

Tania Isabel Martínez Martínez

LA NOVELA GÓTICA EN ESPAÑA:

LA URNA SANGRIENTA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Dirigido por Sara Paco Sánchez

Grado de Lengua y Literatura Hispánica



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Tarragona

2016



215

Gustave Doré del.

El sueño de la razón produce monstruos.

ÍNDICE

1. Introducción y justificación.....	2
2. Introducción a la novela gótica: orígenes y evolución.....	4
2.1. Pascual Pérez y Rodríguez: Vida y obra.....	10
2.2. <i>La torre gótica o El espectro de Limberg</i>	11
2.3. <i>El hombre invisible o Las ruinas de Munsterhall</i>	12
3. La novela gótica en España: La urna sangrienta o El panteón de Scianella.....	14
3.1. Argumento de la novela.....	14
3.2. Relación con la novela histórica y repercusión en la novela policíaca.....	15
3.2.1. Historicidad en <i>La urna sangrienta</i>	15
3.2.2. Repercusión en la novela policíaca.....	18
3.3. Espacios y ambientación.....	19
3.4. Personajes de <i>La urna sangrienta</i>	26
3.4.1. Ambrosio Scianella.....	28
3.4.2. El abate Benito Coscia.....	30
3.4.3. Olimpia Tossi.....	31
3.4.4. Lucrecia Pompei.....	31
3.4.5. Mandina.....	33
3.4.6. Eugenio Scianella.....	34
3.5. Racionalismo y conservadurismo ¿Pervivencia del pensamiento ilustrado?.....	35
3.6. Lo extraño, lo fantástico y lo sobrenatural en <i>La urna sangrienta</i> : Procedimientos para generar terror.....	37
4. Conclusión.....	43
5. Bibliografía.....	46

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

La novela gótica, sobre todo en España, es un perfecto ejemplo de género literario que, víctima de la censura y ensombrecida y desprestigiada por la crítica literaria, se ha visto relegada al más absoluto y, a todas luces, injustificado olvido. Desde su nacimiento, se entendió como subliteratura con tintes perniciosos que podía corromper la moral de las “señoritas”, ávidas lectoras de este género y se la atacó para devolverla a las sombras de las que surgió.

Durante muchísimos años se defendió que el género gótico no había dejado ninguna huella en España, que las circunstancias socio-políticas del convulso siglo XIX habían impedido que un género tan polémico como el gótico se cultivara en nuestras fronteras. Sin embargo, recientes estudios de la doctora leonesa Miriam López Santos han demostrado que, si bien no con la misma intensidad que en otros países –Inglaterra, Alemania y Francia-, España contaba con un corpus de novelas góticas. Una de las mayores contribuciones de la investigadora, sin duda, fue desenterrar a Pascual Pérez y Rodríguez, autor de tres obras góticas, una de las cuales representa la cumbre de la novela gótica en España: *La urna sangrienta o el panteón de Scianella*.

En España, del mismo modo que sucedería con el Romanticismo, el género gótico se desarrolló con tardanza y se puede afirmar que no fue hasta la década de los años treinta del siglo XIX que se consolidó realmente y se materializó en *La urna sangrienta*, obra que representa la síntesis de todas las corrientes de esta ficción macabra que estaba triunfando en otros países europeos.

La urna sangrienta o el panteón de Scianella es, sin lugar a dudas, una obra maestra que poco tiene que envidiarle a las grandes novelas de los autores góticos canónicos como Lewis, Radcliffe o Maturin. Su gran calidad literaria radica en saber tomar todos los elementos arquitectónicos del género, adaptarlos y trascenderlos para sortear las

críticas a las que sabía que debería enfrentarse y para, después de dos novelas anteriores que le sirvieron como ensayo, alcanzar el máximo perfeccionamiento que se traduce en una superación de la configuración maniquea de los personajes y en una complejísima estructura bajo la que se esconde misterio, mensaje y reflexión.

Resulta curioso el abandono al que se ha visto relegada la novela gótica como si se tratase de un género literario meramente accidental sin mayor trascendencia, que no hubiese influenciado en ningún movimiento posterior ni hubiese dejado huella alguna en la historia de la literatura. Lo cierto es que difícilmente podríamos hablar de Romanticismo, tal y como lo entendemos en la actualidad sin el enorme influjo que ejerció sobre este el *Sturm und Drang* y la novela gótica. Por no mencionar, evidentemente, que lo que se defendió en este género era algo tan primitivo y tan vinculado al hombre y al arte que resulta imposible no ver su evolución a lo largo de la historia de la literatura hasta nuestros días; la novela de terror, la policíaca y la nueva novela gótica o *neogótica* son, de hecho, vestigios de la pervivencia del influjo gótico que gozan de gran salud en el mercado editorial.

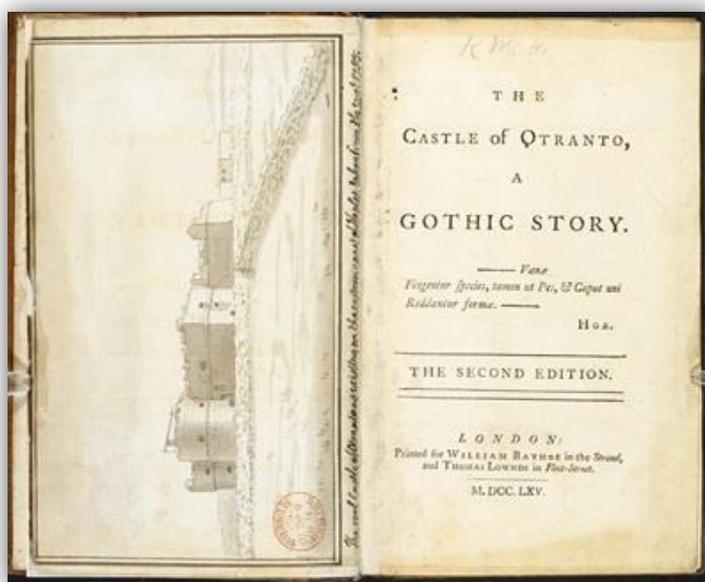
Así pues, me dispongo a analizar en profundidad *La urna sangrienta o el panteón de Scianella*, como mayor exponente de la novela gótica en España, tras una breve introducción al género y al autor de dicha novela. Se realizará un estudio exhaustivo de los elementos constitutivos de la obra persiguiendo especialmente todos aquellos que le otorguen el carácter de novela gótica. Se tendrán en cuenta aquellos ingredientes novedosos que demuestran la necesidad de trascender la fórmula y la influencia de las obras referenciales y estas son: *El monje* de Lewis y *Los misterios de Udolfo* de Radcliffe.

Sobre novela gótica en general han corrido ríos de tinta, pero no sobre la novela gótica española, cuyo corpus se ve muchísimo más reducido. En el estudio introductorio, así como en algunos puntos concretos del análisis, se han tenido en cuenta, especialmente, los estudios de Miriam López Santos, que ha sido, probablemente, la investigadora más prolífica en este campo y la única que ha prestado atención a las obras de Pascual Pérez y Rodríguez en sus análisis.

2. INTRODUCCIÓN A LA NOVELA GÓTICA: ORÍGENES Y EVOLUCIÓN¹

Pese a las dificultades que conlleva el querer establecer un punto de partida concreto en el nacimiento de un movimiento literario, no parece que pueda ponerse en duda que la novela gótica surgió el año 1764 con la publicación de *El castillo de Otranto*², de Horace Walpole.

Huelga señalar que lo que allí nacía no era más que una estética que llevaba años candente esperando el momento más oportuno para emerger, y, realmente, poco sorprende que aflorara en el momento que lo hizo; en la segunda mitad de siglo XVIII, en plena efervescencia del *Sturm und Drang* alemán y con el nacimiento paralelo de géneros



novelescos hermanos: la novela sentimental y la novela histórica. Sin duda, estas influencias fueron determinantes y captaron la atención de los artistas, en una época en la que la creación literaria estaba encorsetada por los preceptos de la Ilustración.

La Ilustración, cuyos valores germinaron con mayor eficacia en Inglaterra y en el centro de Europa que en España, había perfilado la literatura bajo sus máximas; esta debía tener un carácter didáctico *delectare et docere*, pues el individuo solo debía invertir su tiempo en materias de las que extrajera una enseñanza ya fuera enciclopédica o moral,

¹ La información que aquí se ofrece ha sido extraída de: BADDELEY (2007); GARRIDO (1982); GEADA (2011); GLENDINNING (1994); LÓPEZ SANTOS (2008), (2009), (2010), (2012); ROAS (2012), SÁNCHEZ-BERMEJO (2012).

² Imagen de la segunda edición inglesa de *El castillo de Otranto* de Horace Walpole

debía orientarse hacia lo racional y lo verosímil, y en su estética la armonía y el orden eran predominantes. La imaginación, la fantasía, la literatura de evasión y la literatura enfocada en la subjetividad del individuo no tenían, por lo tanto, ningún tipo de valor por no vérselo utilidad ya que no contribuía a la mejora del ciudadano y de la sociedad.

La novela gótica surge en una Inglaterra oprimida por las luces de la Ilustración, en una Inglaterra en la que la fantasía, lo irracional, la superstición y lo sobrenatural habían sido totalmente desterrados de la vida y de las artes. Tiende a considerarse un movimiento rupturista como pudo serlo el Romanticismo, un movimiento que daba la espalda a la razón y a la literatura utilitaria para cantar desde la subjetividad a lo irracional, a lo oscuro, lo fantástico o lo transgresor. Sin embargo, el género gótico, por temor a las críticas o porque, muy probablemente, los escritores no pudieron liberarse del todo de las enseñanzas recibidas bajo los preceptos de la Ilustración. El gótico muestra en muchas ocasiones ser un género fronterizo, a medio camino entre la rebeldía romántica y la armonía ilustrada. Para ejemplificar esta afirmación me remitiré a la existencia de dos vertientes generalmente bien diferenciadas dentro del panorama gótico; por un lado, la vertiente irracional, cuyo máximo exponente es *El monje* de Lewis y la racional, en la que encontramos a la celeberrima maestra del gótico, Ann Radcliffe.

Radcliffe es el máximo exponente de esa Inglaterra conservadora que no es capaz de romper del todo con los valores religiosos y con los de la Ilustración. La crítica fue, por ello, más benévola con ella que con Lewis y su polémico *Monje*.

Realmente, cuando se culpa a la crítica del injustificado abandono del género gótico, es tan sencillo como acudir a las críticas que recibió Lewis de sus contemporáneos para cerciorarse del profundo desprecio que despertó esta estética: *The Critical Review* consideró que Lewis estaba dotado de una especie de brutalidad, *The Monthly Magazine* lo tildó de obsceno y *The Soots Magazine* lo estimó como un libro pernicioso que podía corromper a los lectores.³ Cabe añadir, que el interés que despertó la novela gótica entre el público femenino acabó por generar dos consecuencias desastrosas para su evolución; por un lado, se la consideró subliteratura para señoritas, —es harto conocido que cualquier género del gusto de la mujer debía ser inferior en la época— y, por otro, se

³ Información extraída de la edición manejada de *El Monje* de Lewis. LEWIS, Mathew. G., (2009³) *El monje*, Madrid, Valdemar p.10.

censuró por el influjo negativo que pudiera ejercer en las moldeables mentes del sexo débil.

No obstante, los esfuerzos de la crítica no fueron suficientes para eclipsar un género que gozó de tanta popularidad comercial, precisamente en un momento de la historia en que la literatura empezaba a abrirse camino como un producto de consumo para las clases pudientes. La novela y el relato corto de tipo gótico pervivieron en la historia de la literatura por el impacto que generaron en su país natal y en el centro de Europa. En España no tuvo la misma suerte.

Sin embargo, antes de abordar la evolución y transformación de la novela gótica en España considero necesario tratar un aspecto indispensable para la comprensión del fenómeno gótico, la estética.

Pocos géneros literarios muestran una tan férrea dependencia de la fórmula narrativa y de los principios estéticos, de hecho, esta misma dependencia fue la que provocó que surgieran una gran cantidad de obras de una calidad literaria inferior que se limitaban a ajustarse a los parámetros ya establecidos. Esta ingente producción de obras secundarias fue una de las causas de la degradada visión que se tuvo del género gótico y contribuyó a ensombrecer a las grandes obras.

La estética en las novelas góticas –especialmente en las conservadoras o racionales– tiene un papel vertebrador pues a partir de ella surgen las grandes pasiones que dominan la obra. Los castillos abandonados, las tormentas, los chirridos, las criptas, los cadáveres, la naturaleza desbordada, los bosques espesos y un largo etcétera, configuran lo que David Roas vino a llamar lo “terrorífico arquitectónico”(2012: 11), y tienen una función específica: despertar el terror, la angustia, las grandes pasiones de los lectores, arrastrarlos hacia la dimensión más oscura e irracional de la realidad. El miedo deviene el elemento estético central y puede ir acompañado de la angustia, del rechazo moral ante situaciones aberrantes –violaciones, asesinatos...– y, evidentemente, de la fascinación que ha despertado en la humanidad, desde siempre, lo oscuro, lo prohibido y lo arcano.

