

LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA FANTÁSTICA  
EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

TESIS DOCTORAL  
DE DAVID ROAS DEUS

DIRIGIDA POR SERGIO BESER ORTÍ



PROGRAMA DE TEORÍA DE LA LITERATURA  
Y LITERATURA COMPARADA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

ABRIL 2000

## Capítulo VII

### LA PRODUCCIÓN DE OBRAS FANTÁSTICAS EN ESPAÑA: ESTUDIO COMPARADO

El análisis de la producción fantástica española que voy a llevar a cabo viene marcado por una visión claramente comparatista. Partiendo de la idea de que lo fantástico es un género importado de otras literaturas, lo que voy a mostrar es la forma en que se cultivó la narrativa fantástica en España en comparación con el desarrollo de ese tipo de literatura en otros países (Francia, Gran Bretaña, Alemania y Estados Unidos), prestando especial atención a los posibles contactos entre ellas (llamémosles influencias o relaciones intertextuales).

He organizado mi análisis en dos grandes apartados, manteniendo la división que he utilizado en otros capítulos de la tesis: novela gótica y narrativa fantástica. En relación estricta con la narrativa fantástica, he dividido su estudio, a su vez, en dos grandes apartados, coincidentes con las dos mitades del siglo, puesto que tal división cronológica coincide, a grandes rasgos, con los periodos de influencia de Hoffmann y Poe, las dos grandes figuras que marcan el desarrollo y evolución del género fantástico en Europa.

Para empezar a hablar del panorama fantástico español podríamos decir que lo sobrenatural siempre ha estado muy presente en nuestra literatura: tanto en manifestaciones populares de ésta (leyendas, relatos de apariciones, historias milagrosas), como en obras literarias cultas. Podemos encontrar numerosos ejemplos en obras anteriores a 1750:<sup>477</sup> desde la historia de Don Illán y el deán de Santiago narrada en *El conde Lucanor*, a la aventura del duende del palacio de la condesa de Arcos narrada por Torres Villarroel en su *Vida* (1743),<sup>478</sup> pasando por

---

<sup>477</sup>Joan Estruch publicó hace unos años una interesante antología con el título *Literatura fantástica y de terror del siglo XVII* (Fontamara, Barcelona, 1982), en la que recogía relatos de Cervantes, Pérez de Montalbán, María de Zayas y Cristóbal Lozano, entre otros.

<sup>478</sup>Podríamos citar aquí una novela contemporánea de las obras de Torres Villarroel: la *Historia de la cueva de Salamanca*, de Francisco Botello de Moraes, a medio camino entre la narración fantástica y el relato utópico.

los prodigios mágicos de las novelas de caballerías o la aventura de Pánfilo con los fantasmas en *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega. Pero como ya indiqué en el capítulo II, la utilización que se hace del material fantástico en estas obras es diferente de la que harán los autores de finales del XVIII y, sobre todo, de la siguiente centuria.

Así pues, me centraré en las dos manifestaciones fundamentales del género fantástico, desde su nacimiento a mediados del siglo XVIII: la novela gótica y la narración fantástica (relatos y novelas) propiamente dicha.

## 1. LA NOVELA GÓTICA

A pesar de que la novela gótica empezó a cultivarse muy pronto en Gran Bretaña o Francia, fue un género que no arraigó bien en nuestra literatura. Las primeras muestras, en sentido estricto, de este tipo de narraciones no se publican hasta bien entrado el siglo XIX. Pero también es cierto que desde 1788 son muchas las novelas españolas que presentan elementos góticos en sus páginas, revelando de este modo que sus autores conocían dicho género y, a la vez, que éste empezaba a ser del gusto del público. Aunque debo advertir que el «goticismo» de la mayoría de esos relatos no responde a la vertiente fantástica del género (Walpole, Lewis) sino al «gótico sentimental» de Ann Radcliffe o de Clara Reeve, donde lo sobrenatural brilla por su ausencia. Por lo tanto, los elementos góticos que encontraremos en dichas novelas quedan reducidos a lo meramente ambiental (tendencia a lo macabro y lúgubre, escenografía terrorífica, muertes violentas),<sup>479</sup> apareciendo unidos a motivos propios de la novela sentimental, a lo que hay que añadir una explícita intención moral.

María José Alonso Seoane [1995] ha elaborado un catálogo en el que podemos comprobar el gran número de obras españolas del periodo prerromántico que introducen elementos góticos en sus páginas (aunque debemos tener en cuenta que algunas de ellas son simplemente adaptaciones de obras francesas):

---

<sup>479</sup>Ferreras [1973:128] señala este aspecto como un defecto de la novela gótica española, sin advertir que ésta lo copió de los relatos franceses, más conocidos en nuestro país en esos años que las obras de Lewis o de Radcliffe.



- *Voz de la naturaleza* (1788-1792), de Ignacio García Malo
- *Nueva colección de novelas ejemplares* (1790), de Vicente Martínez Colomer
- *El Valdemaro* (1792), de Vicente Martínez Colomer<sup>480</sup>
- *El café* (1792), de Alejandro de Moya
- *El Rodrigo. Romance épico* (1793), de Pedro Montengón<sup>481</sup>
- *Las noches de invierno o biblioteca escogida de historias, anécdotas, novelas, cuentos, chistes y agudezas...* (1796-1797), de Pedro María Olive
- *La Leandra* (1797-1807), de Antonio Valladares de Sotomayor; algunas de las novelas que la componen contienen elementos góticos: *Eduardo y Camilo*, *La historia de Doña Brígida*, *La historia de Don Casimiro* y *La historia de Doña Isabela*.
- *La noche entretenida* (1798), de Juan Idarroc;<sup>482</sup> de las tres novelas que incluye, podemos encontrar elementos góticos en la titulada *Morton y Susana* (*Novela inglesa*).
- *El Evangelio en triunfo* (1798-1799), de Pablo de Olavide<sup>483</sup>
- *Lecturas útiles y entretenidas* (1800-1817), de Pablo de Olavide
- *Memorias de Blanca Capello* (1803), de Antonio Marqués y Espejo<sup>484</sup>
- *La Eumenia o la madrileña* (1805), de Gaspar Zavala y Zamora

<sup>480</sup>Novela que tuvo gran éxito a juzgar por las sucesivas reediciones que se publicaron: 1803, 1807, 1816 y 1821-1822, todas ellas en Valencia. Tal y como advierte Álvarez Barrientos [1991:259]: «lo mágico, lo fantástico, que eran elementos característicos de los *romances* y de las novelas bizantinas, le sirven a Martínez Colomer para ofrecernos una visión nueva de la realidad, gracias, precisamente, a los viejos elementos negados por la moderna novela dieciochesca. [...] El ambiente ideal, de escenarios tormentosos y nocturnos donde también asistimos a lances propios de novelas de caballerías, es utilizado por Martínez Colomer para darnos un discurso ideológico ilustrado».

<sup>481</sup>Calificada por Sebold [1994:xiii] como «la primera novela romántica española». La historia narrada parte de la leyenda de Don Rodrigo, el último rey goda y está llena de apariciones sobrenaturales: la del espectro del rey Witiza durante los oficios fúnebres en el aniversario de su muerte; la de Mahoma durante la expedición musulmana que va a invadir España; o la de la muerta Endigilda, con el fin de poner a Don Julián al corriente de la afrenta de su hija: «Se le aparece en sueños Endigilda, envuelta en la funérea mortaja. Mas en vez de conservar su semblante la entereza de las facciones, como cuando acabó de expirar, se veía al contrario casi todo roído de los gusanos, acrecentando el horror que inspiraba el mismo...» (cito de la edición de Carnero 1990:159).

<sup>482</sup>Hay problemas con la autoría de esta obra: Urzainqui [1987:328] señala que dicho nombre es el «anagrama del fecundo traductor Juan Corradi»; sin embargo, Brown [1953:61] atribuye esta obra a un autor anónimo oculto bajo las siglas «D. J. M. H.», y así lo mantiene Álvarez Barrientos [1991:289], quien también comenta toda esta problemática.

<sup>483</sup>En la Carta X se narra un sueño en el que aparecen fantasmas.

<sup>484</sup>Debe tratarse, como ya señalé en el capítulo III, de una adaptación de la novela de Auguste Gottlieb Meissner, *Bianka Capello*, publicada en 1785.

- *El Decamerón español o colección de varios hechos históricos raros y divertidos* (1805), de Vicente Rodríguez de Arellano; entre las novelas que la forman, destaca por su estética gótica *El sepulcro en el monte*, adaptación de *Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura*, de Blanchard (que ya había sido adaptada por Olavide en su *Evangelio en triunfo* con el título *El incógnito o el fruto de la ambición*).

- *Adriana o Historia de la Marquesa Brianville* (1807), publicada anónima.

Claro está que la presencia de lo sobrenatural en estas obras dista mucho del componente subversivo de que gozaban las novelas de Walpole o Lewis. Así, por ejemplo, en *El Valdemaro*, que el propio Martínez Colomer define como «fábula maravillosa y verosímilmente sostenida», lo sobrenatural es un elemento más en la peripecia (no su pieza fundamental) y, lo más importante, se «hace depender de los designios desconocidos de la Providencia, en la que confían ciegamente los personajes. La Providencia es un comodín para Martínez Colomer, le permite adentrarse en lo que a primera vista puede parecer inverosímil y salir de ello sin dificultad, y, de la misma forma, es un núcleo que genera acciones e incidentes en sus argumentos, que suelen ser complicados» (Álvarez Barrientos 1991:255). La historia creada por Martínez Colomer le sirve para apoyar la necesidad de tener fe en la Providencia, y ésta, a la vez, justifica perfectamente la presencia de personajes fantásticos de forma que no resulten inverosímiles.

A esta lista de obras podríamos añadir algunas otras, que M<sup>a</sup> José Alonso no cita en su lista, como, por ejemplo, *Cornelia Bororquia* (1801), novela anónima atribuida a Luis Gutiérrez,<sup>485</sup> y *El Emprendedor o aventuras de un español en el Asia* (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo.<sup>486</sup>

En *El Emprendedor* podemos encontrar diversas escenas que ejemplifican eso que antes he denominado «fantástico explicado»: en una de ellas, el protagonista hace ver a un grupo de personajes el error de creer que un «mal genio» habita en una casa aparentemente encantada, señalándoles

la ridiculez de tal creencia..., ilusión tan general, que en Europa tiene y ha tenido crédulos, variando de nombres, y que particularmente en España se les llamó

---

<sup>485</sup>Autoría defendida por Dufour en su edición de la obra [1987:24-32]. Ferreras ha publicado recientemente otra edición de esta novela (Vosa, Madrid, 1994).

<sup>486</sup>En relación a esta obra véase Álvarez Barrientos [1995a].

duendes o fantasmas, pero que la Ilustración ha desterrado esta clase de embeleccos (II, p. 109; cito de Álvarez Barrientos 1995a: 83).

Tal y como se comprobará después, la casa no estaba habitada en realidad por duendes sino por falsificadores de moneda que habían hecho correr el bulo de ese encantamiento para poder disfrutar de la casa a sus anchas. La utilización de un fenómeno supuestamente sobrenatural es una maniobra para ridiculizar la creencia, y, a mi entender, la utilización literaria de lo fantástico, puesto que es contrario a la racionalidad reivindicada por los ilustrados.

Pero no debemos olvidar que estas novelas, a pesar de su componente gótico, seguían respondiendo a la exigencia ilustrada de subordinar lo narrado a una finalidad utilitaria, de instrucción y adoctrinamiento moral:

se puede hacer uso de las historias ficticias para varios fines, y todos muy útiles. Ellas son unos de los mejores canales para comunicar la instrucción, para pintar la vida y las maneras de los hombres, para mostrar los yerros a que nos arrastran nuestras pasiones, y para hacer amable la virtud y odioso el vicio (Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes*, 1801; cito de Ezama 1995:49).

Los textos narrativos son compuestos, traducidos y valorados por su función instructiva, más que como entretenimiento. En los prólogos, así como en las noticias y reseñas acerca de estas obras, se destaca la moralidad y virtud de lo contenido en sus páginas, en su utilidad para los lectores, y se insiste, sobre todo, en la verosimilitud y verdad de los hechos narrados, puesto que parten de una idea de la novela como reflejo de la realidad (recuérdense las ideas de Radcliffe o Clara Reeve; cf. cap. II, apartado 1).<sup>487</sup> Tal es el caso, por citar algún ejemplo, de *Adela y Teodoro*, novela con cierto regusto gótico de Mme. de Genlis, traducida en 1785, de la que se dice en su prólogo que «conmueve el corazón y excita a imitar las buenas acciones».

No es extraño, pues, que un gran número de las obras traducidas a nuestro idioma fueran debidamente revisadas y retocadas para prevenir de cualquier tipo de «peligro» al lector español. Así sucede, por ejemplo, con las *Pruebas del sentimiento* (*Les épreuves du sentiment*, 1772-1780), de Baculard d'Arnaud, en cuya traducción,

---

<sup>487</sup> No olvidemos que, en algunas ocasiones, debía tratarse también de un subterfugio para burlar la censura.

publicada en 1795, «se ha suprimido o modificado alguna frase que pudiera tal vez ofender a los oídos delicados» (cito de Aragón 1992:125)

El catálogo de novelas «góticas» españolas puede completarse con algunas de las citadas por McClelland [1975] y Ferreras [1991], como es el caso de *El viajador sensible* (1791), de Bernardo María de Calzada, y el *Viaje al mundo subterráneo* (1820), de Joaquín de Olavarría, obras que si bien no responden estrictamente al esquema de la novela gótica, reproducen, como las anteriores, algunos de sus tópicos

Carnero [1983:121] propone incluir también entre las obras góticas españolas el poema de Quintana titulado «Al panteón del Escorial» (1805), puesto que «aunque esté en verso, [es] una novela gótica en miniatura, ya que responde a las leyes del género» Aunque es cierto que el poema parte de una anécdota fantástica y se ambienta en una escenografía gótica (el poeta ve de salir sus tumbas a los espectros de los reyes de la Casa de Austria), lo que en realidad pretende ofrecer Quintana al lector no es otra cosa que una visión crítica de la historia de España: los espíritus de los reyes se aparecen para comentar el estado de la monarquía. Creo, pues, que Carnero exagera un poco al calificar de novela gótica el poema de Quintana. Sin olvidar un aspecto fundamental: a mi entender, ningún lector de la época pudo leer el poema como un texto fantástico sino en función de su evidente contenido político. Lo único que hizo Quintana fue adoptar una forma literaria «de éxito» para ambientar una obra de clara intencionalidad política.<sup>488</sup>

Otra obra que podíamos incluir dentro de esa misma concepción estética, aunque no responda a los parámetros específicos de la novela gótica, es la famosísima *Noches lúgubres* de Cadalso (1798-1790)<sup>489</sup>. A pesar de situarse claramente en el ámbito prerromántico de la poesía de la noche y los sepulcros, Cadalso, como señaló Montesinos [1970a:174-175], se cuida mucho de invadir el terreno de lo sobrenatural.

---

<sup>488</sup>En relación al contenido e intención política del poema de Quintana véase Leopoldo de Luis [1972]

<sup>489</sup>Las *Noches lúgubres* tuvieron un enorme éxito durante la primera mitad del siglo XIX, ya que se han contabilizado unas 22 ediciones entre 1798 y 1850 (dejando aparte sus traducciones a otras lenguas). Además, también generó imitadores: tal es el caso de la continuación que hizo Cagigal (*Noches lúgubres*, Barcelona, 1828) y la imitación que compuso F. de P. Mellado (*Días funébrs*, Fuentesnebro, Madrid, 1832).

Cadalso evita cuidadosamente toda incidencia en los dominios de lo maravilloso, en que más tarde se adentrarán de buena gana los poetas románticos. Quedan en las *Noches lúgubres* curiosos resabios del rigor racionalista de la Aufklärung. No le basta a Cadalso con rehuir toda mención de visiones y monstruos; necesita explicar su no existencia. Si su propia sombra asusta al sepulturero Lorenzo, Tediato no se limita a decirle: «¡Necio! Lo que te espanta es tu misma sombra». Para este hombre que cree que a cada paso el suelo se hunde bajo sus pies, las leyes de la Física tienen una sorprendente fijeza; son, casi, lo único que no ha destruido la muerte de Filis. «¡Necio! Lo que te espanta es tu misma sombra, con la mía, que nacen de la postura de nuestros cuerpos respecto de aquella lámpara». No hubiera dicho más Feijoo. Y sin embargo, y a pesar de la curiosa anécdota del monstruo que ocasiona el desmayo de Tediato, y que luego resulta ser un perro, Cadalso ha acumulado aquí todos los elementos de terror ornamental que luego prodigaron los románticos.

A pesar de la presencia de elementos románticos en las *Noches lúgubres*, Cadalso es un ilustrado: de ahí su constante actitud racionalizadora frente a todo lo misterioso y, en apariencia, inexplicable con lo que se enfrentan Tediato y Lorenzo. Y de ahí, también, esa valoración negativa de la fantasía, propia de una mentalidad ilustrada, que podemos escuchar en las palabras de Tediato en la Noche Primera: «fantasía humana, fecunda sólo en quimeras, ilusiones y objetos de terror!». <sup>490</sup>

Como hemos visto son muchas las obras de los años anteriores al romanticismo que contienen elementos góticos y sobrenaturales (aunque en la mayoría de los casos acaben explicados racionalmente), síntoma evidente de la existencia de un gusto por dichos elementos y, por lo tanto, de un público que disfrutaba con la lectura de tales historias.

Una vez llegado el Romanticismo a España, la novela gótica sufrió diferente suerte en el campo de la traducción y de la creación. Si bien gozaba de un éxito cada vez mayor entre los lectores españoles (cuando en el resto de Europa ya se encontraba en franca decadencia), <sup>491</sup> su cultivo, sin embargo, no arraigó entre nuestros escritores. Es cierto que la presencia de elementos góticos puede

---

<sup>490</sup> Cito por la edición de Arce [1987:315].

<sup>491</sup> El éxito de la novela gótica fue de gran importancia, según Gies [1988:67], puesto que gracias a estas obras (utiliza como ejemplo de su reflexión la *Galería fúnebre* de Pérez Zaragoza) «se va formando un numeroso grupo de espectadores y lectores que comprenden el nuevo lenguaje romántico y aceptan las exageraciones de una nueva cosmovisión». Romero Tobar [1994:367], sin embargo, considera exagerada «la confianza excesiva en la trascendencia artística de estos elementos» que muestra Gies.



detectarse en numerosas novelas históricas,<sup>492</sup> dramas terroríficos y cuentos fantásticos de dicho periodo, pero, por lo que he podido descubrir hasta ahora, no se compuso ninguna novela que respondiese a los cánones del gótico sobrenatural de Lewis, Potocki o Maturin.

En realidad, las pocas novelas españolas relacionables con el género gótico son, más que otra cosa, narraciones en las que se juega con los tópicos góticos (algunas de ellas más cerca de la novela histórica que de dicho género). Podemos destacar las siguientes: *El subterráneo habitado o los Lettingbers*, o sea *Timancio y Adela* (Oficina de Moreno, Madrid, 1830), de Manuel Benito Aguirre; *La bruja*, de Vicente Salvá (Impr. de Gaultier-Laguionie, París, 1830); *La torre gótica o el espectro de Limberg. Novela histórica del siglo XIV* (Valencia, 1831);<sup>493</sup> *Virtud, constancia, amor y desinterés aparecen en el bello sexo* (1834), de Narciso Torres López y Ruedas; y *El monje negro* (Miguel Prats, Madrid, 1857), de Torcuato Tárrago y Mateos, una de las más tardías.

A dichas novelas habría que añadir la obra gótica española más célebre de esos años: la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza, publicada en la Imprenta de D. J. Palacios, Madrid, 1831. La obra de Pérez Zaragoza no es, como las anteriormente citadas, una novela, sino un recopilación de 24 narraciones repartidas en doce volúmenes en 16<sup>o</sup>.<sup>494</sup>

---

<sup>492</sup> Acerca de la reelaboración que se llevó a cabo de lo gótico y sobrenatural en la novela histórica española, véase Carnero [1973].