Para comprender mejor la estética gótica no debemos obviar el concepto de “lo sublime” que tuvo después una inmensa repercusión en el Romanticismo. Lo sublime es una categoría estética que nació en la cultura griega y que no fue rescatada hasta el

Renacimiento. Equivale a la concepción de belleza llevada al más absoluto extremo, a lo inefable, que despoja al individuo de la capacidad de racionalizar, es algo tan sobrecogedor, tan intenso, que el ser humano siente su pequeñez y su insignificancia ante su contemplación. Así pues, por ejemplo, la visión de unas ruinas en mitad de un bosque pone en conexión al hombre con el paso del tiempo, con lo efímero de la existencia y le sobrecogen y le hacen sentir como algo diminuto e irrelevante en el devenir de los siglos. Baddeley en *Cultura Gótica* también ejemplifica como la estética gótica iba en absoluta consonancia con la concepción de lo sublime:

Un claro de sol en el bosque puede describirse como algo hermoso, mientras que un cementerio desierto en medio de una furiosa tormenta ejemplifica lo sublime. La belleza provoca el placer del observador, pero lo sublime genera inquietud y sobrecogimiento. (Baddeley, 2007: 18)

También servirán para arrojar luz sobre el asunto las palabras del filósofo Edmund Burke que Miriam López Santos rescata en su artículo: “Los viejos fantasmas vuelven al presente”:

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime [...], es imposible mirar algo que pueda ser peligroso como insignificante o despreciable [...]. Es el terror la fuente de todo lo sublime. (2009: 326)



La novela gótica, como el Romanticismo también haría, mostrará predilección por los tiempos pasados, concretamente por la Edad Media, -de ahí el nombre de gótica/goda- que atraía por ser una época oscura marcada por la superstición y el fervor religioso que servía magníficamente como marco para

estos relatos macabros, fantásticos y legendarios. En países como Inglaterra o Francia en los que la Ilustración había desprestigiado toda la materia legendaria medieval resulta

lógico que la novela gótica surgiera como reacción y triunfara al retomar toda una imaginación que seguía latiendo bajo los preceptos ilustrados. España, en cambio, no había tenido un “Siglo de luces” a la francesa o a la inglesa. La superstición; la creencia en milagros, en la brujería y en ritos de todo tipo formaban parte íntegra de la realidad hispana. En vano trataron de luchar los ilustrados españoles contra este ambiente oscurantista, que configuró España como un espacio idóneo en el que los europeos ambientarían sus relatos góticos. Así pues, ciudades como Madrid “donde reina la superstición con tan despótica pujanza” (Lewis, 2009: 25) serán el marco en el que se insertarán famosos relatos góticos como *El Monje*. Y no sólo España, sino el resto del sur de Europa, -Italia y Grecia- serán países en los que tendrán lugar los relatos más siniestros nacidos de la imaginación de ingleses, franceses y alemanes por ver en ellos la pervivencia de la devoción, de lo arcano y el cosmos perfecto para el encuentro con lo sublime.

España sirvió de inspiración para novelas como *El Monje* de Lewis (1796) o *Manuscrito hallado en Zaragoza* de Potocki (1804) –entre otras muchas-, pero no fue, en cambio, una fuente que generara un gran corpus de obras de este tipo. Si bien es cierto que se tradujeron las grandes obras góticas y que la estética llegó y se materializó en diferentes manifestaciones artísticas como las fantasmagorías, la escasa producción de obras de este tipo, los intentos de los creadores por ocultar su identidad y el escaso éxito comercial de dichas obras son un buen indicador de que la ficción gótica no triunfó en España como en otros países. La censura, la pervivencia de la Inquisición y la ambición de los intelectuales por implantar de una vez por todas las ideas ilustradas pueden considerarse algunas de las muchas causas que provocaron que no germinara con éxito el gótico en este país.

De las dos vertientes de novela gótica que existieron; la racional y la irracional, huelga decir que la que consiguió insertarse en la realidad literaria española, tímidamente, pero con mayor éxito que la otra, es la racional o conservadora. Miriam López Santos afirma que, al cruzar nuestras fronteras, la novela gótica tuvo que adaptarse al contexto español, y crear un “subgénero gótico provisto de características nuevas que se diluye entre las admitidas como fórmula, que siguen respetándose” (2010: 109). Lo cierto es que el peso de la moral religiosa y de los prejuicios hispánicos enmudeció al gótico más revolucionario, más transgresor, al gótico centrado en la bajeza de las pasiones humanas que demostraba el lado más terrible del ser humano. Por lo tanto, el único gótico con

posibilidad de salvación en España era el de Radcliffe, un gótico más conservador que predicaba a través de personajes virtuosos y personajes malignos y viciosos la verdadera virtud y la moral cristiana.

El novelista español, en su prudencia, supo que debía tomar esta rama del gótico y cubrir de moralina toda la novela. Era el único modo de sortear la censura y burlar la crítica. Como prueba de esta teoría tenemos a Pascual Pérez y Rodríguez, autor de tres novelas góticas, continuador de la línea de Radcliffe y creador de una ficción profundamente moralizante, una ficción que había sabido imitar bien la fórmula que le venía impuesta, pero que integraba todos los preceptos morales cristianos e ilustrados que permitirían que su obra, aunque fuese una novela de evasión, tuviese una enseñanza, una utilidad para la ciudadanía que le permitiera sobrevivir a la ferocidad de la crítica.

La crítica literaria parece haber obviado la existencia de novela gótica española, que como vemos, existió, a pesar del limitado corpus con el que contamos. Hasta Miriam López Santos parecía que en España la novelística decimonónica quedaba reducida a la novela sentimental (o moral), a la novela histórica y algunos apuntan la existencia de novela anticlerical. Autores como Ferreras en *La novela por entregas* (1972), sin embargo, recogen la presencia de una literatura de crímenes y citan a Pérez Zaragoza y su famosa *Galería de espectros fúnebres y sombras ensangrentadas* (1831). Otros, como Isabel Román Gutiérrez⁴, llegan a percatarse de que existió algo parecido a la novela de terror y al *gothic tale*.

Debe señalarse, para concluir, que en *La novela gótica en España* (2010), López Santos afirma que existió un corpus reducido de novela gótica irracional española entre las que destaca *Cornelia Borroquia* de Luis Gutiérrez (1771), *La bruja o cuadro de la Corte de Roma* de Vicente Salvá (1830) y *Las calaveras y la cueva de Benidoleig* de autor anónimo.

⁴ Cfr: ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel, (1988), *Historia interna de la novela española del siglo XX Vol.I, hacia el realismo*, Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 111-121.

2.1. Pascual Pérez y Rodríguez: vida y obra⁵

Poco se conoce de la vida de Pascual Pérez y Rodríguez⁶, la crítica y la historia de la literatura le habían enterrado en el más absoluto olvido, en un estado de abandono alarmante. De hecho, exceptuando una vaga aparición en *El Romanticismo español* de Navas Ruiz⁷ y alguna que otra mención en historias de la fotografía española, su nombre y su producción literaria se habrían, prácticamente, borrado de la historia. Debemos, pues, agradecer la labor de Miriam López Santos y sus esfuerzos para traerlo nuevamente a la vida, editando obras que no habían sido reeditadas desde el siglo XIX y dotándole de la importancia que merece como el mayor novelista gótico de nuestro país.



Nace en Valencia el 16 de febrero de 1804 y muere el 29 de enero de 1868 en el mismo lugar. Estudió en el Seminario de las Escuelas Pías y tras concluir sus estudios de Latín y los de Filosofía empezó el noviciado a los trece años.

Profesó a los dieciséis y tres años después ejerció como director y profesor de humanidades, primero en el colegio de Zaragoza y más tarde en Valencia. El año 1835 abandonó la vida religiosa y murió por un ataque de apoplejía en 1868.

En lo que se refiere a su labor intelectual fue un hombre inquieto que mostró una grandísima implicación para la mejora del estado de las letras españolas. Fue cofundador de *El Diario Mercantil* (1833-1844) junto al padre Juan Arolas y Pedro Sabater de *La Psiquis* –periódico destinado a las mujeres- y colaboró en publicaciones periódicas como *El Cid*, *El Sueco*, *El Castellano*, *Las Bellas Artes* y *El Museo Universal*, entre otras muchas. Cosechó amistades como la de Vicente Boix y participó

⁵ Información extraída de LÓPEZ SANTOS, Miriam, "Dossier de *La urna sangrienta en Siruela*" <<http://www.semanagoticademadrid.com/sgm2010/Dossier%20La%20urna%20sangrienta.pdf>>

⁶ Figura de la derecha: Retrato de Pascual Pérez Rodríguez con su firma.

⁷ Cfr. NAVAS RUIZ, Ricardo, (1990), *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, pp. 390-391

en las tertulias intelectuales de la época, deviniendo un personaje conocido en el panorama cultural del Romanticismo español.

Gracias a su dominio del francés, del italiano, del portugués y del inglés pudo traducir obras como *Los viajes de Alí-Bey*, *la Vida de la Virgen* y *La Biblia de Royaumont*, que dejó inconclusa.

Como creador literario, no deben olvidarse tres autos sacramentales que compuso en valenciano: *El diable pres*, *La loca de Morella* y *La venta improvisada*, sus dotes líricas que pueden apreciarse en *Obras en prosa y verso de D. Pascual Pérez y Rodríguez* (1869), y tampoco debe escapar de nuestra mención su labor como ilustrado y su interés en recopilar el saber de la época que le llevó a elaborar tratados urbanísticos e históricos. Sin embargo, su verdadera valía radica en la calidad literaria de sus obras narrativas. Como creador de ficción cultivó la novela histórica y, especialmente, la novela gótica, hecho que le granjea el honor de ser uno de los pocos en lanzarse al género gótico en España, alcanzando una maestría en su composición incuestionable con *La urna sangrienta o El panteón de Scianella*. No obstante, antes de iniciar el análisis de esta obra resultaría interesante introducir dos novelas publicadas anteriormente que sirvieron como ensayo al autor antes de componer su obra maestra, y estas son: *La torre gótica o El espectro de Limberg* y *El hombre invisible o Las ruinas de Munsterhall*. Muy probablemente, sus títulos aparecerán a lo largo del análisis de *La urna sangrienta* para comparar la evolución que sufrió el autor tanto en su forma de configurar la trama como en la de caracterizar a los personajes. Sin embargo, resultará beneficioso informar al lector del argumento así como de las características principales para facilitar la comprensión de la comparación en el análisis.

2.2. *La torre gótica o El espectro de Limberg*

Se trata de la primera novela de Pascual Pérez y Rodríguez. Editada en la imprenta de López y Cia en el año 1831, olvidada durante dos siglos y rescatada recientemente por Miriam López Santos que la ha reeditado y lanzado al mercado con Ártica Editorial el año 2014.

Llama profundamente la atención que, de igual modo que hará con *El hombre invisible*, el autor indique en la portada que se trata de una “novela histórica del siglo XIV, original española”, aunque realmente estuviese muy cerca de la novela gótica y se

podiera observar con facilidad la influencia de Radcliffe. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que se trata de la primera novela que se iba a publicar de género gótico, un género mucho más despreciado por la crítica que el histórico, por lo que le era mucho más ventajoso lanzarla al mundo bajo el escudo de la novela histórica. Y realmente, hay una obsesión por parte del autor de conferir verosimilitud a los hechos narrados, de enmarcarlos en un espacio determinado, concretamente en la Alemania de Venceslao VI y de poner en escena personajes históricos y hechos documentados. No obstante, la presencia de personajes tipo de la novela gótica sin base histórica, la inclusión de un discurso extremadamente moralizante, la configuración maniquea de los personajes, la aparición de elementos sobrenaturales que acabarán teniendo una explicación lógica y, por supuesto, la presencia de los elementos puramente estéticos de la novela gótica; ruinas, castillos, criptas, etc., nos hacen entender que en esta obra yace el germen de la novela gótica racional aún temeroso de florecer del todo. Pascual Pérez y Rodríguez pese a cubrirla con el manto de “novela histórica” supo que, en el interior de sus páginas, había una clara pretensión de provocar terror y desconcierto a los lectores, de producir una profunda aversión al vicio y de teñir los ambientes bajo la estética de lo sublime y lo tétrico. Había lanzado su primera novela gótica, género considerado pernicioso, corrupto y de baja calidad literaria por sus contemporáneos, el temor, pues, a ser el blanco de las críticas o a poder sufrir represalias por su condición de religioso le llevó a ocultar su verdadero nombre bajo el pseudónimo de P.J.P, siglas cuyo origen nos es desconocido. Y es que los inicios no son sencillos, y si no, solo debemos recordar que Horace Walpole también ocultó su nombre en la primera edición y que si no hubiera atestiguado el inmenso éxito que cosechó jamás habría decidido darse a conocer como autor de la novela.

2.3. El hombre invisible o Las ruinas de Munsterhall

Publicada en la imprenta de don Mariano de Cabrerizo en Valencia el año 1833.

Firmada, esta vez sí, por Pascual Pérez y Rodríguez sin hacer uso del pseudónimo, vuelve a señalar en el título que se trata de una novela histórica “original del tiempo de las cruzadas”, concretamente, ambientada en la sexta cruzada y en el sitio y toma de Damietta. El autor, como en la novela anterior, intenta otorgar la mayor verosimilitud y veracidad histórica a su obra y afirma en su prólogo que “en nada se ha alterado la

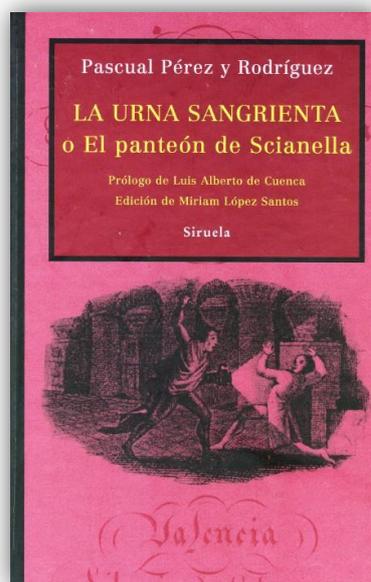
verdad de los hechos” (Pascual Pérez Rodríguez, 1833: 9). Sin embargo, resulta especialmente curiosa la introducción del propio autor a la obra por tener algo de novedoso que no aparecía en *La torre gótica*; el autor defiende el uso de una nueva estética. El discurso introductorio se libera de la moralina que caracteriza la introducción de la novela anterior y pasa a defender un nuevo tipo de estética que se remonta a la Edad Media y, concretamente, a las hazañas heroicas que tanto gustaban a la gente en los romances. Asegura que el público se complace en las descripciones de subterráneos, edificios góticos y en el misterio, el terror y lo macabro. Además, para defenderse como generador de este tipo de estética, pasa a apoyarse en toda una autoridad; Chateaubriand y extrae una cita de *El Genio del Cristianismo*:

Es muy digno de notar, dice este célebre escritor, que nuestros poetas y romanceros por un retorno natural á las costumbres de nuestros mayores, se complacen de introducir en sus ficciones espectros y fantasmas, un subterráneo, un templo gótico, etc. Tanto encanto hay que dicen relacion con las costumbres antiguas y la religion. (*Ibid.*: 7)

Sin embargo, como sucedía en la novela anterior, aún no es capaz de liberarse del todo del miedo a las críticas y prefiere mantenerse bajo el abrigo de la novela histórica, creando un híbrido en el que las características de ambos géneros se confunden sin llegar a generar uno en concreto. Los sucesos paranormales, como es propio de la novela gótica racional, tienen una explicación natural que el lector descubrirá al final de sus páginas, cuando, uno por uno, cada hecho misterioso vaya a ser explicado y ningún cabo pueda quedar suelto

3. LA NOVELA GÓTICA EN ESPAÑA: *LA URNA SANGRIENTA O EL PANTEÓN DE SCIANELLA*

Elegida por la crítica como la obra maestra de Pascual Pérez y Rodríguez, y mayor exponente de la novela gótica en España. Publicada en dos tomos el año 1834 en la imprenta de Cabrerizo en Valencia. Aparece en un pequeño libro, en octavo, 14 x 8 cm, de una colección de novelas populares y folletinescas titulado *Los amores de Ismene e Ismenias*. La novela, a diferencia de las anteriores que aparecían bajo el pseudónimo de P.J.P, no está firmada ni con el pseudónimo ni con el nombre del autor, todo signo de autoría lo hallamos en el final del prólogo en el que aparecen las siglas P.R (Pérez Rodríguez). Reeditada el año 2010 por Miriam López Santos con la editorial Siruela⁸ y prologada por Luis Alberto de Cuenca. La primera y única edición de su época se halla en la Biblioteca de Cataluña y se conoce la existencia de cuatro ejemplares incompletos de la misma edición difíciles de localizar. Así nos lo comunica Miriam López Santos: “Los apenas cuatro ejemplares y no completos de la misma edición de los que tengo constancia se encuentran dispersos y prácticamente inaccesibles” (López Santos, “nota a la edición” en Pérez Rodríguez, 2010: 27). Estos ejemplares están ubicados en la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer, de Villanueva y la Geltrú, en la Biblioteca de La Rioja y en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.



3.1 Argumento de la novela

Por tal de facilitar la comprensión del posterior análisis creo imprescindible resumir brevemente el argumento de la novela.

⁸ La imagen de la derecha pertenece a la cubierta de la edición del año 2010.

Fabio Scianella, tras su matrimonio con una modesta y virtuosa muchacha, concibe a dos hijos gemelos: Ambrosio y Eugenio. La tragedia en la familia se iniciará cuando el marqués decida contratar como preceptor de sus hijos a Benito Coscia, un pérfido y corrupto abate que llegará para emponzoñar con sus terribles enseñanzas a Ambrosio, pues es éste el hermano que mostrará mayor inclinación por el vicio y el libertinaje. La discordia natural entre los hermanos se potenciará con la llegada de la bella Mandina, que inflamará el corazón de ambos jóvenes, aunque ésta solo mostrará interés por Eugenio, al ser, como ella, de corazón noble y virtuoso.

La incapacidad por seducir a Mandina, así como el odio que siente hacia su padre y su hermano llevarán a Ambrosio, motivado por el malvado Coscia, a llevar a cabo atrocidades inimaginables por tal de deshacerse de uno y otro y conseguir el corazón de la joven. Eugenio se verá obligado a marcharse de su tierra natal y a adoptar otra identidad para mantenerse a salvo. Mandina, por otra parte, debido al maltrato al que la tiene sometida su cruel madrastra Olimpia, huirá de su hogar acompañada de su aya y tomará otro nombre falso. Ambrosio, mientras tanto, viéndose privado de su máspreciado deseo, decide contraer matrimonio con Lucrecia, una digna y virtuosa señora que no tardará en conocer los terribles crímenes que oculta su marido y decidirá erigirse como su salvadora adoptando la identidad de una criatura sobrenatural, una Sílfida, y, sirviéndose de una serie de artificios y engaños, con la ayuda de un criado fiel de la casa Scianella, Cenón, devendrá la protectora de todos los personajes de la obra.

3.2. Relación con la novela histórica y repercusión en la novela policíaca

3.2.1. Historicidad en *La urna sangrienta*

Teniendo en cuenta el empeño con el que Pascual Pérez y Rodríguez había querido relacionar sus anteriores novelas con el género histórico, sorprende que no haya querido caracterizar *La urna sangrienta* del mismo modo que hizo con las anteriores. Y es que, ciertamente, si *La torre gótica* y *El hombre invisible* mostraban ciertas características que impedían ubicarlas en uno u otro género de forma decisiva, *La urna sangrienta* no da lugar a la indecisión. Pascual Pérez y Rodríguez no la define en sus primeras páginas como novela histórica porque sabía que había cruzado la frontera entre lo histórico y lo gótico para posicionarse definitivamente en el segundo género.

Las novelas anteriores iban acompañadas de un prólogo en el que se nos refiere el periodo histórico seleccionado como marco para la narración, así como los personajes históricos que van a participar en ella, la fecha exacta en la que tienen lugar los hechos y el espacio geográfico. Así pues, *La torre gótica* sitúa la acción en el reinado de Venceslao sexto y lo escoge a él y a su corte como personajes de la obra y *El hombre invisible* tiene lugar en tiempos de la sexta cruzada.

La urna sangrienta, en cambio, se desliga de toda determinación y adquiere el valor de cuento o leyenda mediante el tópico del manuscrito encontrado. Toda la historia y todos los personajes surgen de un manuscrito que –según parece– se ha conservado en un monasterio durante siglos. No se determina la fecha precisa en la que tienen lugar los hechos y el relato parece envolverse en una aureola de misterio, leyenda e indeterminación, que nada tiene que ver con las novelas anteriores.

Fueron en derecho al archivo, de donde el religioso sacó un manuscrito poco abultado que puso en manos de M. Smith. «He aquí» le dijo, «la historia de *La urna sangrienta*, conservada desde tiempo antiguo con el aprecio correspondiente a un monumento tan importante y cuya lectura debe enseñar y estremecer. Podéis deteneros cuanto gustéis para leerla, y aun sacar copia, si os acomoda, y yo quedaré satisfecho si he podido contribuir a hacer más llevaderas las fatigas de vuestras excursiones y viaje» (*Ibid.*: 41)

La historia del manuscrito pues, adquiere un carácter mítico-legendario al aparecer como narración fabulosa e indeterminada dentro de un contexto que sí que está marcado, y éste es el año 1822, el lugar es Verona, y el personaje que llevará a cabo la lectura del manuscrito es M. Smith. El lector, pues, esperará encontrar en esas páginas una historia situada en tiempos oscuros y ancestrales, que le hará estremecer y de la que sacará algún tipo de enseñanza, pues ya hemos visto en la introducción que la lectura del manuscrito deberá “enseñar y estremecer”.

La narración no saldrá de esa indeterminación hasta el final de la obra, en la que se incluye una carta del viajero inglés que dice así:

Ignoro el motivo que tuvo el franciscano para exagerar la antigüedad del presente manuscrito, cuando de la última advertencia se infiere pueden vivir en el día de hoy los personajes que figuran en la historia. [...] La curiosidad me estimuló hallándome en Verona a sollicitar noticias sobre la familia de

Scianella; pero, aunque me dirigí a sujetos cuyas relaciones en el país me prometían pronto satisfacción, nadie supo darme razón de lo que me interesaba, y esto me hace creer que el autor del manuscrito substituyó al verdadero apellido de la familia por el fingido de Scianella por respeto a los individuos de la misma que aún existen. (*Ibid.*: 298)

Resulta curioso cómo, finalmente, el autor decide datar los sucesos que aparecen en el manuscrito con el fin de otorgarle mayor verosimilitud a todo lo que se ha leído anteriormente, y, además, añade un plus de realidad al descubrirnos que, muy probablemente, los personajes aún viven y, por respeto, se ha cambiado el apellido de la familia protagonista. Sin embargo, nada de esto vincula a *La urna sangrienta* con el género histórico, de hecho, ni siquiera esta carta final podría situar la obra en esa frontera genérica. Estos datos finales deben entenderse como una forma de brindarle verosimilitud y realidad al relato, que ninguna relación tiene con la historia. Se trata pues, de una estrategia narrativa, y los datos que se ofrecen no van más allá de simples coordenadas espaciales y temporales.

Miriam López Santos reflexiona sobre estos asuntos en *La novela gótica en España* (2010) y no establece diferencias entre las tres novelas de Pérez y Rodríguez en cuanto al tratamiento histórico, alegando que, aunque se trate de personajes históricos ubicados en contextos precisos o de personajes ficticios de tiempos aparentemente remotos, “la historia es simplemente una estrategia narratológica. A pesar de que existe una intención manifiesta por parte del autor de vincular estas novelas a la historia, esta es siempre forzada y no primordial para el devenir de la acción” (López Santos, 2012: 215).

Sin quitarle parte de razón, considerar que en todas las obras la historia es simplemente una estrategia para situar unos personajes que van más allá del tiempo histórico asignado, tiene como consecuencia juzgar como puramente accesorio y sin significado alguno el hecho de que, en sus dos novelas anteriores, Pérez y Rodríguez mostrara una preocupación casi obsesiva con relacionar su relato con la época a la que pertenecía, por no mencionar que ambas se presentaban como novelas históricas, cosa que no sucede en *La urna sangrienta*. Es más, esa “intención manifiesta por parte del autor de vincular estas novelas a la historia” no se observa en absoluto en *La urna sangrienta* cuyas únicas coordenadas se proponen al final de la obra y, además, ubican la historia en la época contemporánea al autor, es decir, el siglo XIX.

Por lo tanto, estimo que de ningún modo puede juzgarse que estas tres novelas muestren un tratamiento similar del componente histórico. *La urna sangrienta* es entre otras muchas razones, la mayor realización del género gótico en España y la que mejor se inscribe en dicho género de entre las obras de su autor precisamente porque éste parece perderle el miedo a la crítica y deja a un lado la excusa histórica para tomar, definitivamente, todos los modelos de la fórmula gótica inglesa, en la que las coordenadas espacio temporales no tenían la finalidad de conceder historicidad, sino que simplemente servían para situar la narración en un marco concreto.

3.2.2. Repercusión en la novela policíaca

Quizás sería excesivamente osado afirmar que la novela gótica es una de las madres de la novela policíaca, no obstante, cualquier lector descubrirá que muchas de las técnicas que emplea la novela policíaca ya se encuentran en la gótica, que fue, muy posiblemente, la inspiradora. Resulta interesante incluir este apartado en el análisis de *La urna sangrienta* porque en todas las obras mencionadas de Pascual Pérez y Rodríguez, y en la que nos ocupa también, podemos hallar esas técnicas narrativas que luego la novela policíaca tomará para generar intriga y misterio.

El narrador –y esto es propio de la novela gótica racional- introduce misterios y hechos extraños e insólitos que no tienen, en apariencia, ninguna explicación lógica y que, muchas veces, hallarán una causa posible pero absolutamente rebuscada. La novela gótica se servirá de este proceder para provocar terror en el lector y la policíaca para generar intriga, pero el proceder es muchas veces casi idéntico.