<sup>493</sup> Aunque la novela aparece firmada con las iniciales «P. J. P.», Brown [1953:91, n. 2] considera que su autor es Pascual Pérez Rodríguez, a pesar de la no coincidencia de las iniciales, puesto que «en la portadilla del ejemplar en mi poder, único completo que conozco, hay escrito: “Esta novela es original del P. Pascual Pérez, escolapio”». Así, debido a su cargo religioso, Pascual Pérez pudo haber ocultado su identidad bajo las citadas iniciales. Como advierte Montesinos [1970c:218], fue Blanco García quien primero atribuyó al citado Pérez Rodríguez la autoría de esta obra, así como la de dos novelas históricas más, ambas de título muy sugerente: *El hombre invisible o las ruinas de Munsterball. Novela histórica original del tiempo de las cruzadas* (Cabrerizo, Valencia, 1833) y *La urna sangrienta o el panteón de Scianella. Novela original* (Cabrerizo, Valencia, 1834, 2 tomos). En relación a estas novelas véase Brown [1953:100, n. 3; 102, n. 3] y Ferreras [1979:319].

<sup>494</sup> En relación a la *Galería fúnebre* véanse, entre otros, Ferreras [1973:249-261], Cuenca [1977] y Gies [1988].

La *Galería fúnebre* tuvo un gran éxito, tal y como atestiguan las numerosas reseñas y artículos en que se habla de ella, aunque, paradójicamente, nunca fue reeditada.<sup>495</sup>

Dijimos que esta producción tendría gran despacho: dígalo el librero que el primer día no tuvo manos para apuntar suscriptores y despachar ejemplares. La obra es terrible; pero, ¿quién duda de la eficacia de la mostaza cuando se trata de que las salsas sean picantes? Desde luego volvemos a asegurar que con esta publicación le ha caído al señor Zaragoza la lotería. La venta del libro ha de tocar en locura; y para *Zaragoza*, lo mismo que para otra ciudad, pueblo, aldea o villorrio, este lucrativo modo de loquear es lo que se llama encontrar la piedra filosofal (*Cartas Españolas*, 1831, tomo I, p. 228).

Gracias a la lista recogida en las últimas páginas del tomo XII, sabemos que fueron unos quinientos los suscriptores de la *Galería fúnebre* en toda España, aunque según Luis Alberto de Cuenca [1977:23], se omitieron muchos de ellos, ya que las «distas no llegaron a tiempo de ser inmortalizadas por la imprenta». Debemos tener en cuenta, además, que el precio de la edición fue bastante elevado. Pero, sin embargo, fueron muchos los que la leyeron y muchos los comentarios que generó.

Lo primero que sorprende de esta obra es su largo subtítulo

Obra nueva de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces, casos sorprendentes. Colección curiosa e instructiva de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es el freno poderoso de las pasiones (p. 5).<sup>496</sup>

---

<sup>495</sup>Es curioso advertir que buena parte de los investigadores modernos cargan las tintas contra esta obra: este es el caso, por ejemplo, de Gallaher [1949:8], quien la describe como «curious and stupid work». Recuérdense también las palabras de Alonso Cortés [1943:161], quien señala que la obra de Pérez Zaragoza «alcanzó una popularidad extraordinaria, con evidente detrimento del buen gusto y del sentido moral».

<sup>496</sup>Todas las citas están sacadas de la primera edición de la obra, Imprenta de D. J. Palacios, Madrid, febrero de 1831. Existe una edición moderna de la *Galería fúnebre*, publicada por Luis Alberto de Cuenca en 1977 (Editora Nacional, Madrid), aunque en ella sólo se recogen los seis primeros tomos de la obra. Tal y como ha hecho notar Gallaher [1949:8, n.21], el título de la obra de Pérez Zaragoza se corresponde con el de la obra de P. [J. P. R.] Cuisin, *Les Ombres sanglantes, galeries funèbres de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes sanglantes et animées, vengeances atroces et combinaisons de crimes, etc., puisés dans des sources réelles. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur*, Vue. Lepetit, París, 1820, 2 vols. Cuenca [1977:65] y Alonso Seoane [1995:48-49, n.6] también dan noticia de ello. En relación a la obra de Cuisin, véase Lévy [1968:513]. Me ha sido imposible verla, por lo que no puedo comentar su contenido, ni asegurar

Pérez Zaragoza anuncia de ese modo su intención moralizadora, aspecto sobre el que insiste repetidamente en los dos prólogos que acompañan a esta obra. A ello hay que añadir también otro interés fundamental, cifrado en la lucha contra la credulidad y la ignorancia:

con la pintura de aquellos seres ideales, de aquellos objetos quiméricos que una débil y tímida credulidad suele ofrecer a la imaginación, podrá destruirse la idea tan generalizada de la existencia de los duendes, de la aparición de tantos muertos y de monstruos que nunca existieron entre los seres creados por la naturaleza [...] las personas sencillas e inocentes se convencerán del error en que han vivido de mirar las ficciones de la magia y sus ideales visiones como realidades («Prolegómeno del Autor a los Lectores», pp. 13-14).

Pero si analizamos con detenimiento el segundo de los prólogos, titulado significativamente «Introducción analítica» (pp. 21-54), las intenciones de Pérez Zaragoza parecen ser diferentes (aunque de vez en cuando vuelva a reivindicar el componente instructivo y moral de sus relatos):<sup>497</sup>

escribiré tan sólo para las personas de una imaginación viva y exaltada por las impresiones fuertes, y de una alma sensible. Pretendo fijar su atención presentándoles cuadros terribles y combinaciones espantosas: trato de reunir bajo ciertos casos históricos todo lo que el prodigio de la magia, todo lo que los prestigios de lo maravilloso pueden ofrecer de singular y extraordinario a los ojos de los hombres (p. 24).

[...] pues llevando al colmo el aspecto de nuestras historias trágicas, es más fácil inspirar a todo lector los dulces efectos del terror que siempre hicieron las delicias de las almas sensibles (p. 54).

Pérez Zaragoza parece dirigirse, pues, a dos tipos de lectores: por un lado, a los que buscan una utilidad moral en la obra, entre los que hay que incluir a los censores, a quienes pretende «engañar» disimulando el contenido terrorífico y sangriento de sus relatos bajo el manto de la lección moral (no olvidemos, además, que estamos en plena «década ominosa»); y por otro, a las almas cultivadas y sensibles, para proporcionales el placer estético del horror. Es decir, que la obra va destinada a un público que se siente atraído por esas «exaltadas pasiones» que Pérez Zaragoza dice tratar de refrenar, cuando no de corregir. Un público, además,

---

que la *Galería Fúnebre* de Pérez Zaragoza sea una completa traducción de dicha obra (ninguno de los autores antes citados tampoco dan ninguna información al respecto).

<sup>497</sup>Así parecen haberlo notado Gies [1988:62] y Perugini [1988:90].

que ya no cree en los desvaríos de la imaginación, pero que disfruta con su lectura. De hecho, como señala Gies [1988:63], cuando Pérez Zaragoza «quiere comparar su obra con modelos anteriores, no lo hace con las obras antiguas que corrigieran vicios, sino con las de Young y Ann Radcliffe, dos autores cuya sensibilidad macabra o exaltación gótica excitará la fantasía de los jóvenes románticos».

A mi entender, toda esa continua digresión en torno a las propiedades educativas de la obra ejemplifica a la perfección las artimañas que algunos escritores y editores utilizaron en esa época para evitar la censura.<sup>498</sup> La estrategia de Pérez Zaragoza consiste en insistir acerca de la supuesta intención moral de su obra, en la que los hechos narrados

presentan realmente los extravíos y debilidades funestas del género humano, [y] es de esperar produzcan en las almas nobles y sensibles un odio irreconciliable al crimen con el propósito de sujetar sus inclinaciones, cuando no sean conformes con los consejos de la razón y los gritos de la conciencia («Prolegómenos del autor a los lectores», p. 11).

Ese fue también el argumento y la misma estratagema utilizados por el marqués de Sade al publicar sus obras: «describo el mal y el pecado con toda la complacencia necesaria para suscitar una reacción de odio hacia él» (cito de Verjat 1997:37).

Una intención semejante la podemos encontrar en una de las novelas «góticas» españolas contemporáneas de la de Pérez Zaragoza: *La torre gótica o el*

---

<sup>498</sup> Este recurso se utilizó también en algunas obras vertidas al español. Así, por ejemplo, el traductor español de *Pamela, or Virtue Rewarded* (1741), de Samuel Richardson, añadió un breve prólogo en el tomo V, donde destaca la moralidad y utilidad de la obra, quizás impulsado por algunos comentarios críticos que pudo suscitar el contenido de los cuatro primeros tomos. A ello añade que «nos hemos esmerado en traducirlos con toda la exactitud y pureza posible, quitando o retocando todo aquello que a nuestro corto entender y a juicio de personas y timoratas pudiera ser pernicioso o inútil. [...] hubiéramos querido que Richardson, considerando que su obra había de andar en manos de la juventud, a cuyo ejemplo e instrucción la destinaba, hubiese sido menos prolijo en las descripciones de ciertos pasajes, en los cuales se expresa demasiado al vivo en el original la lubricidad del amo de Pamela» (cito de la segunda edición: *Pamela Andrews, o la virtud premiada*, corregida y acomodada a nuestras costumbres por el traductor, Imprenta Real, Madrid, 1799, tomo V, pp. vi-vii; curiosamente el texto se atribuye a Tomás Richardson). Aunque a Marco [1966:118-119] no le parece probable que el prólogo citado sea una máscara de moralidad para sortear las dificultades de la censura (aduce que ya se habían traducido *Tom Jones* en 1796 y *Pablo y Virginia* en 1798), no deja de ser curioso que el traductor espere al quinto tomo para añadir un prólogo que destaque la moralidad del texto.

*espectro de Limberg. Novela histórica del siglo XIV* (1831).<sup>499</sup> En su Introducción, el anónimo autor señala la voluntad moralizante de su obra:

ofrece la parte moral de esta obrita lecciones terribles, que convencen de cuán poco sirven los cuidados de una educación sólida y cristiana, cuando la vil adulación y un perverso natural echan a perder el más bello cultivo (p. VII).

Una voluntad que sirve, a la vez, para justificar la truculencia de los hechos que van a ser narrados.<sup>500</sup> Su autor reconoce también la influencia de la novela gótica inglesa, que le sirve de modelo, pero al estilo de Ann Radcliffe, lo que le lleva, además, a señalar que no recurre a elementos sobrenaturales en favor del propio prestigio de la narración:

La célebre Ana Radcliffe ha logrado, según el parecer de inteligentes, unir en alto grado el arte de suspender agradablemente, e interesar la curiosidad del lector, la naturalidad de los desenlaces y en la aclaración de los enigmas [...]. He aquí los modelos que hemos tenido a la vista al tratar de escribir la presente obrita... (pp. xi-xiii).

Las recomendaciones morales acerca de las obras de Ann Radcliffe parece que fueron habituales en nuestro país, como demuestra el prólogo a la traducción de *Adelina o la abadía de la selva* (*The Romance of the Forest*), publicada en 1830.<sup>501</sup>

Esta novela, o más bien historia verdadera, es una de las más célebres y singulares que se han escrito hasta ahora por su argumento, y de las que más deben interesar a los lectores, pues que tiene siempre suspensa su imaginación, esperando su prodigioso desenlace y presentándoles a cada página un nuevo suceso extraordinario, que no pueden adivinar fácilmente en lo qué vendrá a parar.

Además de esta singularidad, reina en toda la obra la moral más pura [...] uniendo a todo este conjunto de belleza y de interés, en nada exagerado, la inestimable ventaja de ser sumamente útil para desterrar los terrores vanos y ridículos que atormentan a ciertas personas, cuya educación primera ha sido descuidada o llena de preocupaciones, hijas de la ignorancia, demostrándoles que a veces ciertos sucesos, al parecer sumamente extraordinarios e increíbles, que nos causan el mayor espanto,

---

<sup>499</sup>Aunque en sus páginas no aparece nada fantástico, éstas están llenas de asesinatos, falsas apariciones y demás truculencias.

<sup>500</sup>Algo que recuerda a lo ya comentado en páginas anteriores en relación a la novelística de fines del siglo XVIII: tal y como hace evidente Álvarez Barrientos [1991:216], en los prólogos se insistía en la utilidad de pintar con vivos colores las más truculentas pasiones para provocar una mayor impresión en el público, siempre en aras de la lección moral que debía haber tras ellas.

<sup>501</sup>Cabrerizo, en el Prospecto a su «Colección de novelas» (1818), ya había calificado de instructiva a *Julia o Los subterráneos del castillo de Mazzini*, novela gótica de Ann Radcliffe.



si los observamos a sangre fría y sin prevención, descubriremos que son en sí muy naturales y sencillos. Los que contiene esta obra son de esta clase, y tiene además la doble ventaja de manifestarnos los medios raros y desconocidos de que Dios se vale para arrancar la máscara a la hipocresía y descubrir un crimen, un asesinato horroroso, que parece ser impenetrable para siempre, y deber quedar sepultado en las tinieblas de los subterráneos desconocidos de un edificio gótico, de una antigua y medio arruinada abadía situada en el desierto de una vasta y espesa selva (cito de Hidalgo 1862:I, 22).

Esta reivindicación del contenido moral de una narración gótica recuerda a lo expuesto por Walpole, el creador del género, en el prólogo a su *Castle of Otranto*, donde destacaba el valor moral de su obra para evitar las críticas y censuras que sabía que la novela iba a tener: «La piedad que reina en todo el texto, las lecciones de virtud que se inculcan y la rígida pureza de sentimientos exceptúan a esta obra de la censura de la que son merecedores los libros de caballerías» (*op. cit.*, p. 18). Aunque, como ya demostré en el capítulo II, si bien Walpole busca escapar de la censura resaltando el contenido moral de su novela, Ann Radcliffe, por el contrario, construye sus historias siempre con miras hacia una lección moral y a un final feliz, como expresión del triunfo del bien, una concepción de lo gótico que nada tiene que ver con la manera en que lo cultivaron Lewis y Maturin, por citar las principales figuras de la novela gótica sobrenatural. Por su parte, Pérez Zaragoza se sitúa —con algunas excepciones— dentro de la concepción radcliffiana del género (moralidad, fantástico explicado), aunque con una presencia mucho mayor de lo macabro y sangriento (podríamos hablar de «tremendismo», utilizando un término no acuñado en la época). En sus historias, además, los criminales siempre son castigados, como expresión del triunfo del bien.

Dado que, estrictamente, la *Galería fínebre* no es una novela gótica sino una recopilación de narraciones breves de carácter gótico, he optado por analizar dichas narraciones en el apartado dedicado al estudio del cuento «gótico» (*cf.* cap. VII, apartado 2.2.2.). He optado, no obstante, por presentar la obra en este capítulo, debido a su celebridad y a su importancia dentro del panorama gótico español. Adelantaré únicamente un dato fundamental acerca del contenido de esta obra: de las 24 narraciones que la componen, sólo cinco de ellas pueden ser calificadas como fantásticas («La morada de un parricida, o el triunfo del remordimiento», «La bohemia de Trebisonda, o un sequín por cabeza de cristiano», «El falso capuchino», «Dompareli, *Bocanegra*» y «El esclavo moro, o

crueledad sobre crueledad»). El resto de narraciones breves ofrecen un tratamiento de lo gótico alejado de lo sobrenatural, en el que se destacan los elementos macabros y morbosos.

Mención aparte merecen los tres relatos denominados «Novela», puesto que son los únicos en los que no hay contenido alguno de violencia y terror, puesto que son narraciones de explícita intención moral: la primera, «El pescador, o rasgo de nobleza de Mansor, rey de Marruecos» (tomo IV), tiene su origen en un relato de Banello y trata del comportamiento adecuado que debe darse en reyes y súbditos; las dos restantes, «Angélica, o los Salimbenes y Montanes» (tomo VI) y «Los castillos en el aire» (tomo VIII), son novelitas sentimentales.

El cultivo de la novela gótica en nuestro país fue, como vemos, escaso, y en él dominó la vía radcliffiana del género, en la que lo sobrenatural o está ausente o aparece explicado racionalmente.

Dicho género entró en crisis en España hacia la década de los 40, como demuestra el anónimo autor del artículo «La literaturería», publicado en *El Pasatiempo*, núm. 60, 30 de mayo de 1842. En su evidente crítica de la narrativa de inspiración gótica, demuestra que en esos años se ha dado un claro cambio de intereses entre los escritores y lectores españoles:

Así llamamos nosotros a la literatura bastarda; a la de las novelas contemporáneas: a la literatura, en fin, de letras, y a la que sirve de oficio a algunos *litteratos*. Acordámonos de un tiempo fabuloso en que todas las novelas llevaban títulos espasmódicos: *El castillo negro*, *La torre sangrienta*, *El confesonario*: en ellas había siempre apariciones, espectros y diablos. Hoy quien quiera encontrar semejantes obras, búsquelas en los estantes de libros viejos de la Trinidad y del Rastro. Las bibliotecas las han repudiado, ahora sólo las leen las modistas, las horteras, y las viejas.

El escaso cultivo de la novela gótica en nuestro país ha suscitado diversas explicaciones entre los estudiosos de la narrativa española. Montesinos [1973:72-73], por ejemplo, señala que ello pudo ser debido al retraso con el que llegó ese género a nuestro país:

Sorprende que la moda de las novelas «negras» llegara tan tarde a España; quizá por eso, por llegar a destiempo, no arraiga plenamente ninguna de las varias que se tradujeron de la iniciadora del género o de sus imitadores; su difusión es relativamente escasa si se la compara con la que lograron otras de menos interés.

Dicha afirmación es cierta si hablamos de la novela gótica auténtica, es decir, de la que incorpora un claro, e inexplicado, componente sobrenatural. Pero si nos atenemos a esa otra forma de concebir lo gótico al estilo de Ann Radcliffe, la interpretación de Montesinos no es del todo acertada, puesto que, como vimos en el capítulo III, el público español pudo leer a Sophia Lee ya a finales del XVIII y a Regina Roche desde los primeros años del XIX, así como la mayor parte de la producción de Ann Radcliffe (incluyendo textos apócrifos) y un buen número de novelas francesas y españolas que combinaban la estética gótica con lo sobrenatural explicado.

A esto debemos añadir un dato importante que no se ha tenido en consideración en los diversos acercamientos a la novela gótica española: la gran abundancia de cuentos «góticos» publicados a partir de los años 30 en las revistas españolas. Como se recordará, por cuento «gótico» entiendo aquel tipo de narración breve que utiliza los motivos y la ambientación propia de la novela gótica: se trata de relatos sobre fantasmas, aparecidos, pactos diabólicos y otros temas terroríficos, normalmente ambientados en la Edad Media o en un tiempo alejado del lector (a medida que avance el siglo XIX, las historias narradas en este tipo de relatos se irán haciendo cada vez más realistas y cotidianas).<sup>502</sup> Así pues, aunque la novela gótica no tuvo demasiado arraigo en nuestro país, y su consumo entró en decadencia hacia los años 40, el cuento «gótico» tuvo un gran éxito a lo largo del siglo XIX: así, por ejemplo, casi la mitad de los, aproximadamente, 150 relatos fantásticos que he catalogado en la primera mitad del siglo, son góticos.

Pero ya sabemos que el cuento ha sido tradicionalmente minusvalorado y marginado de los estudios sobre narrativa (centrados exclusivamente en la novela), por lo cual, es normal que no se le tenga en consideración, aunque ello afecte, como sucede este caso, a las conclusiones y valoraciones generales que se hagan sobre un género, tema o motivo determinado. Las reflexiones que cito a continuación acerca de la ausencia de una novela gótica española tampoco tienen en consideración la forma breve de dicho tipo de narraciones.

---

<sup>502</sup>A estos cuentos «góticos» habría también que añadir aquellas narraciones breves de carácter terrorífico y macabro que no incluyen ningún elemento sobrenatural, de las que he encontrado varios ejemplos en la prensa española de la época.

Algunos estudiosos justifican la inexistencia de novelas españolas auténticamente góticas en función de motivos socioeconómicos: según Ferreras [1991], la aparición de la novela gótica en la Inglaterra de la segunda mitad del XVIII sirvió como expresión de los temores de la aristocracia, que veía tambalearse su mundo debido al empuje de la emergente burguesía industrial; en España, por el contrario, faltó, advierte Ferreras, una clase social que diese forma al irracionalismo propio de lo fantástico:<sup>503</sup>

el grupo aristocrático o la nobleza, que se encuentra en el origen de este novelar, no sufrió ninguna decadencia ni derrota social; no necesitó, pues, purgarse con artística catarsis de una revolución burguesa que le arrebatara el universo social y ponía en duda el universo imaginario (pp. 190-191).