En *La torre gótica* aparece una técnica empleada infinitas veces en la novela policíaca, y ésta es: “**el crimen en una habitación cerrada**”. Los sucesos han tenido lugar en una habitación a la que no podía accederse de ningún modo desde fuera cuya entrada no presenta muestras de haber sido violentada. En *La torre gótica* los personajes se preguntan cómo esos extraños seres vestidos con armadura han podido alcanzar un torreón cuyo único acceso es a través de una puerta protegida por rígidos candados que no han sido forzados.

En *La urna sangrienta* será el propio narrador el que, al final, nos descubra el misterio del mismo modo que un detective, y se nos ofrecerán con todo lujo de detalles los procesos que se han llevado a cabo para que, hechos en apariencia insólitos, tuvieran en

realidad una explicación plausible. Una de las técnicas que aparece en esta novela y que ha tenido una gran repercusión en el género policíaco es la de “**la escena del crimen impoluta**”. La muerte del marqués, Fabio Scianella, que ha sido realmente obra de Ambrosio, parece haberse obrado de forma natural, sin que haya muestras de sangre en la escena. Sí que las hay, en cambio, en el panteón familiar, cosa que sorprende y extraña al abate Benito Coscia:

No dudaba ser la urna sangrienta la que contenía las cenizas del anciano marqués de Scianella; pero si por esta parte se lisonjeaba haber adivinado la verdad, no alcanzaba por otra parte a concebir el origen de las manchas de sangre esparcidas por la lápida. No ignoraba que la muerte del marqués fue natural, a lo menos en apariencia y desde luego no había en ella intervenido efusión de sangre. (*Ibid.*: 197)

3.3 Espacios y ambientación

Si hay algún aspecto que define la novela gótica como tal, sin duda, es su estética. Estética que surge de lo que la crítica (J.I. Ferreras y David Roas) ha definido cómo lo *terrorífico arquitectónico*. El espacio, en las novelas góticas, y me atrevería a afirmar que especialmente en las sentimentales o racionales, deviene un espacio estético que debe provocar aquello para lo que la novela gótica ha sido creada, es decir, terror, cuya arquitectura se configura como elemento constitutivo de lo sublime. “El concepto de lo sublime proponía al lector y al espectador un nuevo placer estético que se traducía en una fascinación por el horror” (David Roas, 2012: 4).

Algunas líneas de investigación, como la que defiende Miriam López Santos en su artículo «Hacia la configuración de un género: lo terrorífico arquitectónico de la novela gótica española» sostienen que en nuestras fronteras lo terrorífico arquitectónico tomó nuevas dimensiones:

En el proceso de transferencia genérica los españoles, por tanto, tenderían a impulsar el componente espacial, una de las propiedades definitorias, hasta el punto de elevarlo a la categoría de protagonista, resaltando, más si cabe, su enorme riqueza narratológica, así como las funciones que este podía asumir. (2010: 2)

Esta asimilación y renovación del elemento espacial habría encontrado el terreno allanado gracias a siglos y siglos de una tradición literaria española que había tenido muy presente lo macabro, el escenario terrorífico y las reminiscencias al pasado. Estos elementos no son característicos, obviamente, de la novela gótica en su exclusividad, hay que tener en cuenta que el Romanticismo también recoge el gusto por lo lóbrego, la estética de las ruinas y, por supuesto, la concepción de lo sublime en el paisaje y la naturaleza.

Una vez planteado el estado de la cuestión –muy brevemente- resultará interesante observar cuál es el papel que representa el espacio y la ambientación en *La urna sangrienta*. Para ello se considerarán los espacios interiores, que pueden evocar opresión o protección, y los espacios exteriores; siento estos últimos realmente interesantes debido al diferente tratamiento que se le ha dado a la naturaleza en el género gótico.

La narración tiene lugar en **Italia**, hecho que no sorprende, pues ya nos es conocida la predilección de los escritores góticos por los países mediterráneos. Además, la tendencia de Pascual Pérez y Rodríguez a justificar siempre en sus introducciones el motivo por el que selecciona un determinado lugar y época nos da todas las claves para desvelar los motivos que le impulsaron a elegir Italia, Brescia y el lago de Garda, como emplazamiento. Italia es un espacio ideal para generar este tipo de novelas porque representa el contraste entre lo antiguo y lo moderno, o entre lo clásico y lo romántico, si se prefiere. El viajero en *La urna sangrienta* se siente atraído por este lugar en el que permanecen tanto las ruinas romanas como las ruinas godas:

Pero, en medio de esta grandiosa muestra de 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 satisficiese su curiosidad. (*op.cit.*, 2010: 40)

«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 suceso más extraordinario que en muchos años haya acaecido [...] (*Idem*)

El gusto por las ruinas como símbolo de destrucción de civilizaciones, de muerte y del inexorable paso del tiempo impulsa al escritor a seleccionar un espacio como este en el que se confunden dos civilizaciones ya caídas, que, además, muestran semejante contraste estético.

Una vez justificada la selección de Italia como marco de la historia, procedamos a revisar los espacios interiores. Quizás no sean, como afirma Miriam López Santos, el elemento protagonista de la novela, pero, sin duda, su importancia es tal que alcanzan el nivel de personaje, de actante de la narración. Y, en este punto, encontramos una diferencia radical entre la novela racional inglesa y la española: los espacios interiores son, sin duda, mucho más importantes que la naturaleza, se describen con más detalle y funcionan como un elemento central junto con los personajes para generar terror, mientras que la naturaleza toma un papel secundario, puramente atmosférico. En cambio, cualquier lector podría apreciar que en *Los misterios de Udolfo*, la naturaleza es esencial y prevalece sobre los escenarios interiores. Sin embargo, se ahondará en este aspecto más adelante.

Los espacios interiores con mayor peso en la narración son: el palacio de Scianella, el panteón, la cárcel de Padua, los subterráneos de la cárcel y la morada del padre Eusebio. Es sencillo observar a simple vista que casi todos ellos son espacios de opresión, lugares cerrados, oscuros e incluso laberínticos que favorecen la generación del terror y la sensación de ansiedad del personaje y también, por supuesto, del lector.

El más interesante de todos es, indiscutiblemente, **el palacio de Scianella**, pues es el emplazamiento principal de la novela y, también, el que tiene mayor carga semántica y el que sufre una mayor evolución.

Antes de que Ambrosio se alzase como marqués de Scianella, el título, así como el cuidado del palacio, era asunto de su padre Fabio y su piadosa madre, Gertrudis. El palacio era, entonces, un territorio benéfico al que los aldeanos acudían buscando protección y la ayuda de los marqueses. Pero, la muerte del marqués y el poder tiránico de Ambrosio pronto cubren el palacio de Scianella de una aureola maléfica y deviene un lugar terrible, infernal, reflejo mismo del villano que ya ha sido caracterizado como criatura casi demoníaca. Ambrosio, que creía haber podido vivir de espaldas al mundo, no consigue que las maldades de su existencia permanezcan en la inopia y pronto su residencia se asocia con el satanismo, la brujería y con la mismísima boca del infierno.

[...] de suerte que el vasto castillo de Scianella se asemejaba a un palacio encantado, donde sólo se veía uno que otro espectro fugitivo deslizarse silenciosamente por los inmensos salones de aquella morada del terror y la melancolía [...] y el palacio de Scianella llegó a quedar aislado sin atreverse ninguno a aproximarse, como si lo habitase un encantador maléfico y fuese la oficina y el laboratorio infernal de sus filtros y hechicerías. (*Ibid.*, 110)

La masa enorme del edificio situado en una montañuela con todas las ventanas cerradas y sin alma viviente, inspiraba la triste idea de la soledad más horrorosa y se asemejaba al cadáver de un coloso abandonado en la llanura, añadiéndose el contraste producido por el movimiento, espíritu y actividad que reinaba en torno de él y en la risueña campiña del antiguo Benaco. (*Idem.*)

Existe una conexión profunda entre el palacio de Scianella y Ambrosio, a medida que éste va incurriendo en un mayor número de crímenes y va perdiendo, a su vez, el juicio, el castillo se transforma progresivamente, en comunión con su propietario, en un espacio cada vez más infernal y opresor, hasta el punto en el que Ambrosio no puede permanecer solo en el castillo y pide la compañía permanente de su fiel criado Cenón y del abate Coscia. Al fin y al cabo, es en el mismo castillo en el que vivió su padre y es en la alcoba de éste en la que tiene lugar el parricidio. El castillo, sus paredes, sus tapices, sus retratos, devienen elementos acusadores que torturan al malvado protagonista.

Ambrosio, en su actitud de anacoreta misántropo, cree poder llevar a cabo sus crímenes sin que estos salgan de las paredes de su castillo, pero su actitud y su maldad no dejan indiferente a los aldeanos que pronto empiezan a fabular y a inventar leyendas sobre brujas, hadas, duendes y demonios que habitan el castillo:

Pues aquélla es la habitación de los diablos y sólo se aguarda el día en que carguen con la casa y todos los que la habitan. Ya podéis entender, hablo del palacio de Scianella, donde desde la muerte del último marqués corre la voz que se han aposentado los duendes de todo el estado veneciano y tienen trato familia con ese maldito... ya me comprendéis (*Ibid.*:177)

El poder de la superstición acaba por embrutecer a los hombres que viven a los alrededores del palacio de Scianella, oprimidos por el nuevo marqués. En un tremendo episodio, los aldeanos prenden fuego al castillo. Y ésta será la antesala a la desgracia

final a la que se enfrentará Ambrosio, que será condenado por la Inquisición al último suplicio:

Una multitud de aldeanos semejantes en su figura y ademanes a los atormentados del Tártaro, armados de teas ardiendo cuya luz humosa y rojiza comunicaba a sus facciones toscas cierto aire de ferocidad, era la que había pegado fuego al palacio y he aquí el motivo. Preocupada ya toda la comarca contra el marqués de Scianella desde la muerte de sus padres, y habiendo tomado cuerpo esta preocupación con la conducta misántropa y misteriosa del marqués, tenían a su palacio por habitación de espíritus infernales y a él mismo por uno de sus más íntimos y familiares amigos [...] No veían, pues, la hora de mirar arrasado por el suelo aquel edificio que llamaban comúnmente la cámara de Satanás. (*Ibid.*: 264)

La **cárcel** es otro espacio que, en el género gótico, suele gozar de gran popularidad, probablemente por representar por sí mismo el aislamiento, la opresión, la ansiedad y el terror a un devenir incierto. Las cárceles suelen describirse como espacios lóbregos, oscuros y fríos, en los que se oyen los chillidos de otros presos que están siendo sometidos a torturas. Tiene, por lo tanto, una inmensa potencia para generar terror.

Ignoraba también si la lobreguez era efecto de las tinieblas de la noche o de no tener ventana alguna en el aposento o cárcel, pues aunque no lo sabía se inclinaba a creer que no era el mismo lugar donde se había quedado dormido. Reinaba en torno el silencio más profundo, no le interrumpía el más tenue rumor, y la inmovilidad en que yacía la naturaleza le admiraba en aquel paraje agitado de continuo por los gritos de las víctimas y sus carceleros. (*Ibid.*: 121)

El terror surge, por lo tanto, no sólo de la opresión y del encierro al que está sometido el encarcelado, sino también por la incertidumbre producida por el desconocimiento del prisionero sobre el mundo exterior. La cárcel es un espacio independiente e intemporal, y tan terroríficas son las manifestaciones auditivas de vida alrededor –los gritos de los otros presos- como la ausencia de éstos.

El panteón de Scianella, a pesar de formar parte del castillo, tiene un estatus independiente; la mayor parte de los criados desconocen su existencia y su aparición se reserva para actos terribles como la exhumación del cadáver del viejo marqués, el asesinato del criado cómplice, los paseos rutinarios de Ambrosio preso de terribles delirios mentales y el intento frustrado de fratricidio. Además, se nos presenta con las

características de un verdadero laberinto, un espacio eterno bajo tierra que oculta la ignominia, el crimen y el horror.

Prosiguió, según antes había practicado, examinando las paredes con el tacto, y este examen le llenó de un horror involuntario al conocer dónde se hallaba. Era un magnífico panteón circular, lleno de sepulcros y sarcófagos colocados en un orden de nichos a poca distancia del suelo (*Ibid.*: 127)

El siguiente espacio, a medio camino entre lo exterior y lo interior, es la **caverna** del padre Eusebio, en Campione, pueblo italiano lleno de cavernas naturales que parecen verdaderas galerías subterráneas laberínticas. Se trata de un ejemplo de la prodigiosa naturaleza italiana, de grandes montes, lagos como mares...

Un elevado promontorio llamado de San Heraluno domina el lago por la parte de Campione y este monte está casi taladrado por un sinnúmero de las cavernas dichas, siendo una de ellas la habitación del padre Eusebio. [...] Tal era el sitio adonde Ambrosio había determinado ir a buscar remedio a su despedazado corazón y tranquilidad a su dañada conciencia. (*Ibid.*: 175)

La caverna del padre Eusebio contrasta con los otros espacios cerrados porque es un espacio de protección; Ambrosio acude allí a hallar paz para su torturada conciencia y encuentra en aquel lugar un sosiego temporal a sus resquemores.

Las cavernas no son el único ejemplo de naturaleza prodigiosa, el narrador tiende a realizar pequeñas descripciones alabando la magnificencia de los montes, los lagos cristalinos, los grandes ríos y los Alpes. Tendencia que comparte con la novela racional o sentimental de Ann Radcliffe. La vertiente irracional o sobrenatural no le otorga esa importancia al elemento natural, ni tampoco al escénico y casi todo el peso de la acción cae sobre los hombros de los personajes, son sus acciones las que nos llenan de pavor y no los ambientes en los que se ven envueltos. No obstante, y esto entronca con la afirmación de López Santos respecto a que el espacio en la novela española sufre una evolución, lo sublime está mucho más presente en la novela racional inglesa, en la que la naturaleza, tildada de “romántica”, muestra una conexión íntima con los personajes, éstos se recrean y se deleitan contemplándola y se describe de un modo absolutamente lírico, incluso bucólico, de hecho, los personajes escriben sonetos y canciones para enfatizar la belleza del paisaje. Esta conexión en *La urna sangrienta* no existe. La naturaleza está presente en la narración, pero no existe conexión alguna entre ella y el

personaje. Es un elemento externo que se emplea para producir una atmosfera determinada, un ingrediente para provocar miedo, sin que el terror proceda directamente de ella. Solo en un momento determinado de la narración la naturaleza toma un papel activo y parece funcionar como un personaje más de la obra que se enfurece ante la injusticia y el crimen.

Dejaron últimamente el palacio sin cuidar de cerrar la puerta y bajaron la montañuela sobre la cual estaba situado, con intención de arrojar al lago de Garda el cadáver cuyo reposo y silencio acababan de perturbar sacrílegamente, desgajándose entretanto el cielo en torrentes de agua y bramando furiosamente los vientos, como indignados de presenciar la consumación del crimen y de dar respiración a los criminales (*Ibid.*: 250-251)

Éste, sin embargo, es un caso excepcional, las manifestaciones climáticas y el entorno natural no suelen ir más allá de su función ornamental; se incluye en esa concepción de terrorífico arquitectónico, pero no depende del estado de ánimo de los personajes ni los personajes se sienten conmovidos por su contemplación. En la cita siguiente se puede observar cómo las manifestaciones de la naturaleza tienen la mera función de generar una determinada atmosfera terrorífica o inquietante que coincida con la fórmula gótica:

Al pálido resplandor de las exhalaciones y relámpagos caminaba por las orillas del antiguo Benaco un viajero, a quien la noche había sorprendido en aquel sitio para él entonces desconocido. Bramaban las ondas del encrespado lago y, mezclando su espantoso ruido con el ronco y prolongado estrépito de los truenos, parecía amenazar a la tierra con su última catástrofe. (*Ibid.*: 43)

La siguiente cita de *Los misterios de Udolfo*, debería servir para convencer de las divergencias en el tratamiento de la naturaleza que se aprecian entre la novela racional inglesa y la española:

-¡Oh, mi querido padre! –dijo Emily, mientras una lágrima inesperada brotaba de sus ojos-, ¡con qué exactitud has descrito lo que yo he sentido tantas veces y que creía que nadie había compartido! ¡Pero, silencio! ¡Aquí llega el sonido del viento entre las copas de los árboles, ahora desaparece, y qué solemne es el silencio que le sigue! ¡Ahora vuelve de nuevo la brisa! Es como la voz de un ser sobrenatural, la voz de los espíritus de los bosques, que cuida de ellos durante la noche. ¿Qué luz es aquella? Ya se ha ido. Y vuelve a brillar, cerca de las raíces de ese castaño. ¡Mira! (Ann Radcliffe, 2012: 27)

Retomando las consideraciones teóricas iniciales, se ha podido demostrar que el componente espacial o ambiental de *La urna sangrienta* muestra una serie de peculiaridades, que no se alejan en absoluto de la fórmula gótica, pero que consiguen, sin embargo, dotar la novela de un carácter único. La verdadera revolución, pues, como hemos comprobado, no está en el tratamiento de la naturaleza, sino en la significación de los espacios interiores y en la conexión que se establece entre el palacio de Scianella y su propietario, llegando incluso a fundirse en un solo personaje bimebrado, uno con naturaleza humana, y el otro, arquitectónica.

3.4. Personajes de *La urna sangrienta*

Punto crucial, sin lugar a dudas, pues, probablemente, buena parte de la riqueza y de la complejidad de la obra radica en la forma en la que se construyen los personajes.

El terror no procede exclusivamente de los hechos extraños o sobrenaturales, sino que, también, emana del comportamiento de los personajes de la obra, especialmente de Ambrosio; personaje demoníaco y demente que muestra un vínculo directo con el mal, con el satanismo y con la locura. Sus actos atroces así como sus pensamientos más siniestros son, en buena parte, la fuente creadora de la inquietud y del miedo que va a experimentar el lector. En este aspecto, se aleja de la novela racional y se acerca a la irracional de Lewis, en la que son los actos y la conciencia del monje Ambrosio los elementos de los que surgirá el terror.

Los personajes de *La urna sangrienta* se retratan mediante una serie de procedimientos: por sus acciones en la obra, tras las cuales el narrador emitirá un juicio moral, mediante descripciones del mismo narrador a lo largo de la novela y a través del contraste que se establece entre unos personajes y otros. Los personajes malvados, al aproximarse a los virtuosos, verán sus cualidades negativas aún más acentuadas así como las positivas de los buenos también se ensalzarán.

Los ojos fatigados con la presencia de estos dos objetos tan contrarios y fastidiosos descansaban en la joven que los acompañaba. [...] La elegancia del traje contrastaba notablemente con la ridiculez de sus compañeros, y con la oposición se aumentaba la fealdad de éstos y el encanto de la joven. (*Ibid.*: 89)

Exceptuando a Ambrosio, que es el único personaje complejo y contradictorio de la novela, todos los demás cumplen una función muy específica y no muestran ningún tipo de evolución ni complejidad. Son personajes planos introducidos en la trama para cumplir con un cometido, ya sean mujeres u hombres. No obstante, aunque la obra esté escrita bajo la perspectiva masculina y la mujer se erija como objeto de deseo, sorprende el papel tan activo que tienen los personajes femeninos en la obra, pues Olimpia actúa como motor negativo y antagonista, y Lucrecia es, por otro lado, la que impulsa todos los sucesos benéficos y se contrapone a los planes malvados de la villana. En este aspecto *La urna sangrienta* innova. Las mujeres de la novela gótica tienden a tener un papel pasivo y sufren las consecuencias de los actos malvados de los villanos de la obra, pero, en ésta, ellas mismas intervienen en la acción y modifican el devenir de los hechos.

El autor muestra cierta inclinación a cambiar la identidad de los personajes para generar desconcierto e intriga, a Eugenio no se le presenta como tal hasta bien avanzada la narración cuando descubrimos que Antonio no es sino Eugenio Scianella que en su huida cambió de identidad y, al llegar a Padua, adopta el rol de criado. Del mismo modo, Mandina, al establecerse con su criada en la misma ciudad, fingirá ser una sencilla campesina llamada Angélica. A este recurso para producir confusión hay que sumarle otro similar: el del *Doppelgänger* o *doble*, técnica muy común en la literatura fantástica que gozó de buena salud en el género gótico. Eugenio y Ambrosio son dos hermanos prácticamente idénticos en la apariencia física, tanto, que en muchas ocasiones, los personajes confunden a uno con el otro, hecho que da lugar a equívocos y situaciones conflictivas. Solo se diferencian en mostrar una moral invertida; Eugenio es bueno y virtuoso y Ambrosio malvado, corrompido y pernicioso.

La naturaleza puso una semejanza tan asombrosa en el rostro, estatura, talle, en una palabra, en toda la configuración exterior de Ambrosio y su hermano Eugenio que no era suficiente verlos una vez ni aun muchas para distinguirlos entre sí; y cuando vivían juntos, los que les trataban más los diferenciaba por el traje que por la semejanza de rostros que era ninguna. (*Ibid.*: 255)

Tras esta breve introducción a los recursos y a las técnicas que emplea el narrador para presentarnos y configurar a los personajes, se procede a analizar la función y la simbología de los principales:

3.4.1. Ambrosio Scianella

El protagonista indiscutible es **Ambrosio Scianella**. Personaje complejo y contradictorio cuya construcción va quedando plasmada de un modo magistral. Encarna los valores negativos y se configura como el antejemplo de lo que debe ser un hombre de bien y casi como una advertencia de lo que puede acarrear darle la espalda a la virtud y a una educación ilustrada. Se define como un ser cruel, perturbado, sádico, vicioso, pero, a su vez, y en este punto reside la genialidad del personaje, se ve azotado por terribles remordimientos y siente la necesidad de volver la mirada a dios y conseguir la redención. En él se debate la eterna lucha entre el bien y el mal. Es debido a este aspecto que se debilita el esquema maniqueísta propio de la novela gótica racional. Sus remordimientos, sus pesares, y su temor a haber condenado su alma al infierno le aproximan a su compañero de género con el que además comparte nombre y éste es Ambrosio de *El monje* de Lewis. Son muchas, de hecho, las conexiones entre *El monje* y *La urna sangrienta*, y, a pesar de no tener ninguna evidencia que demuestre que leyó y se inspiró en la novela de Lewis –así como sí se conservan críticas de Pérez Rodríguez alabando la obra de Radcliffe-, parece evidente que sí debió hacerlo.

A pesar de que pueda parecer el verdadero villano y personaje malvado de la obra, una lectura más profunda nos sacará rápidamente del error; es la víctima del pérfido Coscia, víctima de una educación fundamentada en la superstición, en el epicureísmo, en el vicio y en el egoísmo. Ambrosio demuestra que una mala educación, es decir, aquella que no sigue unas máximas y unos valores ilustrados, condena al hombre al pecado y a la brutalidad.

El abate Coscia, en un primer lugar, debía educar a los dos hermanos, pero en Ambrosio encontró un espíritu más predispuesto al mal y rápidamente abandonó a Eugenio para dedicarse a corromper el alma de aquel que mayores predisposiciones mostraba a sus ponzoñosas enseñanzas.

El genio turbulento y altivo de Ambrosio le ofrecía la más bella ocasión de fomentar en su pecho el amor a la independencia y la libertad, pintándole con vivos colores los atractivos de una y otra, exagerándole las dulzuras de una vida regalada, de una juventud llena de delicias y placeres. (*Ibid.*: 86)

Con la continuación de las lecciones y práctica de tan perversa moral, el corazón de Ambrosio acabó de corromperse, y para dar el infernal preceptor la

última mano a su infame obra, comenzó en las frecuentes salidas que hacía del palacio de Scianella en su compañía a ofrecer a su discípulo la envenenada copa del placer, desconocido aún al desgraciado Ambrosio, y este último paso al colmo de la depravación fue el último que le hizo dar, bien persuadido de que estaba demasiado hundido en el abismo del crimen para poder salir de él. (*Ibid.*: 87)

Como el monje Ambrosio de Lewis, Ambrosio Scianella se obsesionará con una hermosa y virtuosa doncella, Mandina, y tratará por todos los medios conseguir poseerla, hasta el punto, –como en Lewis, también–, de raptarla e intentar violarla. El mayor pecado de todos, pero, no es su pasión carnal por la joven dama, sino el asesinato de su padre, al que quería suceder en títulos y posesiones, es un parricida. Este tipo de crímenes, el fratricidio y el parricidio, son muy comunes en la novela gótica por estar en un elevado estatus de abominación. El Ambrosio de Lewis tras violar a Antonia, la mujer de sus deseos, y asesinarla, descubre que era su hermana, y el pecado, por supuesto, se magnifica, así como el horror que provocará en el lector.

Pero sus crímenes se convierten en una terrible carga que le llevan hacia la demencia, y, cada noche, en el palacio de Scianella, sucede algo tremendamente simbólico que representa el descenso de Ambrosio hacia los infiernos y el ascenso, a su vez, al mundo de la locura: Ambrosio, a modo de ritual, se despierta en un estado de automatismo producto de su enajenación, va hacia la habitación de su padre exclamando palabras sin sentido, coge el cuchillo lleno de sangre, y baja con una linterna, riendo y vociferando, hacia el panteón de Scianella, a visitar el nicho de su padre.

Con un puñal ensangrentado en la diestra y una moribunda linterna en la izquierda, el rostro pálido y desfigurado, la boca abierta, los ojos errantes y desencajados, el aire feroz, los cabellos erizados, sale un hombre por la puerta colocada frente a la capilla del subterráneo. Tan horroroso espectáculo heló de pavor al desgraciado Antonio, representándole uno de los dañados del Tártaro, condenados a andar errantes por el lugar donde cometieron el crimen. (*Ibid.*: 127)

Ambrosio es, además, símbolo de la falsa religiosidad. Jamás ha recibido una educación religiosa o espiritual y ha vivido de espaldas a dios a lo largo de toda su vida, sin embargo, cuando ve su alma y su estado peligrar, recurre a la religión y reza y da dinero a los pobres creyendo poder subsanar, de alguna manera, sus pecados, y conseguir, así

el perdón divino. No lo hace por convencimiento o devoción, pues no podía surgir nada de eso en alguien a quién jamás se le ha avivado la llama de la piedad, y, paralelamente a estos actos reconciliatorios vuelve a incurrir en crímenes y en pensamientos lascivos. "Pues ya ves [...] cuán devoto soy y penitente, y los santos no se acuerdan de mí. Doy limosnas, oigo misas, permanezco horas enteras de rodillas y de nada me sirve." (*Ibid.*: 172). Tampoco es verdadera piedad la del Ambrosio de Lewis, al final de la novela se reconoce que el monje había sido un ejemplo de virtud y fervor religioso porque la admiración que por ello despertaba inflamaba su egocentrismo.