Es por eso que los creadores españoles no cultivaron el género, porque

en España, como en todos los lugares del mundo, se traduce o se imita solamente aquello que se puede comprender, compartir, leer, en una palabra, si es que leer significa de alguna manera compartir; se puede comprender también que la novela de terror, la auténtica, la de Lewis, se encontraba muy lejos de la conciencia del editor, traductor y lector españoles. En estos años que van hasta 1868, en España se recoge del *gothic tale* lo único que se podía entender: el paisaje, o mejor, el exotismo de ciertos paisajes o escenarios (p. 192).

Ferreras tiene parte de razón en su afirmación, puesto que no encontramos novelas españolas que emulen el gótico sobrenatural cultivado por Lewis, pero también es cierto que olvida la elevada cantidad de títulos góticos que se tradujeron (entre ellos, la novela de Lewis) y sus numerosas reediciones: es decir, que había un público interesado por ese género literario. Sin mencionar, como ya señalé, la gran cantidad de cuentos «góticos» que se publicaron en ese periodo.

Para Ferreras todo el problema radica en una cuestión de índole sociológica, lo que le lleva a concluir que

Lo irracional, por lo menos en estos años, no entra en nuestra literatura, no porque ésta sea esencialmente realista, como se ha asegurado tantas veces, sino porque ha faltado el grupo social o visión del mundo capaz de utilizar esta irracionalidad de una manera artística. Si el irracionalismo produce verdadera angustia, ésta no puede aparecer mientras los grupos sociales capaces de expresarla no tengan motivo alguno para hacerlo. (p. 196).

---

<sup>503</sup>Ferreras ya había planteado una valoración semejante en un ensayo anterior (*vid.* 1973).

Claro que Ferreras parece no tener en cuenta la censura sufrida por la novela en nuestro país (que pudo impedir la publicación de obras representativas del gótico sobrenatural), ni el interés suscitado por otra muestra de la irracionalidad literaria, el cuento fantástico, cuyas primeras muestras en nuestro país aparecieron en fecha temprana (1831), desarrollándose con gran éxito a partir del romanticismo (los publicados en *El Artista* son un buen ejemplo). Sin olvidar que el irracionalismo no es patrimonio de una clase social, y que el principal grupo de consumidores, tanto en España como en el extranjero, de novelas góticas y relatos fantásticos fue siempre la clase burguesa.<sup>504</sup>

Esta explicación de carácter sociológico ha sido recientemente recuperada por Monleón [1995], quien justifica en términos semejantes no sólo la inexistencia de una novela gótica española, sino la total ausencia, según su opinión, de literatura fantástica en la España del XIX. Según Monleón, la aparición de este género en Europa se explica en función de unos parámetros sociales:

lo fantástico presupone el emplazamiento de una epistemología dominante basada en los principios de la razón burguesa y con dos puntos de apoyo fundamentales. Por un lado, requiere que exista un concepto de universo donde tanto la naturaleza como la sociedad se encuentran regidas por leyes objetivas, por principios ajenos a designios arbitrarios, por otro lado, este mismo universo es visto como conducido por el tren del progreso: la Historia se ha puesto definitivamente en marcha. Estas dos premisas resultan imprescindibles. Sin ellas lo fantástico no puede ingresar en la

---

<sup>504</sup>Feireiras se equivoca en su apreciación, pues no tiene en cuenta que en España se produjo una situación un tanto similar a la que tuvo lugar en el seno de la sociedad inglesa durante el reinado de Carlos III: se inicia el proceso que llevará a la burguesía al poder años después (como se puede comprobar, la mayoría de los políticos y economistas de la segunda mitad del XVIII son miembros de esa clase media que lucha por el poder). Incluso el rey favoreció dicho ascenso en el documento titulado «Instrucción reservada a la Junta de Estado», se señala que los nombramientos de cargos importantes para el gobierno de la nación no sean otorgados en función del «nacimiento o grandeza, ni otra cualidad accidental», sino que recaerán «en los hombres más sabios, morigerados y activos que puedan hallarse». El rey se aliaba así con una clase media que no pretendía acabar con la estructura monárquica del Estado, sino defender sus intereses manteniéndola. Campomanes en su *Discurso sobre la educación popular y su fomento* (1775), Capmany en su *Discurso económico político* (1778) o Jovellanos en su *Discurso sobre los inconvenientes de fundar un Montepío para los nobles de la Corte* (1784), manifestaron ideas semejantes al calificar la nobleza de «cualidad accidental», a menudo perjudicial y nociva para la nación. Idea que aparece también recogida en el Discurso CLXII de *El Censor*. La clase media se había desarrollado extraordinariamente y se sentía capacitada ya para gobernar. A lo que hay que añadir, sin duda, la influencia que tuvieron los ideales revolucionarios franceses. Véase en relación a ello Rodríguez Casado [1951].



imaginación social ni como aparente ruptura del orden ni como amenaza futura a la estabilidad, a la sobrevivencia de ese orden. En este sentido, la literatura fantástica adoptará un significado histórico concreto: vista su trayectoria a lo largo del siglo XIX, servirá de espacio metafísico donde registrar las amenazas y desafíos de la sociedad burguesa, los ataques surgidos y producidos por las propias contradicciones del capitalismo. Lo fantástico articuló unas tensiones sociales y confirmó un espacio estético en el que apropiar y conjurar los miedos generados por los distintos procesos revolucionarios de índole tanto política como económica. Consecuentemente, lo fantástico ayudó a re-producir, en los parámetros ideológicos europeos, mecanismos para la defensa del orden imperante: hizo viable la alternativa de un discurso de la sinrazón (p. 19).

Y eso le lleva a justificar la ausencia de una literatura fantástica española en función del particular desarrollo social de nuestro país, ajeno al de Inglaterra o Francia, lugares en donde sí que se cultivó satisfactoriamente este género:

Sin el asentamiento en el poder de una economía capitalista y una epistemología burguesa —condiciones necesarias para la gestación de la problemática articulada por la literatura fantástica—, el panorama literario español de las primeras décadas del ochocientos ofrecía un desolado muestrario de obras fantásticas (pp. 24-25).

En su exposición, Monleón llega a señalar, por ejemplo, que el vampiro es una «metáfora de la explotación» (p. 19), «un sobreviviente del orden que, en muchos aspectos, había sido gravemente herido en 1789» (p. 20, en nota), y que la ausencia de narraciones sobre vampirismo en España se debía «a la presencia en la cultura hispánica de una figura que va a coincidir —aunque con diverso signo— con las tensiones encarnadas por el vampiro: la del seductor donjuán» (p. 25).

A mi modo de ver, creo que al emplear una hipótesis de carácter marcadamente socio-económico, Monleón olvida, no dudo que de forma involuntaria, que el mito del vampiro trasciende dicha explicación.<sup>505</sup> El vampiro, como sabemos, es mucho más antiguo que la Revolución Industrial, pues aparece ya en la tradición hebraica (Lilith), en la mitología griega (las lamias y las empusas),<sup>506</sup> en *Las Mil y Una Noches* (donde a veces recibe el nombre de «gub»),<sup>507</sup> así como en Babilonia, la India o Japón. Si consultamos, por ejemplo, el segundo

---

<sup>505</sup>En relación al mito del vampiro véanse, entre otros, Summers [1968], Frayling [1991] y Siruela [1992:XVI-XXV].

<sup>506</sup>Una de las primeras referencias literarias sobre la empusa aparece en Filóstrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, Libro IV: «Apolonio desenmascara a la empusa de Corinto» (pp. 250-254).

<sup>507</sup>Véase el cuento titulado «Honor de vampiro. Historia contada la nonocuatragésima noche al sultán Balbars por el sexto capitán de policía».

tomo del célebre *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires où les revenants de Hongrie, de Moravie, etc.* (1751),<sup>508</sup> de Dom Agustín Calmet —que el propio Monleón cita, y que tanta influencia tuvo en el desarrollo de la literatura fantástica—, podemos encontrar una multitud de extraños sucesos desde la Edad Media hasta mediados del siglo XVIII que la mentalidad supersticiosa no dudó en explicar como casos de vampirismo, demostrando la pervivencia de un mito que, insisto, no surgió con los desmanes del capitalismo.

El vampiro, un monstruo que en las tradiciones orientales se alimentaba del ser humano y que estaba dotado de poderes mágicos, se convirtió por mediación del cristianismo en un mito que encarnaba uno de los deseos más antiguos del hombre: el vencer a la muerte. El vampiro se convierte entonces en una imagen negativa de Cristo, puesto que ambos ofrecen la eternidad de forma, digamos, semejante («Aquel que come mi carne y bebe mi sangre, tendrá la vida eterna»), aunque el resultado sea diferente: la eternidad espiritual, por un lado, y la inmortalidad material, por otro. El vampiro es, por lo tanto, un ser que ha vencido a la muerte, el viejo sueño del hombre. Además de eso, el vampiro puede encarnar también otros deseos reprimidos del hombre, normalmente de carácter sexual. Un mito, pues, que trasciende esa interpretación un tanto simplista que propone Monleón.<sup>509</sup> Es cierto, no lo niego, que el vampiro puede ir cargándose de ciertos significados según la época en que nos encontremos (así, por ejemplo, en años de epidemias, pudo convertirse en una metáfora de la peste),<sup>510</sup> pero también es cierto

---

<sup>508</sup> Existe traducción española de ese segundo tomo de la obra de Calmet con el título *Tratado sobre los vampiros* (Mondadori, Madrid, 1991).

<sup>509</sup> En otro momento de su artículo, afirma que el vampiro siempre está representado por un hombre que ejerce su poder autoritario sobre las mujeres («La sexualidad se proyecta como lugar específico en el que ubicar el abuso de poder», p. 22). Aquí olvida, de nuevo, que muchos de los relatos de este género están protagonizados por mujeres que vampirizan a los hombres. Sin querer pecar de exhaustivo, estos son algunos de los títulos más representativos: «Die Braut von Korinth» («La novia de Corinto», 1797), de Goethe; «No despertéis a los muertos» (c. 1800), atribuido a Tieck; «Vampirismus» (1821), de Hoffmann; «Berenice» (1833), de Poe; y «La morte amoureuse» (1836), de Gautier. Incluso podemos encontrar casos en que se plantean situaciones de amores lésbicos, como en «Carmilla» (1872), de Sheridan Le Fanu. Recientemente se ha publicado una recopilación de cuentos protagonizados por vampiras, en la que se recogen los citados relatos de Gautier y Le Fanu, así como diversos cuentos de autores del siglo XX: *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Valdemar, Madrid, 1999.

<sup>510</sup> Hurwood [1974:207-208] señala que las epidemias de vampiros se produjeron más a menudo en las épocas en que había plagas: «Sabido que era costumbre emplear ajos como protección frente a los vampiros, e imaginándonos el hedor extraordinario que había durante los años de

que la interpretación de Monleón, elimina todo el componente metafísico que tiene el vampiro en la cultura occidental.

A mi entender, las causas precisas del escaso cultivo de la novela gótica en España son difíciles de hallar, puesto que, si bien el número de obras de este género es muy reducido (y se corresponde fundamentalmente con la vía radcliffiana, es decir, la no sobrenatural), por contra, el consumo de novelas traducidas fue bastante elevado (*vid.* Apéndice I) y, además, a partir de los años 30, se publicaron, como dije, un buen número de relatos «góticos» breves que remedaban todos los tópicos y temas propios de dicho tipo de novelas. Así pues, si existía un público ávido de historias góticas, ¿a qué pudo deberse el desinterés de los creadores españoles por dicho género? Es evidente que en los años de esplendor de la novela gótica en Europa el panorama cultural español no era el más adecuado para el cultivo de dicho género: la censura, la moralidad imperante, el peso de la explicación religiosa de la realidad... pudieron afectar a la publicación de obras españolas originales. Pero también es cierto que esto debió haber influido en la traducción de novelas y, sin embargo, he localizado un buen número de ellas. Puede que se tratase también de un problema de autocensura y, por qué no, también de incomodidad respecto a un género (ciñéndonos a la vía sobrenatural de éste) en el que se daba libertad a lo irracional (éste es un aspecto al que después me referiré más adelante con mayor profundidad). O quizá también pueda deberse a que una vez finalizada la década ominosa, en un clima de mayor libertad cultural y editorial, el género ya no era de interés para los novelistas españoles, quienes se sintieron, por contra, más atraídos por la novela histórica (en la que aparecen, no lo olvidemos, algunos elementos de claro origen gótico), en pleno éxito en esos años.

El cultivo del cuento «gótico», por su parte, habría que relacionarlo entonces con la popularización de las formas narrativas breves, que encontraron en la prensa periódica su mejor canal de publicación, y, sobre todo, con el éxito del relato fantástico, que empezó a cultivarse en nuestro país hacia los años 30: los temas y la ambientación góticos pasaron, así, al cuento, como vehículo perfecto para

---

plagas como consecuencia de la gran cantidad de cadáveres que permanecían sin enterrar, es fácil arrojar un poco de luz sobre los orígenes de estas creencias».

componer historias sobrenaturales y terroríficas, junto a otras vías de expresión fantástica, como la legendaria y la «hoffmanniana», que se desarrollaron paralelamente en ese mismo periodo.<sup>511</sup>

## 2. LA NARRATIVA FANTÁSTICA

### 2.1. INTRODUCCIÓN. LA INDEFINICIÓN TERMINOLÓGICA.

El relato breve fue una verdadera revolución en la literatura del siglo pasado. Aunque ya había sido cultivado desde la antigüedad, tomó su forma moderna en las revistas románticas de principios del siglo XIX, y acabó convirtiéndose en una de las principales vías de expresión literaria. Desvinculado de los cánones de la estética neoclásica, libre en sus reglas compositivas, el cuento se convirtió en el mejor ejemplo de la tan reivindicada libertad creativa de los románticos.

Dos factores fueron la base de su éxito: temáticamente, se convirtió en el género más receptivo y más adecuado para expresar la inclinación a lo macabro, a lo patético, a lo fantástico y a lo sentimental del romanticismo europeo; y, a la vez, su corta extensión se adaptaba perfectamente al formato exigido por las publicaciones periódicas (el vehículo idóneo para su expansión), pues sus pocas páginas permitían su publicación en un número (aunque en algunos casos sobrepasaran dicha extensión), lo que también respondía a las necesidades del lector moderno, que cada vez disponía de menos tiempo para la lectura. La prensa fue un inmejorable aliado en el proceso de afianzamiento literario del cuento, aunque también tuvo un cierto efecto negativo: la necesidad de la prensa diaria y de las revistas de publicar relatos para satisfacer el gusto de los lectores, provocó que aparecieran en sus páginas relatos de muy desigual calidad.

En lo que respecta a España, la liberalización del mundo editorial y el desarrollo de la prensa que tuvo lugar a la muerte de Fernando VII trajo consigo la aparición de numerosas revistas y periódicos, que sirvieron como medio de

---

<sup>511</sup>No olvidemos, sin embargo, que el cuento «gótico» había empezado a cultivarse en Inglaterra a finales del siglo XVIII.

expresión para los autores románticos, impulsando, de ese modo, la divulgación de la estética e ideología del nuevo movimiento artístico. Y en estas revistas, tal y como estaba sucediendo en esos años en otros países europeos, la literatura fantástica encontró su mejor medio de difusión:

La *novela* spagnola ha molti limiti nell'ispirazione e nei moduli formali. Non così il *cuento*. Legato all'apparizione del periodismo in Spagna, il racconto ha molta più autonomia. L'indipendenza del *cuento* dai blocchi narrativi di ampio respiro, per inserirsi autonomamente nelle pagine delle riviste, è la novità degli anni romantici, e poi di tutto il secolo decimonono. Sia che si concluda nello stesso numero della rivista, sia che rimandi a continuazioni successive, giocando sull'aspettativa e sulla sorpresa del lettore, il *cuento* raccolse molti più spunti dal romanticismo europeo, inscrendosi anche nel filone «nero» o fantastico e visionario, addentrandosi nei meandri dell'immaginario e dell'onirico, secondo quella che era stata la lezione più affascinante della letteratura tedesca e inglesa, peraltro misconosciute in Spagna. Il genere più legato all'arte per l'infanzia, e all'infanzia dell'arte poteva permettersi tutti i passaggi verso lo straordinario, il fantastico, il meraviglioso, assecondando l'istinto primordiale dell'uomo per il magico e la favola (Perugini 1982:134-135).

Así pues, una vez superada la novela gótica en los años 30, lo fantástico se consume básicamente en forma de cuento, y «no sólo por la brevedad accesible a las antologías y a las publicaciones periódicas [...]. Sin duda, está en la esencia del cuento —particularmente, en la intensidad, en el predominio de lo narrativo y en el final inesperado— la línea adecuada a las incalculables posibilidades de lo fantástico» (Carilla 1968:33). Como señaló Baquero Goyanes [1949:235], «el cuento fantástico viene a ser algo así como el cuento por excelencia». Desde este punto de vista se comprende «la proliferación del cuento fantástico y su significación como elemento fundamental en la imposición del cuento literario en la pasada centuria» (Paredes Núñez 1979:301). Más adelante, costumbrismo y realismo también se incorporarán a la temática del cuento (no olvidemos que muchos de los más importantes narradores del siglo XIX se dieron a conocer a través de relatos publicados en periódicos y revistas).

Los relatos fantásticos publicados por los autores españoles fueron denominados de forma diversa a lo largo de todo el siglo XIX, a falta de una terminología clara para ese nuevo género en desarrollo. Así, podemos encontrarlos



publicados unas veces con el subtítulo explícito de «cuento fantástico»,<sup>512</sup> que, paradójicamente, es el menos frecuente, y otras bajo una multitud de términos utilizados como sinónimos: «historia fantástica», «historia maravillosa», «cuento nocturno»,<sup>513</sup> «fantasía», «leyenda», «leyenda fantástica», «tradición»,<sup>514</sup> «balada», «balada en prosa». En algunas ocasiones se utilizaron también términos tradicionales (propios del gusto arcaizante romántico) como «conseja» y «cuento de vieja». Incluso podemos encontrar algunos cuentos fantásticos publicados con el subtítulo de «Novela» (así sucede, por ejemplo, con «El donativo del diablo», cuento legendario que Gertrudis Gómez de Avellaneda publicó en el *Semanario Pintoresco Español* en 1849).<sup>515</sup> No debe extrañar esa utilización del término «novela» como sinónimo de «cuento» (no sólo en lo referido a la literatura fantástica), puesto que fue una confusión más debido a la ausencia de una terminología y una poética bien delimitadas en relación a los diversos géneros narrativos.<sup>516</sup> El

---

<sup>512</sup>Según Romeio Tobar [1995:224], el término «cuento fantástico» empieza a utilizarse en España hacia 1833. Debo señalar que el primer cuento español que he localizado con dicho subtítulo se publica en *El Artista* en 1835: «Luisa. Cuento fantástico», de Eugenio de Ochoa. Aunque debo recordar que dicho término aparece utilizado en diversas ocasiones en el ya comentado artículo de Scott sobre la obra y la figura de Hoffmann, traducido al español en 1830.

<sup>513</sup>Dicho término se explica, seguramente, por atracción de los *Nachstücke* (1816-1817) de Hoffmann, que fueron traducidos al francés con el título de *Contes nocturnes* en sus *Oeuvres complètes*, trad de Loève-Veimars, Renduel, París, 1829-1830, tomos XII-XVI. En la época se publicaron otras traducciones de esta obra, como la de Emile de La Bedollière, en 1838, o la de P. Christian, en 1843.

<sup>514</sup>Como veremos en el próximo capítulo, los términos «leyenda» y «tradición» designaban fundamentalmente una forma especial del relato fantástico, el cuento legendario. Aunque también podemos encontrar ejemplos en que el término «leyenda» no identifica a un cuento legendario sino a un relato simplemente de carácter fantástico, como sucede, por ejemplo, con «Amor después de la muerte. Leyenda del siglo XIX» (1852), de «Aksún Elpidos» (seud.), dicho relato no se inspira en una leyenda tradicional, sino que nos ofrece una historia de fantasmas (el espíritu de la mujer del protagonista hace sonar el aipa para acompañar a éste cuando toca la flauta, como solía hacer cuando estaba viva). Otro ejemplo interesante de esta confusión terminológica aparece en el prologo que acompaña a la traducción que hizo Pedro de Prado y Torres de «La verdad de lo que pasó en casa del señor Valdemar», de Poe (*El Mundo Pintoresco*, 17 de junio de 1860), donde califica de «leyenda» a la adaptación que hizo Vicente Barrantes de otro de los relatos del escritor americano, «The Black Cat», publicada un año antes.