Finalmente, es menester añadir que Ambrosio encarna la lucha entre la razón y la superstición. Es de los pocos personajes que atestiguan hechos en apariencia sobrenaturales. Trata de darles una explicación lógica pero acaba sucumbiendo a la credulidad y a la superstición y da por verdadero todo fenómeno paranormal.

3.4.2. El abate Benito Coscia

El verdadero villano sin medias tintas, el malvado por convencimiento y sin remordimientos es el abate **Benito Coscia**. Entra como preceptor de los hermanos por recomendación de Olimpia para sembrar la discordia y el odio en la familia. Es infinitamente malvado pero sin esos tintes demoníacos y siniestros que sí hallamos en Ambrosio. Podría parecer que la maldad de este personaje dota de anticlericalidad a la novela, pues es común en la novela gótica que figuras pertenecientes al ámbito religioso se descubran como los mayores pecadores –nuevamente un magnífico ejemplo es el Ambrosio de Lewis-, pero también puede contemplarse la posibilidad de que esto no sea más que un recurso para hacer de la obra un artefacto más provocador y subversivo. Su habilidad para imitar todo tipo de letras le ayudará en sus fines maléficos. Es el único contacto que tiene Ambrosio con el mundo exterior, así que le deforma la realidad y, ante cualquier intento por parte del marqués de posicionarse en los senderos de la virtud, emplea toda su industria para tentarlo nuevamente a caer en las garras del vicio. Muere asesinado por Ambrosio tras descubrir todos los engaños a los que le ha expuesto su malvado preceptor y le culpa de ser la persona que lo ha arrojado a las llamas del infierno. "He sido adúltero, he infringido todas las leyes de la probidad, del honor, de la virtud. Coscia, he aquí tu obra y sólo falta al complemento de ella que recibas de mi mano el premio reservado por la gratitud de un discípulo" (*Ibid.*: 270)

En *La urna sangrienta* es habitual encontrar parejas que representan dos opuestos así como dos que se complementan; Benito Coscia y Olimpia Tossi, que son amantes además, constituyen una de esas parejas unidas por la maldad y por el deseo de destruir la casa Scianella. Lucrecia y Olimpia, por otra parte, están en extremos totalmente opuestos, Olimpia es una feminidad maléfica y Lucrecia una feminidad benéfica cuyos objetivos están, claramente, en oposición.

3.4.3. Olimpia Tossi

Olimpia Tossi es la arquetípica feminidad maligna cuyo prototipo hallará gran protagonismo en el Romanticismo. Como Coscia, está dispuesta a perpetrar cuantos crímenes sean necesarios por tal de conseguir sus objetivos. Es altiva, orgullosa, malvada, vengativa y la verdadera responsable de todas las desgracias de la familia Scianella. Intentó seducir al viejo marqués de Scianella y éste, no viendo en ella las aptitudes que buscaba en una mujer, se casó con una de un extracto social más bajo, hecho que encolerizó a Olimpia, y motivo por el que decidió vengarse del anciano marqués y de toda su familia. Está enamorada de Coscia aunque vaya uniéndose matrimonialmente a otros hombres con el fin de sacar provecho económico. Es común que el narrador emplee adjetivos o sustantivos relativos a animales o a criaturas mitológicas como la harpía o la furia para referirse a Olimpia. “Mas aunque el perverso abate fingió conformarse con las medidas propuestas por aquella furia del infierno no eran por entonces éstas sus miras” (*Ibid.*: 228-229). Como Ambrosio y Coscia, Olimpia muere al final de la obra en el incendio del palacio de Scianella, igual que Lucrecia, hecho que confirma que existía entre ambas un claro vínculo de oposición. Sin embargo, como se demostrará más adelante, la muerte de ambas tiene una simbología distinta.

3.4.4. Lucrecia Pompei

Lucrecia es un personaje verdaderamente excepcional. Se describe como una mujer hermosa, virtuosísima, buena y de alta cuna que sufre el terrible castigo de verse casada con Ambrosio Scianella. Su papel en la obra es prácticamente mesiánico, roza la divinización. En numerosas ocasiones, de hecho, el narrador se referirá a ella como a “la heroína”, y, realmente, es la verdadera heroína de la obra y su mano benéfica se extiende a todos aquellos que necesiten de su bondad y ayuda. No en vano, será el personaje elegido para ser el *alter ego* de la Sílvida, personaje que inventará por tal de

arrancar a Ambrosio de las garras de la perdición, pues conoce el crimen que oculta su marido.

Quiso, pues, fingirse Sílvida, haciendo creer a Ambrosio era un ser sobrenatural e invisible destinado a velar sobre él y a librarle de todos los peligros, dándole la paz y tranquilidad si se mostraba dócil a sus consejos e inspiraciones. Si lograba por ese medio algún ascendiente sobre el espíritu de su esposo, no desesperaba atraerle por fin al arrepentimiento y mudanza de conducta, siendo entonces verdaderamente el ángel tutelar de aquel hombre delincuente y desgraciado (*Ibid.*: 281)

Pero no solo será el ángel tutelar de su marido, su misión va mucho más allá y encarna la bondad cristiana en su máximo exponente. Se eleva por encima de todos los demás y, apartada de toda civilización, en la cabaña del bosque, se servirá de su ingenio para tener noticia de todo cuanto acontece y, además de tratar de salvar el alma de su marido, intentará por todos los medios ayudar a los jóvenes enamorados, Eugenio y Mandina, a poder estar juntos finalmente. Coscia, que rápidamente descubre ser esta mujer un estorbo para sus planes, inventa una calumnia con la que empaña el honor de la nueva marquesa; escribe una carta imitando la letra de Lucrecia destinada a un futuro amante y se encarga de que Ambrosio la lea. El honor de Lucrecia, pero, se restituye, en una escena final en la que aparece cubierta de vendas por las quemaduras del incendio en el juicio de su marido y se descubre que todo era invención del malvado abate.

-Señor –dijo a Ambrosio- vuestra esposa es inocente: yo seducida por un hombre infernal, por el abate Coscia, tuve la culpable debilidad de servir de instrumento para cometer un delito. Mas ahora vengo a confesarlo y a someterme a la pena, la cual por más terrible que sea no igualará a los tormentos que desde entonces sufre mi corazón (*Ibid.*: 269)

Lucrecia muere en el juicio de Ambrosio, en brazos de éste, tras pedirle que le deje morir con él. Y muere a causa de las quemaduras producidas en el incendio en el que perece también Olimpia. Miriam López Santos, en *La novela gótica en España*, entiende que la muerte de Lucrecia es un episodio que sigue la línea de Lewis y que pone en duda la justicia divina: “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: el terror” (2010: 238).

Ciertamente, hay que entender la muerte de Lucrecia como un sacrificio, pero no es un sacrificio que ponga en tela de juicio el poder de la divinidad, al contrario, Lucrecia ya se había identificado con lo divino y es la escogida por dios para restaurar el orden y la verdad. El narrador le alargará la vida hasta el episodio en que le descubra a Ambrosio el carácter malvado y manipulador de Coscia. La muerte de Lucrecia tiene, pues, un valor purificador y divino y la acaba por configurar como una santa, una mártir y un personaje mesiánico.

3.4.5. Mandina

El personaje de **Mandina**, en cambio, no goza de tantos matices. Se adapta al esquema maniqueísta del género gótico. Es un personaje plano y arquetípico, el modelo de dama buena y virtuosa de la novela gótica que se ve desamparada al sufrir la pérdida de la figura paterna y expuesta a la crueldad del mundo. Es, también, el artefacto que emplea Olimpia contra la familia Scianella para que se cree la discordia entre los hermanos, por lo tanto tiene una función muy específica: ser la mujer objeto de deseo de los dos hermanos y la dama enamorada que pese a las adversidades y a la inconstancia de su enamorado demuestra la pureza de su corazón y la firmeza de sus sentimientos. A diferencia de Lucrecia, su papel en la obra es totalmente pasivo. En Mandina se observa la evolución en el canon de belleza femenino; la dama gótica, como sucederá con la mujer romántica, se aleja de la prototípica belleza clásica de cabello rubio y ojos azules y se aboga por el contraste. Tiene, pues, el cabello de un negro intensísimo, igual que los ojos, que contrastan con una piel blanca como el marfil y los labios rojos entre los que se atisban unos dientes blanquísimos:

Bajaban a descansar en el hombro y caer por la espalda largos bucles de cabellos negros, contrastando con la blancura de un cuello de alabastro, estremeciéndose la sensibilidad con la terrible representación de la acerada cuchilla hendiendo la hermosa garganta y de la sangre violando con su púrpura la nieve de tan mórbida y delicada tez. Una linda boca medio abierta con la triste sonrisa de la resignación, dejando ver entre labios de rosas marchitas el terso marfil que la adornaba, comunicaba a su rostro tal expresión de ternura y melancolía, que ninguno de cuantos la vieron dudaba ya de su inocencia. (*op.cit*, 2010: 63)

Mandina es un elemento puramente estético y funcional a través de la cual se busca generar belleza. Este estatus se demuestra en las descripciones tan coloristas y efectistas, como la que se acaba de ofrecer, que suelen acompañar a la aparición del personaje. Se ahonda en su carácter reservado, cándido, melancólico, casi etéreo, virtuoso y en su indiscutible belleza que enciende la lujuria del villano de la obra.

3.4.6. Eugenio Scianella

El último de los personajes principales es **Eugenio Scianella**. Como Mandina, se trata de otro personaje plano y arquetípico, pero con un papel activo en la obra puesto que intenta luchar contra el destino. Reconoce en Mandina cualidades como la virtud y la candidez y se enamora de ella y ella de él. A través de estos personajes el autor lanza su propia visión sobre el matrimonio y el amor: la virtud es un factor determinante a la hora de escoger pareja y se sitúa en la escala de prioridades por encima de la economía, de la clase social y de los atributos físicos.

Las virtudes del alma son la parte principal en la elección de esposa, y una mujer de carácter dulce, de amabilidad, de celo, de expedición, en una palabra, una mujer virtuosa, aunque poco favorecida de la naturaleza con dotes exteriores, puede aspirar a ser feliz y lisonjearse de inspirar a su esposo prudente y racional no sólo amistad, no sólo cariño, sino también amor. (*Ibid.*: 95)

Eugenio, desde pequeño, es el que muestra mayor inclinación al bien y consigue sortear las pérfidas enseñanzas de Coscia, su espíritu se nutre del ejemplo de su padre Fabio y su madre Gertrudis, ambos personajes buenos y nobles, y, con esta suerte de buenas cualidades, se erguirá como un héroe, aunque ensombrecido por la extensión de la mano benéfica de Lucrecia.

La compasión se despertó en su generoso pecho al representársele la tierna y hermosa víctima sacrificada a la brutalidad y lascivia de algún malvado; casi se avergonzaba de parecerse a él, y su nobleza le sugirió la idea de que el cielo le buscaba para instrumento de la libertad de la desconocida prisionera. (*Ibid.*: 139)

Junto a Mandina, Eugenio muestra ser propenso a derramar lágrimas y a conmoverse por la suerte ajena, hecho que los acerca a la novela sentimental. “Algunas lágrimas humedecieron los ojos de Antonio y Claudio le acompañó en ellas” (*Ibid.*: 68)

La unión matrimonial de Mandina y Eugenio que tiene lugar al final de la obra sitúa a la novela en la tendencia racionalista o conservadora; que gusta de los finales felices y de mostrar como la bondad y la virtud triunfan sobre el vicio y la maldad que acaban siendo castigados por dios con la muerte. También dota de sentido el sacrificio de Lucrecia y su empeño en lograr que ambos pudieran acabar finalmente juntos.

3.5. Racionalidad y conservadurismo en *La urna sangrienta*. ¿Pervivencia del pensamiento ilustrado?

La lucha entre virtud y vicio es una constante en la novela gótica y no materia exclusiva de la vertiente racional. Los personajes en una y otra se ven tentados a caer en el pecado y solo aquellos de férrea y sincera virtud y religiosidad pueden escapar a sus garras. No obstante, el enfoque que se le da a la problemática virtud-vice sí que es radicalmente distinto: la novela gótica irracional lo toma como motivo y se nutre de ello para elaborar una trama en la que el lector se vea seducido por lo prohibido y pernicioso sin que se desprenda ningún tipo de enseñanza ni doctrina moral. La racional, en cambio, tiene una intención claramente moralizante, y trata de enseñar al lector las terribles consecuencias de una conducta libertina. Las novelas racionales, por lo tanto, se cubren de moralina y los personajes principales devienen ejemplos y antiejemplos de virtud. Tienen una utilidad y ofrecen un beneficio a la sociedad. No en vano, la mayor parte de los escritores de este tipo de novela eran ilustrados, como es el caso de Pascual Pérez y Rodríguez, cuya condición de religioso pudo influir, también, en su decisión de tomar la novela gótica como un artefacto didáctico. Estos autores ilustrados emplean la novela gótica como un medio muy eficaz para ofrecer ejemplos contrarios a la virtud tan impactantes como Ambrosio. Nos describen las torturas que padece su espíritu por los remordimientos y las penalidades que habrá de pasar a consecuencia de sus malvadas acciones. El terror que se desprende funciona como aliciente para que el lector reconozca lo terrible que puede ser alejarse del buen camino.