<sup>515</sup>Estos son otros casos recogidos en mi catálogo, ambos publicados anónimamente: «El espejo encantado. Novela alemana» (1845), y «Gionata, el violinista. Novela fantástica» (1845).

<sup>516</sup>Una confusión terminológica que reproducen las preceptivas de la época: Pedro Felipe Monlau, en su obra *Elementos de literatura o Arte de componer en prosa y verso* (Impr. y Libr. de Pablo Riera, Barcelona, 1842), denomina a las narraciones breves «cuentos, historietas, novelitas y anécdotas». En relación a la distinción terminológica entre «cuento» y «novela» en las preceptivas literarias españolas del siglo XIX, véase Ezama [1995]

subtítulo «Novela» también se aplicó a algunos de los relatos fantásticos traducidos al español (por ejemplo, *El vampiro, novela atribuida a Lord Byron*, de J. W. Polidori). Y podemos encontrar el caso inverso, como sucede con la novela de Benito Mas y Prat, *La redoma de Homúnculus* (1880), que se subtitula «Cuento fantástico», dando a entender con ello el componente no realista de la historia narrada. Lo mismo ocurre con la novela *El caballero de las botas azules* (1867), de Rosalía de Castro, cuyo subtítulo «Cuento extraño» alude, evidentemente, a la naturaleza fantástica o irreal de la historia.

A esto hay que añadir aquellos relatos breves que fueron publicados en colecciones de novelas, lo que demuestra también el amplio espectro de narraciones que dicho término designaba. Eso sucede, por ejemplo, con algunos de los relatos de Hoffmann, los cuales, a pesar de llevar el explícito subtítulo de «cuento fantástico», aparecen publicados en colecciones de novelas: así, por ejemplo, «La lección de violín (cuento fantástico)», se publicó en la «Colección de Novelas Extranjeras» titulada *Horas de invierno* en 1837; o «Fascinación. Cuento fantástico», se incluyó en «El Novelista Universal. Colección de las novelas de los más célebres escritores de Europa», en 1848.

Pedro Escamilla, uno de los autores españoles más prolíficos en el cultivo del cuento fantástico, puede servirnos como ejemplo de esa confusión terminológica que caracterizó a la narrativa breve del siglo XIX, y, en especial, a la fantástica. De los 55 relatos de este género que Escamilla publicó (24 de los cuales son legendarios), sólo uno lleva el subtítulo de cuento fantástico («Rosalía. Cuento fantástico», 1859). La mayoría de ellos llevan el simple subtítulo de «Cuento», que Escamilla también utilizó para denominar a muchos de sus relatos breves no fantásticos. Y no sólo eso, sino que incluso empleó dicho subtítulo en cuentos legendarios,<sup>517</sup> alternándolo con otro término más habitual para referirse a dicho tipo de narraciones como es el de «Tradición». Escamilla utilizó, además, otras denominaciones para calificar a sus cuentos fantásticos: «Aventura extraordinaria», «Fantasía», «Narración», «Cuento nocturno», «Sucedido» o «Historia que parece cuento».

---

<sup>517</sup>«La dama blanca. Cuento» (1876), «La campana de la muerte. Cuento» (compuso dos relatos con el mismo título, publicados en 1877 y 1878, respectivamente), «La velada del diablo. Cuento» (1878), «El anillo de la muerta. Cuento» (1881) y «El gaitero de San Millán. Cuento» (1882).

El término «cuento fantástico» llegó a nuestro idioma adaptado del francés «conte fantastique». Según refiere Castex [1951a:7-8],

a Jean-Jacques Ampère... revient, semble-t-il, le mérite d'avoir, le premier, accolé aux contes d'Hoffmann l'épithète *fantastique*, consacrée depuis lors par la tradition. Hoffmann, à vrai dire, les appelait seulement *Fantaisies*; et son dernier biographe, M. Ricci, estime que la traduction de *Fantasiestücke* par *Contes fantastiques* est un contresens. Mais l'infidélité littérale était rendue nécessaire par le génie de notre langue. Le mot *fantaisies*, qui, dans l'usage français, évoque d'aimables caprices, des visions gracieuses ou riantes, correspondrait assez mal à l'inspiration souvent sombre du conteur berlinois; le mot *fantastique* suggère beaucoup mieux son univers et désigne son oeuvre avec beaucoup plus de précision. Τὸ φανταστικόν, c'est la faculté de se créer des illusions: cette définition illustre bien la pensée de Jean-Jacques Ampère, qui voit avec raison dans le merveilleux d'Hoffmann un merveilleux essentiellement intérieur et psychologique.<sup>518</sup>

Creo que la reflexión de Castex puede aplicarse de igual forma a lo que sucedió en nuestro idioma con los conceptos de *fantasía* y *fantástico*.

Los primeros relatos españoles que se publicaron con el subtítulo explícito de «cuento fantástico» aparecieron en la revista romántica *El Artista*: «Luisa. Cuento fantástico» (1835), de Eugenio de Ochoa;<sup>519</sup> «Beltrán. Cuento fantástico» (1835), de J. Augusto de Ochoa; y «Yago Yasck. Cuento fantástico» (1836), de Pedro de Madrazo. Estos relatos nos ofrecen tres de las mejores muestras de la producción fantástica española de la época: los dos primeros son cuentos legendarios (el primero, además, combina la legendario con lo gótico y con motivos propios del folklore alemán, como las ondinas), y el tercero es, como después demostraré, uno de los primeros ejemplos de la influencia de Hoffmann en nuestra literatura.

Pero si bien en estos relatos de *El Artista* el término «cuento fantástico» se emplea correctamente (tal y como se utilizaba, por ejemplo, en Francia), eso no

<sup>518</sup>El texto de Ampère al que se refiere Castex, y que yo ya he citado en otras ocasiones, apareció publicado en *Le Globe* el 2 de agosto de 1828. Debo advertir que Castex se refiere exclusivamente al ámbito francés, puesto que Scott utiliza ya el término «fantástico» en 1827 para referirse a la obra de Hoffmann: «This may be called the FANTASTIC mode of writing» («On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann», p. 72).

<sup>519</sup>Ochoa mantuvo dicho subtítulo en la segunda versión que publicó de este cuento en su obra *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*, 1867.

quiere decir que siempre fuera así, puesto que no todos los relatos que recibieron el subtítulo de «cuentos fantásticos» pueden ser calificados como tales. Eso demuestra una concepción bastante vaga del género fantástico, que tiene mucho que ver con algunas ideas comentadas en anteriores capítulos.

Para no adelantarme a aspectos que analizaré con más detalle en las páginas siguientes, señalaré tan sólo las diversas motivaciones que pudieron llevar a calificar o a subtítular —erróneamente— a un relato como fantástico.

Por un lado, lo que en realidad designa en algunas ocasiones el calificativo «fantástico» es la presencia de situaciones extrañas y sin sentido en la historia narrada (calificación que debe mucho a la valoración que Scott hizo del género fantástico en su artículo antes comentado). No es extraño, por tanto, que el término «fantástico» fuera asociado en muchas descripciones y comparaciones al adjetivo «caprichoso». Así, por ejemplo, el narrador del cuento (no fantástico) «Lágrimas del alma», de R. de Negro (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 15, 15 de abril de 1855), habla de una mujer «caprichosa y fantástica como los cuentos de Hoffmann». Otro ejemplo semejante aparece en «La luna de enero», de Francisco Navarro Villoslada (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 28, 15 de julio de 1855, pp. 218-219), un cuento de terror no sobrenatural (cuya desenlace deriva hacia lo humorístico), en el que el narrador, describiendo el fantasmagórico paisaje nocturno que ofrece la visión de una catedral, comenta que sus torres, iluminadas por la luna, «producían sombras fantásticas y caprichosas» (p. 218).

En otras ocasiones, la calificación «cuento fantástico» identifica a textos que terminan siendo explicados racionalmente, pero cuya forma y contenido son similares a los de los cuentos fantásticos puros.<sup>520</sup> Otras veces, el subtítulo «fantástico» hace referencia al carácter simplemente alegórico u onírico de dichas narraciones (y que también podemos relacionar con el aspecto anterior). Así sucede, por ejemplo, con «¡Qué día! o las siete mujeres. Cuento fantástico», (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 38, 26 de septiembre de 1841, pp. 307-312),

---

<sup>520</sup> Así sucede, por ejemplo, con «El vampiro. Cuento fantástico», de R. García Sánchez, *El Periódico para Todos*, núm. 29, 1875, pp. 451-453. En él no sucede nada sobrenatural, sino que se narra la historia de un noble que rapta a los hombres jóvenes del pueblo porque cree que bebiendo su sangre puede prolongar su vida. Pero él no es un vampiro, ni sus víctimas llegan a morir (como él supone), porque su hija los cura y los esconde. El simple hecho de jugar con la posible presencia de un vampiro justificó, seguramente, el que su autor lo titulase de ese modo.

firmado por E. U, donde se narra un viaje alegórico que un joven lleva a cabo en busca de su amada, viaje en el que se enfrenta a esas siete mujeres del título, que no son otras que la Moda, la Voluptuosidad, la Justicia, la Envidia, la Gota, la Ambición y la Muerte.

Y también podemos encontrar algunos caso en los que el término «cuento fantástico» identifica a lo que hemos dado en llamar relato maravilloso. No deja de ser curioso, en relación a esto, que de los diez relatos que he localizado publicados en la prensa de la segunda mitad del siglo con el subtítulo explícito de «cuento fantástico», cinco correspondan a lo que hoy denominamos género maravilloso: «El espejo de la verdad. Cuento fantástico» (1853), de Vicente Barrantes;<sup>521</sup> «El cáscaro de nuez. Cuento fantástico-marítimo», de Baldomero Menéndez [El Capitán Bombarda] (*El Museo Universal*, núms. 5 a 18, febrero-mayo de 1861); «Almeraya. Cuento fantástico», de la Baronesa de Wilson (*El Periódico para Todos*, núm. 36, 1873, pp. 567-568);<sup>522</sup> «Ondina. Cuento fantástico», de E. Saco (*El Periódico para Todos*, núm. 36, 1873, pp. 569-570); y el anónimo «Las tres hermanas. Cuento fantástico» (*El Periódico para Todos*, núm. 47, 1879, pp. 739-740).

En otras ocasiones se aplicó la denominación «cuento fantástico» a textos de carácter folklórico, como sucede, por ejemplo, con dos libros de Carlos Mesía de la Cerda: *El gorro de mi abuelo. Cuentos fantásticos en prosa y en verso*, Madrid, 1865, y *El saquillo de mi abuela. Cuentos fantásticos*, Poissy, París, 1875.

Un problema semejante al descrito también se dio con los diversos términos, antes citados, que se utilizaron como sinónimos de «cuento fantástico». Así, por ejemplo, no todos los relatos subtítulos «cuentos de vieja» pueden ser considerados fantásticos, puesto que bajo ese término se engloban tanto relatos de dicho género<sup>523</sup> como cuentos grotescos o folklóricos. En relación a este asunto resulta muy interesante la distinción que plantea Juan de Ariza, como prólogo a uno de sus relatos folklóricos, entre cuento fantástico y «cuento de vieja»:

---

<sup>521</sup>Apareció publicado en 4 entregas en el *Semanario Pintoresco Español*: núm. 3, 16 de enero de 1853, pp. 20-23, núm. 5, 30 de enero de 1853, pp. 37-38, núm. 7, 13 de febrero de 1853, pp. 53-55, y núm. 9, 27 de febrero de 1853, pp. 67-70.

<sup>522</sup>No sé si se trata de una traducción o de un texto español publicado bajo seudónimo.

<sup>523</sup>Véase, por ejemplo, «El clavel de la Virgen. Cuento de vieja» (1849), de Francisco Orellana.

Qué títulos tan armoniosos regalan al respetable público las nacientes antorchas de la amena literatura; y así se guardarían todos ellos de poner al frente del más limado de sus artículos *Cuentos de vieja*, como me guardaría yo de poner en cabeza del peor pergeñado de los míos *El fantasma de las tumbas* u otra altisonancia semejante («Perico sin miedo», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 9, 27 de febrero de 1848, p. 68).

Ariza distingue, así, el cuento de vieja (cuento folklórico o popular) del fantástico en función de su temática terrorífica, reflejada, no sin ironía, en el título que pone como ejemplo, con el que identifica claramente a un cuento «gótico». Y tiene razón en su distinción, puesto que el cuento folklórico con presencia de elementos sobrenaturales discurre por cauces muy diferentes a los del relato fantástico puro, tal y como demostré en el capítulo I.

A todos estos problemas terminológicos hay que añadir uno más: la existencia de lo que se dio en llamar el «cuento en verso» (recuérdese que la distinción genérica prosa / poesía no era la misma en esa época que en la actualidad), es decir, obras poéticas con un evidente carácter narrativo.<sup>524</sup> He localizado los siguientes cuentos fantásticos en verso:

- Gregorio Romero Larrañaga, «El Sayón», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 12, 19 de junio de 1836.

- A. G. Ochoa, «El eco de la tumba. Poesía fantástica», *El Ramillete*, núm. 11, junio de 1840, p. 171.

- Juan Guillén Buzarán, «El palacio encantado», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 11, marzo de 1841, pp. 86-88.

- E. G. Pedroso, «Daniel el astrólogo», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 11, marzo de 1841, p. 96.

- anónimo, *Zulima. Cuento fantástico*, Impr. de Mellado, Madrid, 1841.

- José Sanz Pérez, *Doña Luz y el fontanero. Cuento fantástico dividido en dos partes*, Impr. de la Revista Médica, Cádiz, 1847.

---

<sup>524</sup> Así, por ejemplo, José Gómez Hermosilla señala en un ensayo de 1826 que el cuento es una forma literaria de procedencia oral, escrita en verso o en prosa, que se distingue únicamente de la novela por su extensión (*Arte de hablar en prosa y verso*, Imprenta Real, Madrid, 1926, pp. 80-82; cito de Ezama 1997:740). En relación al cuento en verso véase Baquero Goyanes [1949:27-31].

- J. Heriberto García de Quevedo, «La caverna del diablo. Leyenda fantástica del siglo XVII», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 4, 28 de enero de 1849, pp. 30-32, y núm. 5, 4 de febrero de 1849, pp. 37-39.

- Eusebio Blasco, *La suegra del diablo. Cuento popular fantástico*, en 3 actos, en verso, Madrid, 1867, 93 págs.

- J. M. Soriano, *Un día de locura. Cuento fantástico*, Talleres de Impresión y Reproducción Zaragozano y Jayme, 1872, 87 págs.

- Manuel Fernández y González, *El infierno del amor. Leyenda fantástica*, Gaspar Editores, Madrid, 1884.

A esta lista hay que añadir, además, *El Estudiante de Salamanca* (1840) de Espronceda así como diversos cuentos legendarios de Zorrilla, publicados en verso, cuya relación con el género fantástico hacen evidentes tanto su temática como algunos de los recursos formales utilizados.<sup>525</sup>

Como ya advertí en la introducción, he dividido el análisis de la producción fantástica española del siglo XIX en dos periodos, que se corresponden con las dos mitades del siglo. Podría haber utilizado, por ejemplo, la interesante clasificación que propone Calvino en su antología *Cuentos fantásticos del XIX* (Siruela, Madrid, 1995),<sup>526</sup> en la que el primero de los volúmenes se dedica a «lo fantástico visionario» y el segundo a «lo fantástico cotidiano». Por «fantástico visionario», Calvino entiende aquellos relatos en los que se pone en primer plano una sugestión visual, es decir, «vislumbrar detrás de la apariencia cotidiana otro mundo encantado o infernal» (p. 14); en el volumen viene representado por Potocki, Eichendroff, Hoffmann, Scott, Balzac, Chasles, Nerval, Hawthorne, Gogol, Gautier, Merimé y Le Fanu. Por «fantástico cotidiano» (propone también otros sinónimos: «mental», «abstracto», «psicológico», quizá más explícitos) entiende aquel en el que «lo sobrenatural es invisible, más que verse se siente, entra a formar parte de una dimensión interior, como estado de ánimo o conjetura» (p. 14); para representar a esta vía escoge relatos de Poe, Andersen, Dickens, Turguéniev, Leskov, Villiers,

---

<sup>525</sup>Recuérdese que Espronceda subtituló explícitamente su obra como «Cuento». Así apareció ya subtitulado el primer fragmento que publicó de *El estudiante de Salamanca* en *El Español* (7 de marzo de 1836).

<sup>526</sup>Una clasificación que, por ejemplo, adopta Perugini [1985] y [1987/1988].

Maupassant, Vernon Lee, Bierce, Lorrain, Stevenson, Henry James, Kipling y Wells.

Pero debo advertir que no estoy de acuerdo con la clasificación de Calvino, puesto que de ella parece inferirse que una forma sustituye a la otra, cuando es evidente que ambas se cultivaron a la vez. Es cierto que a partir de Poe «lo fantástico mental» se desarrolla con más ímpetu, pero ya en Hoffmann podemos encontrar esa reivindicación de la dimensión interna de lo fantástico, frente al cuento gótico y legendario. Sin olvidar que la *ghost story*, que ejemplifica perfectamente «lo fantástico visionario», alcanza su período de esplendor en la segunda mitad del siglo XIX. E incluso esas dos formas conviven en la obra de un mismo autor: tal es el caso de Poe, como el mismo Calvino advierte, donde «The Fall of the House of Usher» representaría la primera vía de expresión fantástica (aunque no puede olvidarse todo el componente psicológico del relato, que el escritor italiano no menciona) y «The Tell-Tale Heart», la segunda. No entro en el comentario de los diversos relatos que Calvino selecciona para cada una de las partes, pero debo advertir que no entiendo la selección de algunos de ellos, como, por ejemplo, ¿qué hace fantástico a «El país de los ciegos», de Kipling, relato en el que no hay nada sobrenatural? ¿O por qué considerar «fantástico mental» al cuento de Stevenson «El diablo en la botella», cuando todo es producto de algo exterior, sea lo que sea lo que contenga dicho recipiente?

Es por esto que he optado por dividir mi estudio de la narrativa fantástica española del siglo XIX en función de las influencias recibidas por los autores españoles, pues no debemos olvidar que la literatura fantástica es un género importado y evoluciona en función de los cambios generados por las grandes figuras europeas y americanas. Así, creo que la división en función de las dos mitades del siglo puede permitirnos comprobar si realmente la literatura fantástica española funcionó como la europea (sobre todo, como la francesa, que fue, como ya he repetido, el canal de contacto entre nuestra cultura y las otras culturas europeas, así como la norteamericana), es decir, si estuvo marcada por las influencias de Hoffmann y Poe, los dos autores que marcan el desarrollo y evolución de la narrativa fantástica del siglo XIX.

Creo que esa división en función de las dos mitades del siglo puede ser lo suficientemente funcional para mostrar qué tipo de narración fantástica se cultivó



en España en cada uno de esos periodos, y para comprobar si realmente los autores españoles siguieron los cánones fantásticos del momento, si comprendieron bien las posibles influencias recibidas, así como para analizar el modo en que éstas fueron adaptadas.

Dado que mi análisis se circunscribe estrictamente al modo en el que los autores españoles se enfrentaron con lo sobrenatural, es decir, las diversas vías de expresión de lo fantástico, confrontándolas con las diferentes influencias llegadas del extranjero, remito a Trancón [1991:260-384], donde el lector encontrará un análisis de carácter fundamentalmente estructuralista de la producción fantástica española de los dos primeros tercios de siglo, en el que examina la temática, el espacio y el tiempo, la tipología de los personajes, los narradores y la focalización que aparecen en dichos relatos.

## 2.2. LA NARRATIVA FANTÁSTICA ESPAÑOLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

El cuento fantástico hizo su aparición en fecha temprana en la prensa española, aunque en realidad debería hablar mejor, utilizando una larga perífrasis, de narraciones breves que incluyen elementos supuestamente sobrenaturales, dado que los primeros relatos de este tipo que he localizado no son verdaderos cuentos fantásticos. Así, uno de los primeros cuentos españoles en el que se plantea un posible efecto «fantástico» fue el relato anónimo «Cartas del otro mundo», publicado en julio 1818 en la revista *Minerva o el Revisor Mercantil* (núm. 50, pp. 214-216), donde su anónimo autor juega con un motivo típico: el regreso de la tumba. En el relato se plantea la posibilidad de que la esposa del protagonista haya vuelto a la vida para escribirle una carta. Sin embargo, ese efecto fantástico desaparece al tener los acontecimientos narrados una explicación racional, lo que será una costumbre muy extendida entre los escritores españoles del siglo XIX que coquetearon con el género fantástico.

A ese relato siguieron otros que se publicaron en la revista *No Me Olvides*, adaptación española que hizo Ackermann de su almanaque *Forget Me Not* para el público hispanoamericano y que se publicó en Londres entre los años 1824 y

1829.<sup>527</sup> Dirigida en su primera etapa por José Joaquín de Mora (1824-1827) y posteriormente por Pablo de Mendíbil (1828-1829), podemos encontrar entre sus páginas algunos relatos que manifiestan ya el gusto por lo sobrenatural y lo misterioso que caracterizará a las obras románticas posteriores. Claro que entre ellos los cuentos fantásticos son los menos abundantes, puesto que en su mayoría se trata de relatos que juegan con lo sobrenatural para explicarlo racionalmente en su desenlace: así sucede, por ejemplo, en «La fantasma», «El alma en pena. Historia alemana del siglo XV», «Los regalos de boda. Cuento alemán» o «El abogado de Cuenca», escritos o traducidos —puesto que no hay indicación alguna acerca de la autoría— por José Joaquín de Mora.<sup>528</sup>

Pese a todo, en sus páginas se publicaron algunos cuentos verdaderamente fantásticos, como «El Alcázar de Sevilla» (1825), compuesto por Blanco White y de inspiración legendaria, al que yo bautizaría —sabiendo el peligro que tales afirmaciones siempre llevan añadido— como el primer cuento fantástico español (cronológicamente hablando, claro está). Junto a éste aparecieron otros de carácter maravilloso e inspiración oriental, como «El pozo de las hadas» y «Hatem Tai. Cuento árabe», ambos de Pablo de Mendíbil.

Claro que al ser publicada en Inglaterra, dicha revista no puede ser tomada como un ejemplo de lo que estaba sucediendo en España ni como una posible influencia en la literatura de nuestro país, dado el poco contacto que se estableció entre los exiliados y los intelectuales que se quedaron en España (*vid.* Peers 1973). Podemos decir, por tanto, que la obra fantástica de estos autores responde al contexto de la literatura inglesa del momento. Llorens [1968] destaca, sin embargo, la importancia de esta revista como primera tentativa de innovación romántica en el panorama cultural de lengua española. Pero la revista, insisto, no tuvo ningún eco en España, «se si eccettua il disordinato saccheggio che ne fece José María de Carnerero nelle sue *Cartas Españolas* del 1831» (Perugini 1982:136).

Poco a poco, el gusto por el relato fantástico fue extendiéndose por España. Uno de los primeros testimonios de dicho interés lo encontramos en un breve

---

<sup>527</sup>Título que Jacinto Salas y Quiroga retomará para la revista que publicó en Madrid entre 1837 y 1838. En relación al *No Me Olvides* londinense, véanse Llorens [1968:229-256] y Perugini [1982:135-139].

<sup>528</sup>En los volúmenes dirigidos por Mora se indica en portada lo siguiente: «*No me olvides*. Colección de producciones en prosa y verso, originales y traducidas por José Joaquín de Mora».

texto que sirve de presentación a un cuento fantástico publicado en el *Correo Literario y Mercantil* en 1831:

Lo que se usa no se excusa. Este adagio, contra el cual tienen que estrellarse, mal que les pese, todos los raciocinios de la más refinada dialéctica, nos persuade a que no le contrariemos, sino que nos dejemos llevar por la corriente del siglo; y puesto que en composiciones dramáticas, en novelas, en pinturas, etc., etc., se ha introducido el romanticismo y fantasismo, romántice y fantasíe también el *Correo*. Va de cuento.

Este es un dato muy revelador, puesto que nos muestra cómo incluso revistas tan poco ligadas al romanticismo como el citado *Correo Literario y Mercantil*, incluyeron entre sus páginas algunos relatos de corte fantástico (los primeros aparecieron en 1828).<sup>529</sup> Claro que la manera en que se expresa el redactor del artículo anterior da la sensación de que más que por iniciativa propia, la publicación de cuentos fantásticos en dicha revista se hizo por satisfacer las demandas de los lectores. Sea como sea, la moda del cuento fantástico empezaba a ganarse al público español.

Debo señalar que algunos de los relatos aparecidos en la citada revista aún están lejos del cuento fantástico puro, puesto que si bien en ellos se recurre a lo sobrenatural, no existe ninguna voluntad de crear un efecto fantástico. Eso sucede, por ejemplo, en «Diálogo de muertos» (1828), donde los muertos de un cementerio charlan entre ellos y pasan revista a sus vidas. Es evidente que lo que su anónimo autor pretende no es construir un efecto fantástico, sino que, partiendo del fenómeno sobrenatural descrito, lo que nos ofrece es una fantasía de corte moral, en la que los diversos muertos exponen sus opiniones sobre las acciones que desarrollaron en vida, lo que nos lleva al terreno de la reflexión moral o al relato costumbrista (la presencia del humor hace pensar enseguida en dicho género). Algo semejante sucede en el cuento «Historia de un niño de tres días referida por él mismo» (1829).

Los mejores relatos fantásticos de este período inmediatamente anterior a la eclosión del romanticismo en España los podemos encontrar en la revista *Cartas Españolas*, publicada entre 1831 y 1832. Entre ellos, destaca con luz propia el

---

<sup>529</sup>Entre esos relatos fantásticos se puede destacar la primera traducción española de la balada *Lenore* de Burger, que apareció publicada con un significativo subtítulo: «Leonor, historia fantástica de Burger» (1831).

titulado «Los tesoros de la Alhambra» (1832), de Estébanez Calderón, uno de los cuentos fantásticos españoles más interesantes de toda la centuria.

En esos primeros años, también podemos encontrar cuentos fantásticos en revistas orientadas a un público femenino, como es el caso de *El Correo de las Damas* (1831-1832), en el que se publicaron, además, algunas traducciones:

The ladies' magazines too seem to have fed their gentle readers with a diluted diet of ghosts, fantasy, and satanism which falls quite below the lowest literary standards and is of interest only in that it shows the reading tastes of the times (Gallaher 1949:18).

Pero será a partir de los relatos publicados en la más famosa de las revistas románticas españolas, *El Artista* (1835-1836), cuando el cuento fantástico español alcance sus primeras obras importantes. En *El Artista* se publicaron siete relatos fantásticos, que ejemplifican perfectamente dos de las corrientes por las que discurrió el género en esos años: la legendaria (con evidentes influencias de la narrativa gótica) y la «hoffmanniana».<sup>530</sup> Los representantes de la modalidad legendaria son «El castillo del espectro» y «Luisa. Cuento fantástico», de Eugenio de Ochoa, y «Beltrán. Cuento fantástico», «El torrente de Blanca. Leyenda. Siglo XIII» y «La peña del prior. Supersticiones populares», de J. Augusto de Ochoa. Los relatos de corte hoffmanniano son «Stephen», de Eugenio de Ochoa, y «Yago Yasck. Cuento fantástico», de Pedro de Madrazo.

A estos hay que añadir tres relatos más en los que se juega con lo sobrenatural, pero en los que no se crea ningún efecto fantástico sobre el lector (son cuentos pseudofantásticos, según la denominación que enseguida expondré): «La pata de palo», de José de Espronceda,<sup>531</sup> y «Supersticiones populares», de J. Augusto de Ochoa, ambos de carácter grotesco; y «Supersticiones populares. Artículo segundo», de J. Augusto de Ochoa, cuyo supuesto componente sobrenatural aparece racionalizado al final (pertenece al grupo de lo que denominaré lo «fantástico explicado»).

Hay otro relato de *El Artista* que suele calificarse de fantástico (*vid.* Pozzi 1995), pero cuyo tratamiento de lo sobrenatural desmiente tal afirmación: se trata

---

<sup>530</sup>Para un conocimiento más detallado de las características formales (estructura, narrador, lenguaje, personajes) de los cuentos fantásticos de *El Artista* véase Pozzi [1995].

<sup>531</sup>Espronceda volvió a publicarlo después en la revista *No me olvidés*, núm. 23, 1837.

de «La mujer negra o una antigua capilla de templarios», de José Zorrilla, un cuento legendario cuyo posible efecto fantástico desaparece cuando, a mitad de la historia, el supuesto espectro (la mujer negra) se identifica explícitamente con ser humano, perdiendo, pues, su dimensión sobrenatural. Finalmente, añadir que en las páginas de *El Artista* apareció traducido un relato «gótico» de Washington Irving «Aventuras de un estudiante alemán».

Después de *El Artista*, los relatos fantásticos españoles proliferan en las revistas de la época, tanto en las románticas como en las que no respondían a los ideales de dicho movimiento. Así, podemos encontrar numerosos relatos fantásticos en el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *No Me Olvides* (1837-1838), *El Siglo XIX* (1837), *El Observatorio Pintoresco* (1837), *El Panorama* (1838), *El Alba* (1838), *El Pensamiento* (1841) o *El Iris* (1841), por citar algunas de las revistas más conocidas. La publicación de relatos fantásticos —tanto españoles como extranjeros— en revistas románticas y no románticas es un claro indicador del éxito que dicho género tuvo en la primera mitad del siglo XIX.<sup>532</sup>

Como se hace evidente, la inmensa mayoría de la producción fantástica española de la primera mitad del siglo XIX se publicó en revistas y periódicos. Por contra, son raros los volúmenes en los que se recogen relatos fantásticos. Uno de los pocos autores españoles que, al parecer, publicaron sus cuentos fantásticos en forma de volumen en ese periodo fue Ros de Olano, a juzgar por los dos artículos que Ildefonso Ovejas publicó en la sección «Folletín» de *El Correo Nacional*, en los días 20 y 21 de enero de 1842, en los que da noticia de la edición del libro *Cuentos, por don Antonio Ros de Olano*. El volumen estaría formado por los relatos publicados en las revistas *El Pensamiento* y *El Iris*, entre los que se incluyen algunos de contenido fantástico, como «El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez», «La noche de máscaras» y «El ánima de mi madre». En relación a esta obra véase Blanco García [1891-1893:310, n. 2], Brown [1953:125] y Delgado [1993:II, 545-546]. No se conserva ejemplar alguno del libro de Olano ni existen otras noticias al respecto, lo que hace dudar, por tanto, de su existencia.

---

<sup>532</sup>No es extraño, pues, que en 1841, el traductor de «El reflejo perdido», relato de Hoffmann, señalase en su introducción que se estaba produciendo una verdadera invasión de cuentos fantásticos y fantasmas en el panorama literario español (*Revista de Teatros*, 1841, t. I, 6ª entrega, p. 93).

Junto al supuesto volumen de Ros de Olano podemos citar tres antologías que, a juzgar por sus títulos, podrían contener relatos fantásticos españoles, lo que no he podido comprobar ya que no he localizado ningún ejemplar de dichas obras:

- *Colección de cuentos fantásticos y sublimes*, Imprenta y Librería del Establecimiento Central, Madrid; empezó a publicarse en 1840 (lo único que he podido averiguar es que en el tomo III, aparecido en 1841, se recoge un relato de Hoffmann: «El mayorazgo. Cuento fantástico».).

- *La Tía Marizápalo. Cuentos maravillosos de magia y encantos, con la historia de las brujas* (1840), citado por Ferreras [1979].

- *Veladas de invierno. Colección de cuentos fantásticos, cuadros de costumbres* (1841, 2 vols.), citado por Ferreras [1979].

Claro que dichas obras podrían ser en realidad traducciones, al estilo de dos volúmenes a los que me referí en capítulos anteriores: *Cuentos de duendes y aparecidos* (1825) y *El Desván de los duendes* (1833).

A todo ello hay que añadir los volúmenes en los que se incluyen cuentos legendarios (tanto en prosa como en verso), y que, para evitar repeticiones, citaré en los apartados dedicados al estudio de ese tipo de relatos (cf. 2.2.1. y 2.3.1.).

Un primer censo aproximativo de los cuentos fantásticos españoles publicados en la primera mitad del siglo XIX lo encontramos en el catálogo que ofrece Trancón [1991]. Teniendo en cuenta que su consulta se redujo a algo más de ochenta publicaciones periódicas madrileñas editadas en el periodo que va de 1800 a 1869, no deja de ser sorprendente el número de relatos fantásticos publicados: Trancón ha catalogado unos trescientos, lo que, unido a la larga lista de traducciones publicadas en el mismo período, da muestra de la buena salud del género fantástico en la España de la primera mitad del siglo XIX.

Pero debo advertir que el catálogo de Trancón no es el del todo fiable, puesto que contiene bastantes errores, ya no sólo en lo referente a títulos, nombres de revistas o fechas, sino en la misma consideración de algunos relatos como pertenecientes al género fantástico.<sup>533</sup> A ello hay que añadir que comete el error de

---

<sup>533</sup>Trancón considera fantásticos algunos relatos en los que lo sobrenatural brilla por su ausencia («Los amores de la madre selva y el alhelí», *Semanario Pintoresco Español*, 1851; narra una historia de amor personificada en dos plantas) o son simples alegorías, como muchos de los cuentos de

catalogar como cuentos españoles de autor anónimo, dos de los relatos fantásticos más conocidos de Nodier, «La hermana Beatriz. Leyenda» («Légende de Soeur Béatrix») y «Bautista Montauban» («Baptiste Montauban»), aparecidos en el *Semanario Pintoresco Español*, en 1854 y 1855, respectivamente. Reconozco la dificultad que ofrece el análisis de muchos de estos relatos anónimos, puesto que no siempre es fácil identificar si se trata de obras originales de autores españoles o de traducciones o adaptaciones de obras extranjeras (claro que en los dos casos antes citados, el título era el mismo en la versión española y en su original francés). Y no dudo que otros textos de su catálogo y del mío puedan ser realmente traducciones de relatos fantásticos extranjeros..

Pero a pesar de los errores que contiene, el catálogo de Trancón demuestra la importante presencia que tuvo lo fantástico en las revistas y diarios de Madrid, y que dicho género —a juzgar por las fechas que nos proporciona en su análisis— no fue únicamente una moda romántica.

A diferencia del catálogo elaborado por Trancón, el mío abarca todo el siglo y no se circunscribe únicamente a la prensa madrileña, puesto que también he tenido en cuenta revistas publicadas en otras localidades, así como relatos recogidos en forma de volumen, y novelas.<sup>534</sup> Como ya advertí en la introducción, no he examinado todas las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo, aunque sí las más de mayor difusión y renombre. La cifra de narraciones fantásticas —en el sentido estricto del término— que he catalogado supera el medio millar de títulos, lo que revela muy a las claras el interés de escritores, editores y lectores por el género fantástico. No incluyo en esta cifra la enorme cantidad de textos pseudofantásticos (muchos de los cuales sí cita Trancón en su catálogo), lo que también es un dato importante en relación al gusto del público por lo sobrenatural, aunque en este caso, como veremos, tenga que ver con una utilización espuria de dicho fenómeno

---

Carlos Rubio (que más adelante comentaré). Sin querer pasar por puntilloso, Trancón comete algunos errores todavía más graves al catalogar algunos textos que ni siquiera son cuentos: así sucede, por ejemplo, con «La segunda vida», de Leopoldo Augusto de Cueto (*La Ilustración*, t. III, núm. 51, diciembre de 1851, pp. 402-403), que no es otra cosa que la crítica que hizo dicho autor del poema «La segunda vida», de José Heriberto García de Quevedo.

<sup>534</sup>Debo señalar que he utilizado como punto de partida el catálogo de Trancón [1991], eliminando algunos cuentos que calificaba erróneamente como fantásticos, y añadiendo otros que a ella se le habían escapado.

A pesar de todo, el catálogo que aquí propongo (Apéndices II y III) debe ser considerado provisional y, sobre todo, susceptible de cambios, dada la gran cantidad de textos que se publicaron anónimos, así como por los posibles errores u omisiones que pueda contener, sin olvidar que hay diversas revistas, diarios y volúmenes que no he podido examinar.

Un problema añadido, como antes mencioné, a todo catálogo de las narraciones fantásticas aparecidas en la prensa del siglo XIX es la gran cantidad de textos que se publicaron anónimos. Trancón [1991] propone dos posibles explicaciones a esta cuestión: por una lado, dicho anonimato podría estar motivado por una insuficiente «estimación literaria del género cuento y aún menos de los de temática y elaboración fantástica, si pensamos en la posible capacidad transgresora de los mismos» (p. 246); y por otro, podría explicarse por el hecho de que algunos de estos cuentos no son otra cosa que adaptaciones de leyendas, tanto españolas como extranjeras, lo que supone que pertenecen al acervo tradicional, y eso llevaría al autor español a no considerarlas enteramente suyas, que es lo mismo que sucede con las refundiciones o adaptaciones más o menos libres que se hacen de relatos extranjeros: el anonimato expresaría, según Trancón, la idea de que dichos textos pertenecen a la colectividad.

No estoy demasiado de acuerdo con la segunda de las justificaciones que propone Trancón, puesto que, a mi entender, el anonimato podría esconder simplemente el hecho de que se trate de la traducción de un texto, cuyo autor original no quiere indicarse (y aquí sí que no se me ocurre el porqué), o también que el escritor español adapte o se inspire en otro texto —sea o no extranjero— y, el hecho de no considerarlo completamente suyo (no hace falta hablar de su pertenencia a «la colectividad», como hace Trancón), le «impida» firmarlo. Sin olvidar que también se publicaron anónimos relatos no pertenecientes al género fantástico, lo que invalida la primera de las justificaciones propuestas por Trancón.

Así pues, dicho fenómeno podría explicarse simplemente como una moda propia de la época romántica, que irá desapareciendo conforme avance el siglo. No deja de ser curioso que muchos de los relatos aparecidos en la revista escocesa *Blackwood's Magazine* se publicasen también anónimos: así, de los 70 relatos que forman los doce volúmenes de *Tales from «Blackwood»* (William Blackwood and Sons, Edimburgh y Londres, 1858-1861), 37 son anónimos (se trata de textos



publicados originalmente en la citada revista entre 1820 y 1859); una cifra semejante arroja el examen de la segunda serie (*Tales from «Blackwood». New Series*, William Blackwood and Sons, Edimburgh y Londres, 1878-1880, 12 vols.), puesto que de los 79 relatos que contiene, 43 se publican sin nombre de autor (sus fechas originales van de 1839 a 1878). Casualidad o no, se trata de un detalle a tener en cuenta al enfrentarse con el problema del anonimato de muchos de los textos publicados en la prensa española.

Aunque he señalado antes que el cuento fue la forma fundamental que adoptó la literatura fantástica española de la primera mitad del siglo XIX, lo cierto es que también podemos encontrar algunos ejemplos de novelas fantásticas, que fueron publicadas tanto por entregas, como en forma de volumen. Entre las primeras —todas de carácter legendario—, podemos citar *Una hechicera*, de José Bermúdez de Castro (*El Español*, 1839), *La casa de Pero Hernández*, de Miguel Agustín Príncipe (*Semanario Pintoresco Español*, 1847),<sup>535</sup> y *La baronesa de Joux*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda (*La Ilustración*, 1850).

En lo que respecta a las publicadas en volumen, no he encontrado ninguna que responda estrictamente a lo fantástico puro, puesto que en la única novela que he localizado en la que aparecen elementos sobrenaturales, *Vida de Pedro Saputo* (1844), de Braulio Foz, el tratamiento que se hace de dichos elementos es propio del relato maravilloso.

A las obras citadas podemos añadir otras que aparecen en Brown [1953] y Ferreras [1979], que no he podido examinar, pero en cuyo subtítulo se las califica de fantásticas (puede que sean realmente textos satíricos o alegóricos que imitan la narración fantástica): *El purgatorio de San Patricio, novela fantástica*, de Juan García de Torres (Establecimiento Tipográfico, Madrid, 1843); *Amar con poca fortuna. Novela fantástica en verso*, de Gregorio Romero Larrañaga (Omaña, Madrid, 1844);<sup>536</sup> *Doña Luz y el fontanero. Cuento fantástico en dos partes* (1847), de José Sanz Pérez (Impr. de la Revista Médica, Cádiz, 1847; en verso); *Un sueño de amor. Novela fantástica original*

---

<sup>535</sup>Recogida al año siguiente en volumen por Baltazar González, Madrid, 1848, 440 págs.