Por otra parte, en países más conservadores, como el nuestro, la novela irracional, que se recrea en lo sórdido y en lo pecaminoso, jamás hubiese podido sortear la censura, pero, en cambio, esta versión edulcorada, de finales felices y enseñanzas productivas para la sociedad, tenía muchas más posibilidades de conseguir salir a la luz.

En *La urna sangrienta* se aprecia con facilidad la pervivencia del pensamiento ilustrado y se establecen un sinnúmero de puntos de unión con *Los misterios de Udolfo*.

En primer lugar, hay un **impulso racionalista** evidente en ambas obras, los personajes tratan de procesar a través de la razón hechos en apariencia sobrenaturales, y serán los villanos los que caerán más rápidamente en el engaño al no haber recibido una educación que los aparte de la superstición:

¿Si es de la especie humana este ser maravilloso, cómo tiene arrojo para atravesar delante de su presencia el patio sin inspirarle temor ni desconfianza las armas, que de intento hacía sonar para imponer a quien tratase de sorprenderle? Si era agente sobrenatural, ¿qué podría hacer contra él y como librarse de los efectos prodigiosos y terribles depositados por el cielo en mano de los espíritus? (*Ibid.*: 47)

Ese mismo impulso racionalista lleva al narrador a sancionar el poder de la superstición y a condenar a aquellos que no han recibido una educación que les haya advertido contra sus poderes. De hecho, Coscia dota de superstición a Ambrosio para embrutecerlo aún más: “A la refinada maldad de Coscia no bastó hacer de su alumno un perverso; quiso fuese perverso sin remordimientos y a este efecto le inspiró la más ciega y necia superstición” (*Ibid.*: 88). La superstición se contrapone a la espiritualidad y a la verdadera religiosidad; la primera embrutece a los hombres y los llena de terrores e inquietudes, la segunda se constituye como sosiego y reparo del alma:

[...] abandonado a sí mismo sin el freno de la razón ni los consuelos de una religión desconocida para él, presentaba el espectáculo del hombre réprobo despedazado por las pasiones y privado hasta de la esperanza [...] Prohibió absolutamente a sus criados hablarle jamás si volvía a ocurrir cualquier novedad semejante, como si la ignorancia de un mal, ya aprendido una vez, fuera parte para arrancar de su corazón el agua espina del temor supersticioso infundido por la novedad del estruendo y luces desconocidas. (*Ibid.*: 108)

Otro aspecto fundamental en el que se hallan los restos del pensamiento ilustrado en estas novelas es la importancia de la educación a los jóvenes y el valor de una enseñanza de calidad que siga los preceptos de la Ilustración y les libre del vicio y la superstición. Ambrosio se corrompe por culpa de las enseñanzas de Coscia, y Eugenio, que logra librarse de ellas y toma como referente a su noble padre, consigue mantener

su espíritu a salvo del pecado. Las referencias al valor de la educación son inabarcables en *La urna sangrienta*: Mandina ve reforzada su virtud gracias a las enseñanzas de Cecilia, su aya, y Lucrecia también es virtuosa e ilustrada debido a las lecciones de su sabio padre.

Mas los cuidados de esta buena señora se dirigieron principalmente a grabar en la memoria y corazón de su discípula las máximas de una sólida virtud y preservar su inocencia de los asaltos de la seducción, de la cual observaba que, por desgracia, tenía frecuentes ejemplos a la vista. (*Ibid.*: 220)

El valor de la educación a los jóvenes, así como la necesidad de alejarlos del vicio y del mal, no es, por supuesto, materia única de la novela gótica española, sino que ésta encuentra su inspiración en la inglesa y, muy probablemente, en Ann Radcliffe:

-Me propuse enseñarte, desde tus primeros años, el deber de dominarse. Te he señalado su gran importancia en la vida, no sólo porque se nos preserva de tentaciones varias y peligrosas que podrían apartarnos de la rectitud y la virtud, sino porque en los límites de lo que nos podemos tolerar están los de la virtud. Cuando nos excedemos llegamos al vicio y a su consecuencia, que es el mal. (2012, 33)

3.6. Lo extraño, lo fantástico y lo sobrenatural en *La urna sangrienta*: Procedimientos para generar terror

La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido.

H.P.Lovecraft

Se tiende a considerar que la ficción gótica supone el verdadero génesis de la literatura fantástica porque fue el primer género literario que se cuestionó la idea de realidad, aunque no el primero en introducir elementos fantásticos —entendiendo el término en un sentido amplio—, pues la literatura maravillosa y milagrosa ya había generado situaciones de algún modo sobrenaturales. La primera, sin embargo, se situaba en un

mundo paralelo que establecía sus propias leyes y la segunda fundamentaba todo el material fantástico en un aparato de creencias religiosas incuestionables. Podemos considerar, pues, que la novela gótica supuso una nueva forma de entender lo fantástico y sobrenatural como un elemento que produce la vacilación momentánea del lector, siguiendo la distinción de Todorov planteada en *Introducción a la literatura fantástica*, (1970) en un mundo que se acerca al real y opera con sus mismas leyes.

El siguiente paso es cuestionarse si la novela gótica es un género dentro del fantástico o si debe establecerse una distinción clara entre uno y otro. Miriam López Santos aborda esta problemática en su artículo «El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?» (2010), y opta por no adscribir el gótico al género fantástico por ciertas particularidades derivadas de la fórmula que éste plantea. Una de ellas, por ejemplo, es la de que el género gótico debe provocar miedo; norma a la que no se subyuga lo fantástico. Otra, y quizás la de mayor peso, es la de que lo fantástico se inserta en un mundo cercano con el que el lector puede identificarse, y este realismo precisamente es el que potencia el efecto de lo fantástico como algo que desajusta la naturalidad en un mundo en apariencia conocido. La novela gótica, no obstante, no se apoya en este mundo conocido, se sitúa en tiempos lejanos de superstición y oscuridad en los que muy difícilmente el lector contemporáneo se llegue a encontrar a sí mismo. Finalmente, el género fantástico debe manifestar verosimilitud discursiva, hecho que consigue mediante la inserción de coordenadas espaciotemporales y la limitación temporal del relato. La novela gótica, y, especialmente, la racional, ve forzoso dar explicaciones al final de la narración de todos los hechos sobrenaturales, explicaciones, en ocasiones, tan disparatadas que quiebran la verosimilitud del relato.

La urna sangrienta presenta un complejísimo tratamiento del elemento fantástico; en ella, podemos hablar de lo sobrenatural, lo extraño e incluso de lo milagroso cuyo empleo tiene dos fines comunes, el de producir ansiedad o inquietud y el de generar el miedo en sí mismo.

La indeterminación con la que se inicia la narración y el carácter legendario que adquiere mediante el tópico del manuscrito encontrado alejan a la novela de lo fantástico, porque ubica su trama en un tiempo lejano con el que lector no puede identificarse. Sin embargo, se reconoce una férrea obsesión por parte del narrador de dotar los hechos de la mayor verosimilitud y realidad. El mundo que se describe, por

otra parte, está perfectamente determinado geográficamente y cualquier lector contemporáneo a su escritura podría reconocer que la época en la que se ambienta el relato en poco difiere de la suya propia. Por lo tanto, en ese marco, no tan legendario ni indeterminado como parecía, sí que puede darse un efecto de realidad y, por consiguiente, el lector será muy capaz de diferenciar lo normal de lo extraño o sobrenatural.

Para empezar debemos establecer una distinción entre aquellos sucesos que parecen *a priori* **inexplicables**, pero que encontrarán una justificación racional al final de la obra, por más absurda o remota que sea, y los sucesos **inexplicados**. En *La urna sangrienta* abundan incidentes “inexplicados” que no rompen con las leyes naturales pero que sí quiebran la naturalidad del mundo intradieético. Este tipo de fenómenos apuntan rápidamente a tener una explicación lógica y el lector puede cuestionarse cuál de todas puede ser. Aquí tenemos, por consiguiente, la irrupción de lo extraño en el relato. Una mesa llena de alimentos en un castillo en apariencia abandonado, un extraño que persigue al protagonista en caballo y le profetiza una muerte segura, el efecto que tienen sobre Ambrosio las palabras: “Acuérdate de la urna sangrienta” (*Ibid.*: 129) o la rutina nocturna de Ambrosio que baja hacia la cripta de su padre, cuchillo en mano, son una prueba de la presencia de lo extraño en la novela:

No embelesaron estos esfuerzos del orgullo del hombre al incógnito, acostumbrado ya a disfrutarlos, pero quedó pasmado al ver en la más espaciosa de las salas una mesa cubierta de exquisitos manjares todavía humeando y sobre la cual ardían en un candelero de oro un sinnúmero de luces. (*Ibid.*: 46)

Este tipo de sucesos pueden generar un abanico diverso de emociones que van desde la intriga hasta el pavor más absoluto. El simbólico descenso de Ambrosio a los infiernos no es simplemente un episodio extraño, su unión con todos los elementos propios del terror gótico (criptas, oscuridad, ruidos extraños...) producen en conjunto un ambiente realmente aterrador, y, probablemente, uno de los más intensos de la novela.

Los sucesos más interesantes, sin embargo, son los inexplicables. Que se tienen por inexplicables a lo largo de la narración por parecer verdaderamente sobrenaturales. El lector no es capaz de hallar una causa lógica y no cree que pueda haber algo que pueda dotar de una explicación al episodio paranormal. Lo interesante de este tipo de casos es que se descubre que no eran realmente inexplicables, sino inexplicados, pues en los

últimos capítulos de la novela el narrador retomará todos los episodios en apariencia sobrenaturales e inconexos y les proporcionará una explicación de acuerdo con las leyes naturales; explicaciones muchas veces disparatadas que quiebran la verosimilitud textual y que, en una segunda lectura, pueden, incluso, llegar a descubrir verdaderas incoherencias intradiegticas. Este proceder es el que, en mayor medida, determina la diferencia entre lo que la crítica ha diferenciado como novela gótica racional o conservadora y la irracional o sobrenatural. Los hechos sobrenaturales en la segunda no encontrarán explicación en el relato, se aceptan como procesos que transgreden la realidad. La primera, en cambio, imbuida de racionalismo, tiene que dotar de causa a los efectos que ha ido ofreciendo a lo largo de la narración. *La urna sangrienta*, -como el resto de obras de Pérez y Rodríguez-, en el tratamiento de lo fantástico y lo sobrenatural, es, completamente, una novela racional o conservadora.

Lo sobrenatural se presenta mediante la figura de la Sífida. A lo largo de la narración, diferentes personajes irán topándose con esta criatura sobrenatural cuya aparición irá precedida por elementos sensoriales tales como olores característicos, sonidos musicales... que alcanzarán al personaje y al lector y harán más vívida la presencia de lo sobrenatural.

Un suspiro semejante al de la noche anterior hiere su oído y le sobresalta de nuevo. ¡Qué prodigio! Al incorporarse en el lecho para llamar a Cenón le suspende y embarga la voz una suavísima fragancia difundida por el ambiente. Hacíase violencia para persuadirse de que soñaba, pero se convencía cada vez más de la realidad del prodigio. A este tiempo oyó una voz delicada y sumisa llamarle por su nombre. (*Ibid.*: 112)

El terror quiere conquistar todos los sentidos del personaje y también del lector. Estos elementos sensoriales tienen la misión de anticipar la aparición del ser sobrenatural y generan ansiedad al lector al avanzarle lo que ha de venir.

Resulta especialmente curioso como el autor trata, por todos los medios, de dejar bien atados todos los fenómenos paranormales para que parezca imposible que puedan tener una explicación plausible. Ambrosio, por ejemplo, pide a Cenón que duerma con él en su misma alcoba por si se repiten las apariciones del espectro y, cuando la Sífida se presenta, Ambrosio es el único capaz de captar su voz. Este hecho hace creer que la causa es, realmente, sobrenatural, pues solo uno siente la presencia del fenómeno y el

criado manifiesta ser insensible a sus estímulos. Hasta el final de la obra no se nos informa de que Cenón era cómplice de Lucrecia, la fingida Sílfida, y, realmente, percibía exactamente lo mismo que Ambrosio aunque lo negara.

Los esfuerzos del autor para maquillar los sucesos como absolutamente inexplicables verán su correspondencia al final de la obra, cuando tenga que invertirlos en desentrañar todos los nudos y explicar punto por punto todo lo extraño o sobrenatural que aparezca a lo largo de la narración.