<sup>536</sup>De esta novela se dijo en *La Censura* lo siguiente: «se halla comprendida esta novela entre los libros que deben tenerse por prohibidos, como si lo estuviera expresamente en el Índice» (abril de 1848, p. 378; cito de Varela 1948).

(1847), de D. G. M.; y *Un desengaño. Novela fantástica*, Fernando González de Bedoya (Impr. de Fernel, Madrid, 1849).

Así pues, a juzgar por la elevada producción fantástica española publicada durante la primera mitad del siglo, podemos afirmar, reproduciendo una cita de Romero Tobar [1994:375], que «hoy no puede sostenerse que el relato fantástico es sólo resultado del esfuerzo de prosistas cercanos a la estética del *realismo*, como Bécquer y Alarcón. En las revistas literarias de los años treinta aparecieron relatos cortos contruidos sobre las intervenciones de brujas, demonios y aparecidos que dan un mentís a las afirmaciones que hasta ahora han sido un lugar común».

Los relatos fantásticos españoles publicados en este período recorren todo el amplio espectro de lo sobrenatural: desde lo puramente fantástico (incluyo aquí lo gótico, lo legendario y lo «hoffmanniano») a lo maravilloso feérico, religioso y folklórico.

Entre las diversas posibilidades que me ofrecía el análisis de estos relatos fantásticos (temático, morfológico, narratológico), he optado, como advertí en la introducción, por centrar mi estudio en el tratamiento que en dichos textos se hace de lo sobrenatural, puesto que, además de ofrecer un muestrario de todas las vías de expresión fantástica cultivadas en la época, es el análisis más útil para comprobar las relaciones establecidas entre la literatura fantástica española y la extranjera, objetivo primordial de esta tesis.<sup>537</sup>

Así, pues, he dividido mi análisis en tres grupos fundamentales: lo fantástico legendario, lo fantástico «gótico» y lo fantástico «hoffmanniano». Estos tres subgéneros (si podemos denominarlos así), dan razón, a mi entender, de todas las posibilidades desarrolladas por la narrativa fantástica durante la primera mitad del siglo XIX.

---

<sup>537</sup>Así, por ejemplo, Trancón [1991], combina una clasificación semejante a la mía en lo que respecta a los cuentos pseudofantásticos (lo que ella denomina «fronteras de lo fantástico»), con el análisis temático de los relatos que califica de plenamente fantásticos, lo que supone considerar a estos últimos semejantes en el tratamiento que hacen de lo sobrenatural, cuando, como veremos, la forma de enfrentarse con dicho fenómeno en el cuento legendario, por ejemplo, es muy diferente de la que se lleva a cabo en el relato «gótico». Risco [1982] y [1987] también propone una tipología temática, cuya funcionalidad y sentido son en ocasiones demasiado confusos y vagos.

Junto a estos tres grupos de relatos estrictamente fantásticos, he tenido también en cuenta en mi análisis los diversos tipos de relatos pseudofantásticos, es decir, aquellas narraciones que a pesar de recurrir a lo sobrenatural (utilizando incluso el subtítulo explícito de «cuento fantástico») son en realidad falsos relatos fantásticos. Estos cuentos los he reunido en 4 grupos: lo pseudofantástico grotesco,<sup>538</sup> lo «fantástico explicado», lo pseudofantástico alegórico y lo pseudofantástico satírico-costumbrista. Por último, señalar que también he tenido en consideración los cuentos maravillosos, que según mi definición, expuesta en el capítulo I, quedan fuera del terreno estricto de lo fantástico.

He optado por no prescindir del análisis de estos cinco últimos grupos porque, además de repetir estructuras, temas y motivos del cuento fantástico auténtico (demostrando el interés por dicho género), son una perfecta muestra del diverso tratamiento que recibió lo sobrenatural a lo largo de dicho periodo y, en algunos casos, como, por ejemplo, el de lo «fantástico explicado», reflejan la contradictoria relación que muchos escritores españoles tuvieron con lo sobrenatural.

No es necesario advertir que dicha clasificación no está formada por compartimentos estancos, puesto que hay cuentos que comparten características de dos grupos, a la vez que existen otros de difícil catalogación.

## 2.2.1 Lo fantástico legendario

Con el término «fantástico legendario» identifico aquellos cuentos fantásticos que desarrollan una leyenda tradicional o que imitan dicho género popular. Con esto quiero decir que los relatos legendarios pueden estar explícitamente inspirados en una leyenda (o en cualquier tradición popular) que se cuenta en una localidad determinada, o bien, que adoptan la forma que tienen dichas narraciones (que en seguida describiré), pero cuya inspiración en una leyenda específica parece dudosa. Con esta definición distingo, además, los *cuentos legendarios fantásticos* de aquellos relatos también legendarios en los que no existe

---

<sup>538</sup>No he considerado fantásticos, en el sentido estricto del término, a los relatos grotescos porque tanto el tratamiento que en ellos se hace de lo sobrenatural, como su recepción por parte del lector, los distinguen claramente, como veremos, de los tres grupos fantásticos antes citados.

presencia alguna de lo sobrenatural, lo que los deja, por tanto, fuera de mi análisis.<sup>539</sup> Es por eso que no me parece adecuada la distinción entre cuento fantástico y cuento legendario planteada por Baquero Goyanes [1949] (aunque él mismo advierte, es cierto, una proximidad entre ambos), puesto que supondría dejar fuera del género fantástico aquellas narraciones legendarias de contenido sobrenatural.

El cuento legendario fue producto de la revalorización romántica de las manifestaciones culturales tradicionales y del pasado nacional, que propició la recuperación y recopilación de las leyendas y de los cuentos folklóricos. A ello hay que añadir otro elemento, fundamental para su inclusión en este estudio y también propio de los intereses románticos: el componente sobrenatural de buena parte de las leyendas tradicionales. En la mayoría de los relatos legendarios que he reunido, el elemento sobrenatural se convierte en el eje principal de la narración: esas historias se cuentan, más allá de otros intereses (morales, culturales, religiosos), para ofrecer al lector la narración de un hecho sorprendente y, en ocasiones, terrorífico. Tal es así, que la construcción de los cuentos legendarios es semejante a la del resto de narraciones fantásticas: las acciones se estructuran en función de un suspense y un clímax ascendente que desemboca en el efecto fantástico y/o terrorífico final (aunque el tratamiento de lo sobrenatural es diferente, como enseguida demostraré). Una construcción que nada tiene que ver con la que es propia de las leyendas tradicionales de las que derivan.

Incluso en muchos de los cuentos legendarios que tienen un marcado componente religioso (lo que definí en el capítulo primero como «maravilloso cristiano»), también se busca crear esa impresión fantástica, puesto que mantienen la estructura antes descrita.<sup>540</sup> Claro que hay casos en los que dicha impresión es utilizada fundamentalmente como un simple recurso intensificador de la intención edificante o moral que suelen tener dichos relatos. Este es el caso, por ejemplo, del cuento en verso de Manuel de la Corte y Ruano, «La torre de los santos» (*Floresta Andaluza*, núm. 41, 23 de agosto de 1843, pp. 167-171), en el que se narra la

---

<sup>539</sup>Sirvan como ejemplo «La mujer negra o una antigua capilla de templarios», de Zorrilla (*El Artista*, t. II, entrega 9, 1835, pp. 103-107), y «La cueva de Zampoña. Tradición», de Manuel del Palacio, (*El Museo Universal*, núm. 6, 31 de marzo de 1857, pp. 46-47).

<sup>540</sup>Pensemos que en algunos casos la explicación religiosa no se impone sobre las demás, sino que se plantea ese efecto de ambigüedad tan caro a Todorov, puesto que el narrador principal trata de racionalizar lo sucedido o muestra simplemente su escepticismo ante la historia narrada

conquista del ejército cristiano de una torre en manos de los musulmanes gracias a la aparición de la Virgen. Si lo comparamos con otro relato con intervención de la Virgen se entenderá más claramente lo que digo: en el cuento anónimo «El caballero de Lys» (1852) se narra el pacto demoníaco entre el protagonista y el caballero negro, quien se le aparece al primero para solventar sus graves problemas económicos.<sup>541</sup> El caballero negro, a cambio, le pide que renuncie a Dios y a la Virgen. El caballero de Lys sólo accede a lo primero, y el caballero negro se contenta, pero le exige que al cabo de un año vuelva con su esposa. Cumplido el plazo, los esposos se dirigen hacia el lugar de la cita, pero antes de llegar la mujer se detiene en una ermita a rezar a la Virgen. Al poco rato, se reúne con él y siguen camino. Cuando llegan allí, el caballero negro le acusa de engañarle y desaparece. Entonces, el caballero de Lys se da cuenta de que su acompañante es la Virgen, quien ha tomado la apariencia de su mujer.<sup>542</sup> Como vemos, el juego con lo sobrenatural, aunque tiene una misma explicación es bastante diferente en su tratamiento y en el tono utilizado.

El cuento legendario fantástico está sujeto a unas condiciones muy determinadas en lo que se refiere a las coordenadas espaciales y temporales de la historia: se desarrolla en un espacio rural (o, por lo menos, no urbano)<sup>543</sup> y en un tiempo alejado del presente del lector (en su mayoría se sitúan en la Edad Media),<sup>544</sup> respetando la ambientación de las leyendas tradicionales de las que derivan.

---

<sup>541</sup>En todos los casos en los que sólo doy el título y la fecha es que se trata de un cuento fantástico publicado en la prensa (*vid.* Apéndice II para completar los datos bibliográficos de cada texto). Si, por el contrario, se trata de un cuento fantástico publicado en volumen, junto al título del texto, doy el del libro en el que se recoge y el año de publicación de éste (*vid.* además el Apéndice III). Sólo en los casos de los cuentos pseudofantásticos, ofrezco la ficha bibliográfica completa de estos.

<sup>542</sup>Un motivo recurrente en los cuentos legendarios, no sólo españoles: véase, por ejemplo, la «Légende de Soeur Béatrix» (1837), de Charles Nodier.

<sup>543</sup>Eso no quiere decir que no exista ningún cuento legendario ambientado en un espacio urbano: podemos encontrar algunos cuya acción se desarrolla en Toledo (ciudad con una tradición nigromántica bien conocida, como también le sucedía a Salamanca) o en ciudades extranjeras. Véase, por ejemplo, «La torre encantada de Toledo» (1837), de B. S. Castellanos.

<sup>544</sup>Aunque no se trata de una Edad Media auténtica, sino deformada fantásticamente en función de una nueva sensibilidad: «lo que caracteriza a la leyenda romántica es la nota de misterio, de terror, de crueldad a veces, de idealismo en suma, que trajo el romanticismo» (Cejador, *Historia de la lengua y la literatura castellanas*, tomo VII, p. 87).

Como describí en el capítulo I al definir lo «maravilloso cristiano», el cuento legendario suele repetir un mismo esquema estructural: la narración enmarcada<sup>545</sup> La situación también suele ser recurrente: un narrador extradiegético (normalmente un viajero) refiere al lector la leyenda que un narrador intradiegético (un campesino) le contó cuando visitaba una población rural cualquiera (la voz del segundo narrador podemos oírla o no)<sup>546</sup> El primero es siempre un personaje escéptico, que transmite lo que le han contado y, en muchos casos, añade una explicación racional al supuesto fenómeno sobrenatural (del que, evidentemente, no ha sido testigo) El narrador intradiegético, como representante de ese mundo campesino, es un ser crédulo, que acepta, sin cuestionárselo, el fenómeno sobrenatural, aunque en la inmensa mayoría de los casos no ha sido testigo del hecho, puesto que éste ha sucedido, como es típico, varios siglos antes

Aunque hay ocasiones en que los relatos terminan sin comentario alguno por parte del narrador, lo más normal es que la recepción del hecho sobrenatural sobre el que descansa el cuento legendario fantástico se organice siempre en función de esa doble explicación, sobrenatural y racional

Por un lado, tenemos la versión que nos ofrece el narrador intradiegético, que no hace más que repetir la explicación que tradicionalmente se da a dicho suceso y que no es otra que la sobrenatural Y, por otro, la versión que suele añadir el narrador extradiegético al final de su historia, quien deja de ser un simple intermediario entre el narrador intradiegético y el lector, para introducir, como reflejo de su habitual escepticismo ante lo sobrenatural (a lo que hay que añadir el poco crédito implícito que se da al relato de un crédulo campesino), una justificación racional de dicho fenómeno Eso sucede también en algunos de los relatos pertenecientes a lo «maravilloso cristiano» Dicha justificación pone en duda la historia relatada, aunque, normalmente, no trata de imponerse a la explicación sobrenatural, sino que se apunta como posible justificación de los hechos (aunque,

---

<sup>545</sup>Esto no quiere decir que esta estructura sea la única que presenta el cuento legendario fantástico En otras ocasiones, no hay ese desdoblamiento de la voz narradora, sino que el narrador refiere (al principio o al final del relato) que se trata de una historia basada en una tradición o en una leyenda, que, normalmente, nunca son identificadas

<sup>546</sup>En algunas ocasiones se recurre a otro tipo de narración enmarcada, propio de la literatura popular: la leyenda es referida por un narrador a un grupo de personajes que le escuchan, en una de esas veladas junto al fuego típica de los llamados «cuentos de vieja» (así sucede, por ejemplo, en «Beltian», de José Augusto de Ochoa) Este esquema también se utilizara en algunos cuentos «goticos»

implícita o explícitamente, es referida como la única que el narrador puede creer). Es por esto que debemos distinguir este tipo de cuentos legendarios de los que he incluido en el apartado de lo «fantástico explicado»: a diferencia de los relatos de este grupo, en los que sólo se postula una única explicación, la racional (normalmente, se trata de una pesadilla), en el cuento legendario se le da al lector la libertad de escoger entre dicha explicación racional y una explicación sobrenatural. Así sucede, por ejemplo, en el cuento en verso de J. Heriberto García de Quevedo, «La caverna del diablo. Leyenda fantástica del siglo XVIII» (1849), en el que se narra un pacto demoníaco, y que termina con estas palabras, en las que el narrador no afirma ni niega la veracidad de los hechos: «Yo, lector, no lo aseguro; / cuento lo que me contaron. / Lo que sí afirmo por cierto / [...] / es que el viajero, a su paso / por la comarca en que estuvo / el castillo celebrado, / cree oír el chisporroteo / del incendio, y ver su estrago, / y escuchar las sucias coplas / y juramentos nefandos, / y el rechinar de las limas / de los monederos falsos, / al son del recio martillo / de la *Caverna del Diablo*» (p. 39).

Otro ejemplo semejante lo encontramos en «El lago de Carucedo. Tradición popular» (1840), de Enrique Gil y Carrasco, en el que la historia, que narra el castigo divino de los dos protagonistas y el nacimiento, a raíz de dicho castigo, del lago que da título al relato, acaba con la siguiente conclusión: «es lástima en verdad que todo ello no pase de una de aquellas maravillosas consejas, que donde quiera sirven de recreo y de alimento a la imaginación del vulgo, ansiosa siempre de cosas milagrosas y extraordinarios sucesos» (p. 245).<sup>547</sup>

Unido a todo esto, la recepción de un cuento legendario genera un problema importante en relación al género que estamos estudiando: el lector no acaba de «creerse» la historia que está leyendo (una actitud que coincide con la del narrador extradieгético) y termina consumiéndolo, en principio, del mismo modo que un cuento folklórico (o que la leyenda popular de la deriva el relato legendario en

---

<sup>547</sup>En relación a este relato véase Díez [1988]. El relato de Gil y Carrasco trata un tema semejante al desarrollado por Juan de Arolas en su leyenda en verso «La fuente encantada» (*Diario Mercantil*, Valencia, 1 de julio de 1840; recogido después en *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales*, Valencia, 1860). Acerca de la presencia de lagos y lagunas en los textos legendarios españoles del siglo XIX véase Picoche [1978].

cuestión), simplemente como evasión: «[la légende] est exhibée comme un objet exotique, sans vérité pour ses lecteurs» (Millet 1997:42).

Como ya dije en el capítulo I, la reelaboración literaria de las leyendas populares supuso poner en primer plano su contenido sobrenatural, en detrimento de intenciones morales o de otro tipo, es decir, que los cuentos legendarios se narrasen por ese componente fantástico. Pero también es cierto que el tratamiento de lo sobrenatural en el cuento legendario difiere bastante del que se le da en el resto de relatos fantásticos.

La principal diferencia entre ambos, y que puede explicarnos su recepción por parte del lector, es el hecho de que el cuento fantástico no legendario narra una experiencia directa con lo sobrenatural (por parte del narrador extradiegético o, si lo hay, del intradiegético), mientras que en el cuento legendario fantástico dicha experiencia es, como vimos, siempre indirecta: alguien le cuenta al narrador extradiegético un suceso que ocurrió varios siglos atrás y que se ha justificado tradicionalmente de forma sobrenatural. Ese distanciamiento genera la desconfianza del lector.

Podríamos decir, por tanto, que el desdoblamiento de narradores, así como el saber que se trata de una antigua tradición (transmitida de forma oral entre campesinos) y, unido a eso, su lejana situación temporal, actúan de un modo semejante al «Érase una vez...» de los cuentos folklóricos, situando la historia en otro «universo» donde es natural que tales hechos ocurran. Claro que lo paradójico (y lo que genera la complejidad del cuento legendario fantástico) es el hecho de que dicho universo es, en realidad, el mundo real (así, por ejemplo, «El castillo del espectro», de Ochoa, se desarrolla en Sierra Nevada, y «El lago de Carucedo», de Gil y Carrasco, en el Bierzo). Los cuentos legendarios *más* fantásticos serán aquellos que más se acerquen a la narrativa gótica, potenciando los elementos terroríficos por encima de los demás (aunque siempre expuestos desde esa perspectiva distanciada).

Todo esto hace que Castex [1951a], en relación al mismo tipo de relatos franceses, advierta que

De même nous ne saurions prêter un caractère proprement fantastique à ces légendes que les conteurs puisent dans le folklore provincial et rapportent pour leur charme pittoresque, sans y croire eux-mêmes et sans faire illusion sur la crédulité du lecteur (p. 69).



A lo que añade un ejemplo, sacado del prólogo de Eugène Gosse a su relato *Le Drac*.

Moi, j'aime à quitter la philosophie fataliste du siècle pour me retourner vers les traditions des siècles passés! Tant pis! Il faut que vous quittiez un instant la pensée byronienne et méphistophélique pour une petite historiette du vieux temps, morale, naïve, villageoise, où vous verrez le vice puni et la vertu récompensée d'une manière triomphante (cito de Catsex 1951:69-70).

Lo que le lleva a concluir:

Fantômes, esprits élémentaires, monstres et démons ne sont pas une création romantique: tous ces personnages de légende, qui peuvent encore émouvoir, à la veillée, des paysans naïfs, appartiennent, pour les conteurs et leur public ordinaire, à un passé poétique, mais révolu; ils apparaissent à travers une brume rassurante et apportent des distractions plutôt qu'ils n'éveillent des obsessions.

Le véritable conte fantastique intrigue, charme ou bouleverse en créant le sentiment d'une présence insolite, d'un mystère redoutable, d'un pouvoir surnaturel, qui se manifeste comme un avertissement d'au-delà, en nous ou autour de nous, et qui, en frappant notre imagination, éveille un écho immédiat dans notre coeur (p. 70).

Si bien esto es cierto, ¿por qué incluir, pues, dichos relatos en un estudio de lo fantástico, si tantos problemas ofrecen para considerarlos como tales?

La primera consideración que se puede aducir es que, reconociendo la vaguedad de la terminología y de la preceptiva literaria de la época, algunos autores denominaron explícitamente a sus relatos legendarios «cuentos fantásticos». Una razón de poco peso, es cierto, pero que se relaciona con una idea apuntada por Romero Tobar [1995:225] acerca de la reivindicación de lo maravilloso cristiano que hizo Nodier en su artículo «Du fantastique en littérature» (1830).

Pero, sobre todo, no debemos marginar este tipo de narraciones del género fantástico (como se deduce de Todorov 1970) porque desarrolla un juego con lo sobrenatural semejante al que se plantea en los relatos no legendarios: se basan en la intrusión de lo sobrenatural en un mundo normal, que nada tiene que ver con el universo de lo maravilloso. Aunque enseguida expondré algunos problemas que genera la recepción de lo sobrenatural en dichos relatos, producto sobre todo del alejamiento temporal de los hechos y del desdoblamiento de la voz narradora.