Que la voz de la Sílfida pudiera oírse en todas las esquinas de la habitación parecía una prueba irrefutable de lo inexplicable de los hechos. Más tarde descubriremos que Lucrecia, aprovechando la ausencia temporal de su marido, mandó taladrar las paredes y formar un conducto por el que podría moverse sin dificultades:

Para imitar la invisibilidad de la Sílfida, o ser aéreo, eran necesarias algunas medidas cuya ejecución salió con la mayor felicidad. Siento las paredes de las habitaciones del palacio de bastante espesor, se trató de taladrarlas y formar un conducto angosto a lo largo de todas ellas, dentro del cual, hablando una persona pareciere que su voz penetraba el muro y era el órgano de algún ser invisible y sobrenatural. Para que en algún modo fuera sensible su presencia al mortal a quien se dignaba comunicarse, las esencias y los olores más exquisitos debían esparcirse en el momento por la habitación, lo cual no ofrecía dificultad alguna. (*Ibid.*: 282)

Esta obsesión por no dejar ningún cabo suelto y revelar todas las causas de cada uno de los hechos extraños o aparentemente sobrenaturales conlleva la repetición de todos los misterios, esta vez sí, resueltos. Procedimiento que acerca la novela gótica racional a la policíaca, que se sustenta precisamente en eso, en resolver hechos extraños o misteriosos, que tendrán que ser referidos una segunda vez pero acompañados de la explicación pertinente.

Dentro de lo inexplicable, entre un sinfín de episodios extraños y sobrenaturales, encontramos uno que, incluso, se corresponde con lo milagroso, y éste es el de la visita de Ambrosio a la cueva del padre Eusebio. Este ermitaño, que se le tiene considerado como un verdadero santo, sabe todo lo que ha sucedido y sucederá en la vida de Ambrosio y, además, es capaz de reconocerlo como el marqués de Scianella nada más verlo entrar por la puerta. Lo que en un principio parece una mediación entre el santo y

la divinidad más tarde recibe, por supuesto, una justificación. El padre Eusebio estaba advertido por un criado de Lucrecia de la llegada de Ambrosio, y éste le informa de cómo iba a presentarse vestido para que el engaño surtiera efecto.

-Acercaos, hijos [...]. Sólo son capaces de hacer impresión en mi espíritu las necesidades y aflicciones de la humanidad. Cenón –prosiguió en voz más alta- retiraos, y vos, Ambrosio, marqués de Scianella, venid. / Quede en consideración del lector la admiración y pasmo de entramos al oír estas palabras. Cenón, lleno de espanto y creyendo ver el oráculo del cielo hablando por la boca del ermitaño, se retiró. (*Ibid.*: 183)

Siguiendo la terminología de Todorov, el proceder del gótico racional se ubica en **lo fantástico extraño**, variedad en la que los hechos inexplicables o sobrenaturales recibirán una explicación en el mismo discurso narrativo y no fuera de éste, fruto de las deducciones del lector. No exige, por lo tanto, un lector activo que deba desentrañar los misterios.

El empeño por parte de los personajes protagonistas de hallar una causa natural a los sucesos, así como la elección de demostrar que todo puede tener una explicación que pase por los límites de la razón ponen de manifiesto la lucha, referida en el punto de análisis anterior, de la racionalidad y la irracionalidad, y el autor opta por coronar como triunfadora a la razón, demostrando que lo que realmente contaba con una causa, lo hemos adjudicado a suceso sobrenatural víctimas de nuestra propia superstición, de la que aún no hemos conseguido escapar.

El elemento sobrenatural, sin embargo, no debe tenerse como lo único con potencia para crear un efecto terrorífico pues éste se asienta en toda la arquitectura gótico-terrorífica que es, en última instancia, la que genera la atmósfera siniestra o macabra. Este terror, que procede de lo escénico y lo sobrenatural, se intensifica gracias al protagonista mediante sus horribles actos y sus oscuros y torturados pensamientos.

4. CONCLUSIÓN

La relación entre España y el género gótico ha dejado de ser una quimera. No puede ponerse en duda que *La urna sangrienta* es un perfecto ejemplo de novela gótica que se cultivó en los límites de nuestro país. Esta feliz realidad debemos agradecerécela a la labor de Miriam López Santos que, rescatando a Pascual Pérez y Rodríguez, ha conseguido que podamos hablar del gótico español.

No obstante, es cierto que el género no surgió de forma natural en España como sí lo hizo en otros países europeos y que si contamos con obras góticas es porque la fórmula se transfirió a nuestro país, se importó y se adaptó a las necesidades y al contexto extraliterario de la época. Sin embargo, tengo que disentir con la teoría de Miriam López Santos que defiende que en España la novela gótica adquirió características únicas y propias en su trasferencia genérica. Casi todos los elementos que configuran *La urna sangrienta* son importados. La búsqueda de verosimilitud a la que alude López Santos se encuentra perfectamente en Ann Radcliffe, la presencia constante de dios es un hecho indiscutible en Lewis y la lección moralizante es una realidad que comparte con la vertiente racional inglesa. Ninguno de los elementos que se le achacan como propios o novedosos a la novela gótica española ha surgido en nuestras fronteras, sino que se han ido tomando aquellos que mejor congeniaban con el espíritu del país y con las circunstancias histórico-sociológicas. El modelo gótico inicial se traspasa a España y aquí se selecciona aquello que permitirá a las novelas gozar de mayor supervivencia. La censura, la debilidad de la Ilustración española y la pervivencia de las creencias populares y la superstición son un ejemplo de los factores que condicionaban al escritor a adaptar la fórmula recibida.

En cuanto a la inclusión de *La urna sangrienta* dentro de la vertiente racional o sentimental heredera de Radcliffe, ya hemos comprobado como la obra presenta características que impiden caracterizarla tajantemente como tal. Si bien es cierto que el tratamiento del componente sobrenatural es paralelo al de la racional, así como la

presencia de un discurso moralizante y la pervivencia de ciertas ideas propias de la Ilustración. También se debe considerar que la temática vicio/virtud y el rechazo a la superstición existen del mismo modo en la irracional encabezada por Lewis. Además, el personaje de Ambrosio Scianella presenta infinitos puntos de unión con su homónimo inglés. Su construcción como personaje torturado, criminal, vicioso, perturbado, pero a la vez dotado con instantes de lucidez que lo inundan de remordimientos provoca una terrible angustia en el lector. El papel del protagonista, por lo tanto, es primario en la creación del miedo, a través de él se demuestra que la maldad del ser humano y sus actos pueden ser más terroríficos que los elementos sobrenaturales. Y es esta razón la que nos lleva a cuestionarnos si *La urna sangrienta* no es realmente un híbrido del gótico racional y del irracional, que se sitúa en un estadio intermedio entre el discurso racional y moral radcliffiano y la recreación en lo macabro, en lo siniestro y en lo sádico.

Además, y es algo realmente excepcional en *La urna sangrienta*, el autor parece querer vincular su obra con el género gótico de todas las formas posibles, llevando lo terrorífico arquitectónico a niveles extremos. Así pues, es sencillo encontrar pasajes en la novela que parezcan una enumeración de todos los escenarios propios del género gótico. En la temática también hallamos ese empeño en compendiar todos los temas propios del gótico en una sola obra: la muerte, la venganza, el pecado, el parricidio, el fratricidio, la violación, el rapto, la tortura, el asesinato, el satanismo... Todos ellos, que podrían ser el tema central de novelas hermanas, se encuentran reunidos y aparecen sin excepción en *La urna sangrienta*. Por no mencionar, escenas extremadamente efectistas: el asesinato del novio el día de una boda, la mujer desfallecida en el suelo con el vestido blanco manchado de sangre... Su inserción en la obra no añade información relevante, y puede que ni siquiera forme parte de la trama principal, pero aporta colorismo, efectividad y un tipo de belleza basada en el contraste y en lo violento muy del gusto de la estética gótica.

Que hablemos de novela gótica española importada o adaptada no resta, por otra parte, importancia ni valor a las que aquí se dio. *La urna sangrienta* ha dado signos suficientes de merecerse compartir estatus con las grandes novelas góticas surgidas de la pluma de Radcliffe, Lewis, Maturin, Beckford o Walpole. Pues, como las grandes novelas del género, no se limitan a dibujar escenarios terroríficos y a llenarlos de personajes planos e insípidos que se verán azotados por una serie de fenómenos paranormales. *La urna*

sangrienta hace tambalear el esquema maniqueísta de la novela racional a través de personajes como Ambrosio, cuya complejidad psicológica ya hemos referido a lo largo del análisis, o de personajes como Lucrecia, que están dotados de una profunda dimensión simbólica. El castillo de Scianella supera en significación a otros espacios como Udolfo. La degradación del personaje se traslada al castillo que habita y éste adquiere un carácter cada vez más diabólico, siniestro y decadente, en consonancia con su dueño. Tras la muerte de Ambrosio, el palacio de Scianella quedará reducido a ruinas como símbolo de la caída de una gran familia de marqueses.

El papel de las figuras femeninas en *La urna sangrienta* es otro aspecto a tener en cuenta al valorar la obra. Es casi excepcional que dos mujeres: Olimpia y Lucrecia, fueran en realidad el motor activo de la narración y las causantes de todos y cada uno de los hechos. Una, como estímulo maligno, impulsa las desgracias que asolarán a la familia Scianella, y la otra, en contraposición, tendrá que deshacer las malvadas acciones de su rival. La polarización de la mujer pues, no se limitará al carácter y al hecho estético, sino que tomará parte activa y será decisiva en el devenir de los hechos.

La indiscutible calidad literaria, sin embargo, no fue suficiente para mantener en el recuerdo a *La urna sangrienta* y a su autor, que se han visto relegados injustamente al olvido durante dos centurias hasta que, por fortuna, Miriam López Santos y Luis Alberto de Cuenca han rescatado de las sombras una joya literaria, que prueba, no solo que sí existió una novela gótica en España de calidad equiparable a sus hermanas europeas, sino que indica, también, el lamentable estado de nuestras letras que ha necesitado de más doscientos años para sacar a la luz una obra que jamás debió verse ensombrecida. En nuestras manos está, ahora, situarla en el lugar que le corresponde.

“Únicamente le agitaban con frecuencia agudos remordimientos y con particularidad la memoria de las terribles palabras que le recordaban la urna sangrienta no sólo le enajenaba sino llegaba a veces a portarle al último grado de delirio.”

Pascual Pérez y Rodríguez

5. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

LEWIS, Matthew G., (2009³), *El monje*. Traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid, Valdemar, 423pp.

PÉREZ Y RODRÍGUEZ, Pascual, (1833), *El hombre invisible o las ruinas de Munsterhall*, Valencia, Imprenta de Cabrerizo, 286pp.

- (2010), *La urna sangrienta o el panteón de Scianella*. Prólogo de Luis Alberto de Cuenca y edición de Miriam López Santos, Madrid, Siruela, 298pp.

- (2014), *La torre gótica o el espectro de Limberg*. Edición de Miriam López Santos, Madrid, Editorial Ártica, 251pp.

RADCLIFFE, Ann, (2012²), *Los misterios de Udolfo*. Traducción de Carlos José Costas Solano, Madrid, Valdemar, 729pp.

WALPOLE, Horace, (2008), *El castillo de Otranto*. Traducción de José Luis Moreno Ruiz, Madrid, Valdemar, 227pp.

Bibliografía secundaria

BADDELEY, Gavin, (2007), *Cultura gótica*, México, Ma non troppo, 240pp.

FERRERAS, Juan Ignacio, (1972), *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus Ediciones, pp. 293-305.

GARRIDO, Carlos, (1982), «El nacimiento de la novela gótica», *Quimera*,18, pp. 33-39.

GEADA, Maria, (2011), «La literatura gótica en el Romanticismo español», *Hispanet Journal, Florida Memorial University*,4, pp.1-15.

GLENDINNING, Nigel, (1994), «Lo gótico, lo funeral y lo macabro en la cultura española y europea del siglo XVIII», *Anales de literatura española*, 10, pp.101-115.

LOPEZ SANTOS, Miriam, (2008), «Teoría de la novela gótica», *Estudios humanísticos. Filología*, 30, pp. 187-210.

- (2009), «Los viejos fantasmas vuelven al presente: lo gótico en la literatura española actual», *Estudios Humanísticos. Filología*, 31, pp. 321-334.

- (2010), «Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica», *Revista Signa*, 19, (Universidad de León) , pp. 273-292.

- (2010), “Nota a la edición e Introducción” en PÉREZ Y RODRÍGUEZ, Pascual, *La urna sangrienta o El panteón de Scianella*, Madrid, Siruela, pp.13-30

- (2010), «El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica? », *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, pp.1-9.

- (2010), *La novela gótica en España (1788-1833)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 307pp.

- (2010), «La oscuridad que regresa. La fascinación por la muerte en la novela gótica española», Valladolid, *Cultura Iberoamericana*, 30, pp.229-246.

- (2012), «Hacia la configuración de un género: lo terrorífico arquitectónico de la novela gótica española», *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, pp. 1-6.

NAVAS RUIZ, Ricardo, (1990), *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, pp. 390-391

ROAS, David; “Prólogo” en WOMACK, Marian (2012), *Paseando con fantasmas. Antología del cuento gótico*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 9-16.

ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel, (1988), *Historia interna de la novela española del siglo XIX, Vol. I, Hacia el realismo*, Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 94-121

SÁNCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco Javier, (2012) «Fundamentos teóricos-formales del gótico literario», *Polifonía. Revista Académica de Estudios Hispánicos*, 1, pp. 3-22.

TODOROV, Tzvetan, (2005), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyocan, 152 pp.