La aparición y el desarrollo del cuento legendario vino marcada por un buen número de influencias. Con ello no me refiero, evidentemente, a fuentes (que habría que buscar, fundamentalmente, en las leyendas y tradiciones españolas),<sup>548</sup> sino a las relaciones intertextuales establecidas entre este tipo de relatos fantásticos y otras manifestaciones literarias contemporáneas, algunas de ellas no fantásticas, que influyeron en su estructura, temas, motivos y ambientación características. Como después veremos, el cuento «gótico» comparte algunas de estas influencias.

Ya he señalado en anteriores ocasiones que la narrativa fantástica es un género importado, surgido en nuestro país a remolque de lo sucedido fundamentalmente en la vecina Francia. En dicho país se dio un proceso semejante, puesto que los autores franceses empezaron a cultivar el cuento fantástico a partir del éxito de la novela gótica inglesa y, sobre todo, de la narrativa breve de Hoffmann, que marcó decisivamente el desarrollo de la literatura fantástica francesa. Sin olvidar, evidentemente, el interés implícito de los escritores y artistas románticos por todas las manifestaciones de lo irracional, que encontraron en lo gótico y lo fantástico un inmejorable canal expresivo.

Así pues, los escritores españoles imitaron lo que estaba sucediendo en otros países europeos, y el cuento legendario no escapa de dichas influencias, una relación que, insisto, no ha de entenderse como una simple búsqueda de fuentes, sino como la adopción por parte de los escritores fantásticos españoles de una serie de técnicas, estructuras y temas que ya se estaban desarrollando en la literatura fantástica europea de esos años.

La primera influencia clara en el desarrollo en este tipo de relatos fantásticos proviene del componente legendario de las novelas históricas de Scott, quien, como vimos, había reivindicado un cultivo de lo fantástico de inspiración tradicional en su ensayo «On the Supernatural in Fictitious Composition, and Particularly on the Works of Ernest Theodor Hoffmann» (1827). La labor recopiladora y difusora de las leyendas escocesas que llevó a cabo Scott fue destacada por los críticos y autores españoles. Así, por ejemplo, el anónimo autor del artículo «Supersticiones

---

<sup>548</sup>Debo advertir que algunos cuentos legendarios españoles toman como fuente leyendas extranjeras, tanto de origen folklórico (como, por ejemplo, las que hacen referencia a las ondinas o a las willis) como de origen, digámoslo así, histórico.

populares» (*El Cínife*, núm. 10, 1845, pp. 1-2), después de subrayar la influencia que dichas supersticiones tienen en las costumbres, pone como ejemplo la obra literaria de Walter Scott, que, basada en las tradiciones del pueblo de Escocia, ha servido para difundir por el mundo entero las leyendas de aquel país. El artículo se cierra con un breve relato basado en una tradición escocesa referente a la hechicera de Corrivreckan.

Así pues, el contenido legendario de las novelas históricas de Scott, que habían empezado a traducirse al español hacia 1820, fue, con seguridad, una influencia importante, no sólo en la recuperación, sino en la utilización de las leyendas y tradiciones como material de nuevas obras literarias. La ambientación medieval de sus historias, unida a ese contenido legendario y a la presencia de personajes con poderes sobrenaturales y de apariciones espectrales, pudieron ser elementos que los autores españoles tuvieron en cuenta en la construcción de sus cuentos legendarios.

Una segunda influencia importante pudo venir de las leyendas recogidas en *Tales of the Alhambra* (1832), de Washington Irving, obra que se tradujo al español casi de forma inmediata, en 1833. El volumen está formado por diversas historias ambientadas en la Granada de la época musulmana, muchas de las cuales tienen un importante componente mágico y sobrenatural (como «Legend of the Arabian Astrologer» o «The Legend of the Enchanted Soldier»), cuya reelaboración por parte de Irving (quien no las inventó, sino que las recogió de la boca de los vecinos de la Alhambra, remedando, así, la labor de los folkloristas europeos)<sup>549</sup> intensificó su tono oriental, tomando como modelo los relatos que forman las *Las mil y una noches*.<sup>550</sup> Eso influyó también en el tratamiento de lo fantástico: en los relatos de Irving no hay ninguna influencia gótica, nada hay en ellas trágico, oscuro o macabro. El autor estadounidense también recurrió en alguna ocasión a postular diversas explicaciones del suceso, dejando al lector la posibilidad de elegir entre

---

<sup>549</sup>Irving también se sirvió de algunas anécdotas tomadas del libro de José Antonio Conde, *Historia de la dominación de los árabes en España* (1821). El autor americano quedó realmente impresionado por Granada y la Alhambra (donde vivió algunos meses), puesto que en 1829 publicó *A Conquest of Granada*, traducida al español por primera vez en 1831.

<sup>550</sup>No olvidemos que los autores románticos también manifestaron un claro interés por lo exótico oriental. *Vid.*, por ejemplo, el *West-östlicher Divan* (1819), de Goethe, y *Les Orientales* (1829), de Victor Hugo.

ellas: «El lector conoce ahora las dos versiones de la historia y puede elegir. Yo sólo añadiré que los expertos en la Alhambra se inclinan por la diabólica» (p. 522).

La revalorización y el tratamiento de la leyenda que hace Irving en su obra, cuyo éxito ya he comentado en el capítulo III (en la primera mitad del siglo se publicaron tres ediciones de la obra —1833, 1844, 1848— y algunos relatos aparecieron en la prensa), pudo servir de inspiración y acicate para muchos autores españoles interesados por el cuento legendario.<sup>551</sup>

En relación a este tipo de historias, es necesario destacar la obra de Serafín Estébanez Calderón, autor granadino que también se inspiró en las leyendas de su ciudad para componer algunos cuentos fantásticos y maravillosos de trasfondo árabe o morisco, que publicó en los mismos años en que aparecieron los relatos de Irving: «Novela árabe» (1831), «Los tesoros de la Alhambra» (1832) y «El collar de perlas» (1841).<sup>552</sup> He llevado, sin embargo, mi análisis de «Los tesoros de la Alhambra» al apartado de lo fantástico «hoffmanniano», pues si bien Estébanez Calderón se inspira en motivos del folklore granadino, el resultado nada tiene que ver con el cuento legendario (su ambientación en el presente lo distingue claramente de dichos relatos) ni con el «gótico».

La tercera influencia importante que recibió el cuento legendario vino de la novela gótica y del cuento de terror, una influencia que se deja notar, fundamentalmente, en la explotación de los elementos macabros y terroríficos. Así, muchos cuentos legendarios reproducen el ambiente y decoración típica de este tipo de narraciones, que representa perfectamente los gustos románticos: noches de tormenta, castillos, naturaleza salvaje (barrancos, cascadas, grutas y otros lugares naturales relacionados con la estética de lo sublime), cementerios, lugares encantados... A ello hay que añadir la presencia de otros dos elementos fundamentales de la novela gótica y el cuento de terror: las escenas sangrientas y los motivos sobrenaturales de carácter tradicional, como la aparición fantasmal o el pacto demoníaco. Otro elemento que puede tener una raigambre gótica es la trama sentimental, representada, sobre todo, por el motivo del noble malvado que trata

---

<sup>551</sup>Ya vimos antes un ejemplo en el relato «El ciprés de Generalife. Tradición árabe del siglo XIV», de Francisco Corona Bustamante, publicado en el volumen *Mil y una noches españolas* (1845).

<sup>552</sup>En relación a los cuentos fantásticos y maravillosos de Estébanez Calderón véase Sala [1997].

por todos los medios de conseguir el amor de una mujer y que finalmente es castigado (ya sea por intervención divina o diabólica). Esto no quiere decir que no exista dicha trama sentimental en la leyenda tradicional originaria, sino que el escritor romántico la potenció según el gusto de la época.

La balada y el cuento maravilloso alemán fueron también una influencia importante, sobre todo en aquellos cuentos legendarios que optaron por ambientar sus historias en Alemania, un país que los románticos españoles consideraban como el más idóneo para la manifestación de lo fantástico. Dichas influencias se dejan notar tanto en la utilización de algunos elementos sobrenaturales y terroríficos (como el motivo de la cabalgada nocturna junto a un espectro, que ya encontramos en la balada *Lenore*, de Bürger),<sup>553</sup> así como en la presencia de seres sobrenaturales pertenecientes al folklore alemán, como las ondinas (espíritus acuáticos semejantes a las ninfas) o de las willis (espíritus de mujeres jóvenes que han muerto poco antes de su boda y que se aparecen en los bosques y obligan a bailar hasta la muerte a todos los hombres que se cruzan a su paso).<sup>554</sup> La figura legendaria de *Fausto* también podría incluirse en este apartado.

Como última influencia podríamos citar aquellos cuentos legendarios franceses que se tradujeron al español en esos años, como, por ejemplo, «Jésus-

---

<sup>553</sup>*Lenore* se tradujo al español, como ya comenté, en 1831, pero ya desde 1811 los escritores españoles pudieron conocer la obra tanto en traducciones francesas (seis en el breve periodo de 1827 a 1832) como a través del resumen del argumento que hizo Madame de Staël en su libro *De l'Allemagne* (1813). Recuérdese, además, que en España *Lenore* se publicó (y, por tanto, se consumió) como «cuento fantástico».

<sup>554</sup>El tema de las willis inspiró un ballet fantástico, cuyo libreto, como ya señalé, fue obra de Théophile Gautier (*Giselle ou les Willis*, 1842), y se estrenó en nuestro país en 1843 (según da noticia *El Laberinto*, t. I, núm. 1, p. 13), lo que pudo propiciar el conocimiento de dicho tema fantástico por los autores españoles. He localizado tres relatos que desarrollan ese tema (dos de ellos publicados en la segunda mitad del siglo): «Las Willis» (1845), de Benito Vicetto y Pérez; «La danza de las Willis. Tradición húngara» (1851), de El C. de M.; y «Azelia y las Willis (Balada)» (1855), de Julio Nombela. Ese «Azelia» podría ser deformación del título del ballet de Gautier, traducido al español como *Gisela y las willis*, lo que haría más evidente su fuente. Junto a estos relatos, podemos encontrar referencias a las willis en textos no fantásticos, como sucede, por ejemplo, en «Yo, ella, nosotros», de A. Bonnat (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 30, 24 de julio de 1853) o en «Martín de Aranda» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 20, 14 de mayo de 1854) y «Un ángel en el mundo. Fantasía» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 30, 23 de julio de 1854), ambos de Pablo Gámbara [Carlos Rubio]. A todo esto podemos añadir el texto del poeta polaco Adam Mickiewicz, «Las Willis», publicado en el *Semanario Popular* en 1863.

Christ en Flandre» (1831), de Balzac, o «La Légende de Soeur Béatrix» (1837) y «La Nouvaine de la Chandeleur» (1838), de Nodier. Ambos escritores explotan en ellos la variante de lo «maravilloso cristiano», que también fue muy cultivada por los autores de cuentos legendarios españoles.

El cuento legendario es la forma más abundantes en la narrativa fantástica española de la primera mitad del siglo XIX, puesto que forma aproximadamente el 50% de los 150 relatos publicados en la prensa que he catalogado como fantásticos (es decir, los pertenecientes a los tres primeros grupos antes descritos), una información que contradice la afirmación de Estruch [1994:10], quien señala que «La leyenda romántica [...] tuvo en España un cultivo importante que prefirió expresarse en verso». Los cuentos «góticos» forman el segundo grupo en importancia (unos 60 relatos), seguidos de lejos de los «hoffmannianos», cuya representación es muy pequeña.

El primer cuento legendario fantástico que he podido localizar es «El Alcázar de Sevilla», de J. M. Blanco White, publicado en 1825 en la revista londinense *No Me Olvides*, aunque los mejores ejemplos de las diversas posibilidades de ese tipo de historias son los que publicó la revista *El Artista*.

«El castillo del espectro» (1835), de Eugenio de Ochoa, es un perfecto ejemplo del cuento legendario sin contenido religioso e intención moralizante, en el que, además, se manifiesta claramente la influencia gótica antes comentada. En él no se recurre tampoco al típico desdoblamiento de la voz narrativa, sino que solamente aparece un narrador extradiegético-heterodiegético que refiere una leyenda que se cuenta acerca de un castillo situado en Sierra Nevada. Desde las primeras líneas de su relato, el narrador manifiesta el típico escepticismo ante la superstición popular:

Refiere todavía, sin embargo, la tradición popular, que, como enemiga de todo lo que pasa según el orden natural de las cosas, nunca deja de adornar a su modo cuanto cae por desgracia entre sus manos, mil aventuras a cuál más terribles y absurdas relativas a aquel venerable edificio, generalmente conocido en toda la comarca con el nombre de *Castillo del Espectro*. No se puede negar que su situación verdaderamente romanesca es muy propia para producir y fomentar los vanos terrores que inspira su vista, a cuyo aspecto lúgubre y sombrío presta la imaginación

de los habitantes de las cercanías acalorada con las leyendas tradicionales del país, colores más lúgubres todavía (*El Artista*, t. I, entrega 2ª, 1835, p. 16).

La historia relatada contiene, además de su inspiración legendaria, todos los tópicos que caracterizan al cuento «gótico» romántico: castillo medieval, naturaleza sublime (inmensos peñascos, precipicios, furioso torrente), noche de tormenta, crímenes sangrientos y una terrorífica aparición fantasmal. El relato narra la típica historia gótica del noble cruel que rapta a un mujer bella «para su deleite y pasatiempo», y de las maniobras del amante de ésta para salvarla. Así, una noche de tormenta, Alfonso se hace pasar por un viejo trovador para introducirse en el castillo en el que está secuestrada su amada, aprovechando que se está celebrando una fiesta. Invitado Alfonso a cantar, «la monótona voz del ambulante músico», unida al mucho alcohol consumido, hace que el noble y sus amigos se queden dormidos. Entonces, Alfonso se despoja de su disfraz, coge dos puñales y empieza a matar uno a uno a los soldados. Después, se enfrenta al señor del castillo, a quien vence y obliga a que le diga dónde oculta a su amada. Va a por ella, y antes de salir del castillo, arroja al conde, maniatado, por una ventana, en el torrente que corre al pie del castillo. La siguiente escena tiene lugar unos días después, en la boda de los dos jóvenes. Reunidos con sus invitados junto al torrente, se produce la aparición fantasmal, que sitúa al cuento plenamente dentro de lo fantástico:

se oye un grito terrible que sale del fondo del torrente y un brazo de inmensa longitud se levanta en medio de las aguas, y con una mano cubierta de un guantelete de hierro precipita en las olas a la desdichada Irene... su amante se arroja detrás de ella... la atrae a la orilla... pero todos sus esfuerzos son inútiles... una fuerza superior a la suya arrastra a su querida en sentido contrario, y después de profundas agonías desaparecen entrambos en el seno de las aguas (p. 19).

El narrador comenta entonces que ese es el origen de la creencia popular acerca de que el alma del noble habita en las ruinas del castillo (suele verse una misteriosa luz en las ventanas del edificio) y de que se oigan voces que salen del torrente. Fenómenos para los que el narrador apunta una explicación racional: «Es probable que las tales voces no fuesen otra cosa más que los bramidos del torrente al estrellarse con las peñas; y aquella luz misteriosa, la que en efecto emplearían para alumbrarse algunos viajeros, o acaso, como es más probable, alguna partida de

ladrones que se aprovechaba de esta tradición para vivir allí al abrigo de las persecuciones de la justicia» (pp. 18-19).<sup>555</sup>

El cuento termina con el resumen de otra leyenda diferente acerca del castillo encantado, ésta basada en una explicación religiosa de los hechos: «Otros decían que el alma que moraba en aquel castillo era la del Abad de unos monjes que se habían establecido en él mucho tiempo antes de la entrada de los moros en nuestra patria, y a quien estos habían inmolado a su furia cuando se apoderaron del país» (p. 19). El abad se aparece, entonces, por intervención divina para aterrar a los moros «y probarles, además, con este milagro, que aunque diesen muerte a los cristianos nunca podrían extinguir en España la verdadera luz del cristianismo, pues las almas, que es donde éste reside, quedarían en vida en los sitios que habían antes ocupado sus cuerpos» (p. 19). En las últimas líneas, el narrador añade que estas leyendas no son las únicas, puesto que existen otras explicaciones para el fenómeno sobrenatural de la voz y de la luz, «que será excusado enumerar, pues son tan verosímiles e ingeniosas como las dos que hemos citado» (p. 19).

Esa multiplicidad de explicaciones le sirve, por lo tanto, al narrador para manifestar su escepticismo, aunque en ningún momento impone explícitamente una justificación racional sobre las anteriores. Claro que sus comentarios, unidos a la diversidad de explicaciones, dirigen de algún modo la recepción del lector hacia la desconfianza en las justificaciones sobrenaturales: si bien, por un lado, dicha multiplicidad de explicaciones sobrenaturales redundaba en el componente fantástico y, como tal, inexplicable de lo sucedido (algo extraño ha ocurrido y las gentes tratan de explicarlo, siempre desde una perspectiva fantástica), por otro, el hecho de que no haya una única explicación que dé razón del origen del encantamiento, por llamarle de algún modo, del castillo del espectro, no ayuda a la recepción crédula de la historia, pues el lector duda de que en realidad haya ocurrido nada extraño. Pero, insisto, no se trata de un caso de «fantástico explicado», puesto que

---

<sup>555</sup>El motivo de la casa encantada que en realidad oculta a ladrones o falsificadores de moneda fue muy utilizado en textos en los que se censuraba la creencia en lo sobrenatural. El mismo Feijoo había llamado la atención sobre esas historias de duendes o fantasmas fingidos utilizadas realmente para cometer fechorías. Los falsos fantasmas bajo los que se ocultan falsificadores de moneda aparecen, por citar un par de ejemplos, en *El Empleado o aventuras de un español en el Asia* (1805), de Jerónimo Martín de Bernardo, y en el relato «Los duendes del castillo», incluido en el volumen *Cuentos de duendes y aparecidos* (1825, pp. 161-174). Zorrilla, en su artículo «Espectros caseros», *La Ilustración Ibérica*, 17, 24 y 31 de mayo, de 1884, también habla de los monederos falsos que se fingen fantasmas.



el narrador propone, pero no impone, una justificación racional como única conclusión posible de la historia.

Eugenio de Ochoa publicó otro relato legendario fantástico en *El Artista: «Luisa»* (1835).<sup>556</sup> En él refiere una leyenda alemana, en la que aparecen diversos motivos fantásticos propios de esa literatura, como la cabalgada junto a un espectro y la presencia de ondinas. El narrador indica en el prólogo de su historia que existen dos testimonios de la historia: la tradición popular y una crónica, escrita por el capellán del castillo, testigo de los hechos, por lo que el narrador muestra ya inicialmente, como en el cuento anterior, su escepticismo ante lo sobrenatural.

El cuento se inicia, además, con una cita en la que se dice lo siguiente: «como me lo contaron os lo cuento», insistiendo, pues, el narrador en su visión distanciada de los hechos. Más adelante, justificará la creencia en lo sobrenatural de uno de los protagonistas afirmando que éste «vivía en el siglo XVI, siglo de candor y de fe, credulidad y religión» (p. 42).

El argumento del cuento es éste: Luisa, hija del barón de Steinlonberg, ama a Arturo. Una tarde de tormenta (de nuevo el tópico ambiente gótico, tan propicio a lo fantástico), Arturo, que se dirigía a encontrarse con su amada, es asesinado por el barón. En el momento en que el cuerpo sin vida de Arturo cae al suelo, «de arrebató en sus aguas un arroyo desprendido de la más cercana colina... entonces tembló el soberbio Barón: un terror supersticioso embotó por un momento todas las potencias de su alma» (p. 42). Mientras tanto, Luisa espera inquieta a su amado. Su padre, ya de regreso en el castillo, adormilado junto al fuego, ve «sentado en el sillón frontero al suyo, un guerrero vestido de armas negras, estrechando entre sus brazos a la hermosa Luisa». El barón lo toma por una ilusión, puesto que su hija está sola en su habitación. Llegada la noche y Luisa, desde su ventana, ve llegar un hombre a caballo, vestido con una armadura negra, bajo la que cree reconocer a Arturo. De pronto, «sin acordarse de haber salido del castillo», Luisa se halla sentada en la grupa del caballo que monta Arturo. Cabalgan salvajemente hasta llegar a una gruta (remedo evidente de la cabalgada narrada en la *Lenore* de Bürger). Allí, Arturo le dice que se van a separar para siempre y se quita el casco, mostrando

---

<sup>556</sup>En relación a este relato de Ochoa y su posterior reelaboración («Hilda»), véanse Randolph [1966:60-61] y Beser [1997].

en lugar de su rostro una calavera. Luisa escapa corriendo y se interna en la cueva. Allí, en un lugar de gran belleza, encuentra a un grupo de ondinas que rodean el cadáver de Arturo. Una de las ondinas le explica que éste era hijo suyo y Luisa cae sobre el cuerpo, mientras un torrente arrastra a ambos.

En ese momento, el narrador recurre a la crónica para continuar su historia: ésta nos muestra al barón, descansando junto al río, después de enfrentarse a un noble enemigo. De pronto, la corriente deposita a sus pies los cuerpos de Luisa y Arturo. El cronista añade que él mismo vio a Luisa arrojarse desde su ventana al río, cuando ésta vio que en él flotaba el cadáver de su amado. El relato termina con el siguiente comentario, en el que se le plantea al lector la posibilidad de escoger entre las dos explicaciones, señalando cuál es la que elige el narrador:

No obstante la autenticidad evidente de este documento, insiste la tradición popular en explicar estos sucesos del modo que dejo referido: dando por cosa segura que el joven y malogrado Arturo era hijo de una ondina y no en manera alguna de mujer humana. Nuestros lectores elegirán la que mejor les parezca de estas dos explicaciones, la del capellán cronista o la de la tradición popular; pero el compilador español de estos sucesos prefiere la última por razones que no es del caso especificar (p. 45).

Otro ejemplo interesante del cuento legendario es «Beltrán» (1835), de José Augusto de Ochoa. En este caso sí que se plantea ese desdoblamiento de la voz narrativa antes señalado, así como una ambientación típica de cuento de vieja y de relato «gótico». El narrador refiere una historia que le contaron en un viaje que hizo a las montañas de Asturias. Al llegar a un pequeño pueblo («de cuyo nombre no me acuerdo», comentario que puede hacer referencia al origen inventado de la leyenda, sin olvidar el evidente precedente cervantino), se aloja en casa de un vecino rico, donde, después de cenar, acuden todos los vecinos de la localidad (son ocho casas) a pasar la velada. Dicha reunión se convierte en el momento propicio para relatar historias fantásticas y terroríficas. Así, doña Remigia cuenta un «sucedido» que le había relatado su abuelo. A partir de este momento la voz que oímos es la de la anciana, quien narra una leyenda ambientada en el siglo XII: Beltrán, que ha abrazado la fe del Islam por amor a una mujer, regresa después de varios años al castillo de su familia. Se ha convertido en un ser malvado y cruel, del que se dice que ha matado a su propio padre y que ha expulsado a los monjes del monasterio que hay en el lugar. Finalmente, refiere la narradora, Dios escuchó las

súplicas de los vasallos de Beltrán «y se dignó arrebatarle de la tierra de la manera más estupenda y cruel. Oíd» (p. 139). Así, tres meses después de su llegada, se celebra la boda de Beltrán y Elmira según el rito musulmán. Todo sucede, de nuevo, en una tópica noche de tormenta:

al llegar al sí fatal, un trueno horroroso hace estremecer la tierra, y el viento con nueva furia rompe las pintadas vidrieras [...] y apaga las antorchas nupciales, quedando todo iluminado sólo por la lámpara funeral de los sepulcros. [...] Huye el sacerdote despavorido, y Beltrán, levantándose de las gradas donde había caído desplomado, revuelve sus miradas a todas partes con las convulsiones del más completo delirio; [...] de enmedio de los sepulcros se ve alzarse un guerrero con torva vista y gesto amenazador. Todo él está rodeado de la luz más viva; fija sus miradas en Beltrán, le ase con una mano fría y descarnada, y quiere precipitarle en el sepulcro del que había salido. En vano Beltrán se resiste y forcejea... la sombra, con un impulso violento le levanta del suelo y se hunde en la tumba con su presa. Sólo se oyó un triste gemido y el choque de las losas al juntarse con violencia.

Apenas desapareció Beltrán calmó la tempestad (p. 140).

Una vez terminada la historia, la narradora dice que ha estado muchas veces en las ruinas y que ha visto vagar las sombras de los malvados, y que en las noches de tormenta «se oyen sordos gemidos y rumor de cadenas: se ven levantarse aquí y allá horribles espectros, y también alguna vez no ha faltado quien haya visto cruzar de un lado a otro luces misteriosas» (p. 140), a lo que añade que es peligroso acercarse al lugar.

En este cuento el narrador principal no propone ninguna explicación racional del caso, sino que, tras la intervención de la anciana, cierra el cuento con las siguientes palabras, que inciden en el componente terrorífico de la historia: «Así concluyó su leyenda la vieja Remigia, dejando a todo su auditorio en la mayor consternación y a mí agitado por la expresión diabólica de su rostro y la verdad con que expresaba lo que sentía: pasé la noche en tristes ensueños y al día siguiente continué mi viaje» (p. 140).

El mismo tratamiento aparece de nuevo en otro relato de José Augusto de Ochoa: «El torrente de Blanca» (1836), cuento legendario ambientado en la Granada del siglo XIII. En él se narra la enemistad de Alonso y Enrique, dos viejos amigos que han acabado enfrentados por amar a la misma mujer. La boda de Enrique con Blanca precipita el desenlace: después de la ceremonia (celebrada el día de san Lorenzo), los novios van de cacería, momento que aprovecha Alonso

para enfrentarse con Enrique. Finalmente, acaban cayendo los tres a un torrente y se ahogan. El elemento fantástico aparece al final, en el epílogo del narrador, donde, además, se hace explícito que se trata de una leyenda:

[los habitantes del lugar] aseguran que el día de San Lorenzo, en los primeros minutos de todas las horas del día, se ve en medio de las aguas la sombra de una mujer, vestida de blanco y tendida la negra cabellera. Pero en las horas de la noche no sólo es más visible esta sombra, sino que se oyen gritos y lastimeros ayes como de gente que se ahoga y pide socorro. Estos rumores, apoyados por una antigua tradición, hacen que los habitantes miren con el mayor respeto este sitio y que no se acerquen a él sin hacer primero la señal de la cruz [...]. El despeñadero de que hemos hablado es conocido vulgarmente con el nombre de *torrente de Blanca*, y de esta antigua leyenda trae su origen (p. 142).

El narrador tampoco propone, como sucedía con su cuento «Beltrán», ninguna explicación racional de los hechos.

Resulta curioso el tratamiento que José Augusto de Ochoa da a lo sobrenatural en los dos relatos comentados si lo comparamos con la forma en que trata dicho fenómeno en otros dos cuentos publicados también en *El Artista* y que podrían pasar por cuentos legendarios: «Supersticiones populares» (t. II, entrega 8, 1835, pp. 90-91) y «Supersticiones populares. Artículo tercero. La Peña del Prior» (t. III, entrega 9ª, 1836, pp. 101-103).<sup>557</sup> Creo que ese diferente tratamiento es un interesante ejemplo que puede ilustrar un problema que trataré con mayor atención más adelante: el recurso a la explicación racional, algo que puede ayudarnos a comprender la forma en que muchos escritores españoles concibieron y cultivaron el relato fantástico.

En ambos relatos se lleva a cabo el mismo tratamiento descreído y burlón de la creencia en lo sobrenatural, lo que los distingue radicalmente de los dos textos antes comentados. La primera diferencia se apunta ya en el título genérico de ambos relatos, «Supersticiones populares», indicando así que no se trata ni de un «cuento fantástico» (así era calificado «Beltrán») ni de una «leyenda» (subtítulo de «El torrente de Blanca»), dos términos que, como he demostrado, José Augusto de Ochoa, utiliza como sinónimos. La segunda gran diferencia, y que, a mi entender, justifica el diferente tratamiento, tiene que ver con las coordenadas temporales en

---

<sup>557</sup>El segundo texto de la serie, «Supersticiones populares. Artículo segundo» (*El Artista*, t. II, entrega XXIV, 1835, pp. 284-286), que comentaré después, no contiene ningún elemento (pretendidamente) sobrenatural. Es por eso que no lo he citado en el texto.

las que se desarrollan las historias narradas: frente a los primeros, ambientados en la Edad Media, los dos últimos relatos narran hechos sobrenaturales acaecidos en un tiempo cercano al presente de la narración; en el primero de ellos («Supersticiones populares»), el narrador extradiegético habla con personajes que en su niñez conocieron a la bruja protagonista del relato; en el segundo, los hechos acaecieron cuarenta años atrás.

Y no sólo eso, sino que el narrador se burla explícitamente de la creencia en la superstición, presentada como propia de campesinos y gentes incultas. Curiosamente, los mismos que cuentan —y aceptan como verídicas— las leyendas antes referidas.

Esta doble actitud también está presente en otro escritor español que cultivó el cuento legendario: Gustavo Adolfo Bécquer. Como ha demostrado Amores [1999a] en su análisis de tres cartas *Desde mi celda*,<sup>558</sup> en las que el autor sevillano refiere la historia de las brujas de Trasmoz, «Bécquer manifiesta esa veneración y culto al pasado y a las tradiciones cuando tienen que ver con el sentimiento religioso, pero se distancia parcialmente de las que se relacionan no tanto con la superstición, como con elementos o relatos unidos a creencias aliadas al poder maléfico, a brujas y diablos» (p. 192). Claro que hay un aspecto muy importante a tener en cuenta, ausente en los relatos de Ochoa: el punto de partida de esas cartas de Bécquer fue un suceso real, ocurrido tres años antes, relacionado con el asesinato de una mujer en un pueblo de Aragón acusada de brujería.

Así, en la carta sexta, después de escuchar la historia que le cuenta el aldeano, llena de elementos sobrenaturales y de una atmósfera terrorífica, Bécquer reflexiona, racionalizando lo relatado y censurando la credulidad en la superstición, algo que, sin embargo, nunca hace en sus leyendas:

Ahora que estoy en mi celda, tranquilo, escribiendo para ustedes la relación de estas impresiones extrañas, no puedo menos de maravillarme y dolerme de que las viejas supersticiones tengan todavía tan hondas raíces entre las gentes de las aldeas, que den lugar a sucesos semejantes (p. 168).

Aunque a continuación hace referencia, como manifestación de lo que Sebald [1989:21-23] llama el «casi-creer», a la impresión terrorífica que los hechos

---

<sup>558</sup>Se trata de las cartas 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup>, publicadas el 3, el 10 y el 17 de julio de 1864, en el periódico *El Contemporáneo*.

le han causado, lo que le sirve también para crear un clima adecuado a lo fantástico:

pero ¿por qué no he de confesarlo?, sonándome aún las últimas palabras de aquella temerosa relación, [...] sentí una impresión angustiosa, mis cabellos se erizaron involuntariamente, y la razón, dominada por la fantasía, a la que todo ayudaba, el sitio, la hora, el silencio de la noche, vaciló un punto, y casi creí que las absurdas consejas de las brujerías y los maleficios pudieran ser posibles (p. 168).

Amores [1999a] propone una interesante explicación de ese tratamiento descreído, que coincide en parte con la que yo exponía en relación a Ochoa: el relato de la «Carta sexta» no se desarrolla en el tiempo pretérito e indefinido de la leyenda, sino que es un suceso coetáneo «y muestra las nefastas consecuencias de ciertas creencias supersticiosas en la sociedad presente; y en segundo lugar, y creo que ésta es, si cabe, la cuestión de más peso que se relaciona con lo anterior, a que la idea moral que se desprende de esta narración no está en consonancia con la que de manera premeditada tiene Bécquer del pueblo español. Bécquer encuentra en la narración sobre brujas una sensación que no va más allá del placer estético producido en el momento y que puede enriquecer su imaginación y sensibilidad» (p. 195).

Desde una perspectiva semejante hay que leer los dos cuentos de José Augusto de Ochoa,<sup>559</sup> aunque la dimensión moral tenga menos importancia que en los textos de Bécquer, puesto que si bien podría explicar perfectamente el «respeto» hacia la leyenda en «Beltrán» (donde el protagonista es castigado por Dios por abrazar el Islam y por su malvado comportamiento), se hace difícil aplicarla a «El torrente de Blanca», relato en el que se refieren los acontecimientos que propiciaron la aparición fantasmal que se produce en el lugar mencionado en el título sin ninguna valoración moral de estos.

A mi entender, lo que justifica fundamentalmente la censura de Ochoa es la proximidad temporal de las historias narradas en esos dos cuentos, lejos de ese pasado indefinido e ideal de la leyenda.

El primero de los relatos titulados «Supersticiones populares» se inicia con una crítica de los que creen en cuentos de viejas («tradiciones de brujas») en el siglo

---

<sup>559</sup>Salvando, evidentemente, las distancias, puesto que lo que movió a Bécquer a escribir esa censura de la superstición fue el asesinato real de una mujer

XIX, «siglo de ilustración e incredulidad». Y para ello pone un ejemplo, narrado todo él desde un distanciamiento irónico evidente. Es tal la ironía que el narrador insiste continuamente en la verdad de lo narrado, aunque su objetivo es, fundamentalmente, lo contrario. Así, presenta de este modo la historia que va a narrar: «El siguiente cuento no es de los muchos que corren como invenciones de un ingenio para entretener los momentos de ocio. Es por el contrario un hecho histórico y popular» (p. 90). A lo que añade que va a relatar lo que le contó en la villa de «G...» (recurso que se utilizaba normalmente para dar un mayor viso de realismo a los relatos) un narrador que es presentado como fiable. Y ¿qué lo hace fiable?, pues el tratarse de una persona de «edad avanzada, ilustre nacimiento y de una grande fortuna» y que, además, conoció a la bruja protagonista de la historia. Claro que la habilidad de José Augusto de Ochoa no es mucha para generar esa supuesta verosimilitud, puesto que enseguida señala que «el lector lo creerá si quiere y si no no; lo que es yo ni le he creído ni le creeré» (p. 91).

La historia que cuenta es un relato grotesco —y así lo he considerado yo en mi clasificación— acerca de una vieja que vendía huevos, no teniendo gallinas. En realidad, gracias a una poción que guardaba en un botijo, los ponía ella misma. Y eso la conduce, finalmente, a ser quemada por bruja. El relato termina con una nota humorística, que redundante en esa visión grotesca del asunto y en el tratamiento descreído de la historia: la nota refiere que los vecinos del pueblo se arrepienten de haberla quemado puesto que se han aficionado a los huevos, lo que les lleva a exclamar apesadumbrados: «si a lo menos nos hubiéramos quedado con el botijo» (p. 91).

Este relato tiene mucho que ver con otro texto de Ochoa, incluido en la misma serie que los dos que estoy comentando: «Supersticiones populares. Artículo segundo» (*El Artista*, t. II, entrega XXIV, 1835, pp. 284-286), donde el escritor se burla explícitamente de la credulidad campesina en relación a lo sobrenatural, y que no he incluido en mi catálogo por no ser un texto fantástico (corresponde a lo «fantástico explicado»). A diferencia de los dos anteriores, es el único relato de la serie «Supersticiones populares» que no tiene un componente legendario.

En él, el narrador refiere que estando un día en su pueblo, llega corriendo el sacristán y, verdaderamente asustado, les relata una terrorífica aventura que le acaba de suceder y que tiene que ver con la tía Manuela, mujer a la que se tomaba

por bruja, y que ha muerto esa misma mañana. Antes de referirles la citada aventura, el sacristán introduce una breve analepsis en la que cuenta que un día quiso comprobar si era verdad que la tía Manuela era bruja. Para ello, la siguió hasta la Piedra del Prior, donde se dice que se reunía con otras brujas (se supone que para celebrar aquelarres). Allí vio cómo la tía Manuela llamaba a alguien con un agudo chillido y cómo inmediatamente aparecía «un bulto negro con dos pies y dos cuernos» (p. 284). La impresión fue tal que se desmayó. Desde ese día nunca ha podido olvidar aquel bulto negro. Llegados a este momento, el sacristán refiere lo que le ha sucedido ese mismo día: acompañado por unos cuantos valientes, por lo que pudiera pasar, esa misma tarde habían llevado a enterrar a la tía Manuela. Después de depositar el cuerpo en la zanja y cuando empezaron a echar tierra sobre él, apareció, sin saber por dónde, el bulto negro —que identifica con el diablo— y empezó a escarbar en la tierra recién echada. Eso provocó el pánico y todos salieron de estampida. Ahí termina la historia del sacristán. A partir de ese momento es el narrador principal quien relata lo que queda del cuento. Éste refiere la cacería del «diablo» que organizan las fuerzas vivas de la localidad. Así, todo el pueblo va en comitiva a la Peña del Prior. Una vez allí, disparan un tiro como señal, lo que provoca la aparición del bulto. Entonces, empiezan a disparar sobre él y finalmente lo matan. Pero cuando examinan el cadáver comprueban que es simplemente una cabra. Como conclusión de su relato, el narrador comenta que poco después se averiguó que la tía Manuela tenía una cabra a la que quería mucho y a la que todos los muchachos del pueblo martirizaban. Por eso la llevó a la Peña del Prior, adonde ella acudía cada noche para llevarle un trozo de pan. Nada hay, por tanto, de sobrenatural en la historia, cuya intención es evidentemente humorística: burlarse de las supersticiones pueblerinas.

El relato «Supersticiones populares. Artículo tercero. La Peña del Prior» (1836), se inicia de un modo semejante: el narrador llega a un pequeño pueblo de Andalucía, «de cuyo nombre no me acuerdo»,<sup>560</sup> donde comprueba que las gentes

---

<sup>560</sup>Ochoa recurre al lugar, la Peña del Prior, en el que se desarrollaron los supuestos acontecimientos sobrenaturales narrados en «Supersticiones populares. Artículo segundo» (1835). Si nos dejamos llevar por la siempre arriesgada identificación autor/narrador, podríamos suponer que Ochoa «olvida» que utilizó antes esa ambientación geográfica, que en el texto anterior está en los alrededores de su pueblo (como dice explícitamente en las primeras líneas del segundo artículo), puesto que aquí se encuentra en una localidad «de cuyo nombre no me acuerdo».



creen en brujas y en otras supersticiones, lo que le permite criticar de nuevo dicha credulidad: «daban crédito a ciertas supersticiones que chocaban hasta a los entendimientos más limitados» (p. 101). En ese pueblo, además, se habla con horror de las «cosas tremebundas» que ocurrieron en un despeñadero conocido como la Peña del Prior. Un narrador intradieгético («hube de aguantar y escucharle»), testigo del acontecimiento supuestamente sobrenatural, es quien refiere la historia. Así, le cuenta que cuatro años atrás, unos gitanos llegaron al pueblo y alteraron la paz en la que vivían sus gentes. Como nadie en el pueblo quería darles limosna, se dirigieron al convento de los Dominicos, pero allí se encontraron con el mismo rechazo por parte del prior. Éste, además, advirtió a los vecinos del pueblo de que no se fíaran de ellos, pues «eran gente mala y de diabólicas intenciones» (p. 101). Cuando los gitanos se enteraron de las advertencias del prior, planearon vengarse de él. Así, aprovechando que éste salía de viaje, lo abordaron en el bosque y lo asesinaron junto al despeñadero antes citado. En memoria del prior, las gentes del pueblo colocaron una cruz en aquel lugar. Desde entonces, se produce un extraño prodigio: una mano invisible arranca la cruz, por muchos intentos que se hagan por devolverla a su sitio. Además, los que han pasado la noche allí, intentando descubrir el origen del fenómeno, cuentan que han sufrido horribles visiones, por lo que el lugar se ha convertido en un lugar encantado —dicen que se oye la voz del prior, como si pidiera venganza— que todo el mundo evita. Y ahí termina la historia.

El narrador extradieгético decide visitar al día siguiente el lugar. Al llegar allí, comprueba que es cierto que se oye un ruido, pero lo identifica —racionalmente— con el sonido de una corriente de agua subterránea, a lo que añade irónicamente que «podría ser que entonces me hallase yo poseído del algún genio maléfico que me hiciese ver y oír lo que no había, y puede que fuera clara y distinta la voz del Prior de dominicos, lo que a mí me pareció agua» (p. 103). El cuento termina con el siguiente comentario, también irónico: «Lo que sí puedo asegurar es que es un sitio excelente para dejar a un hombre sin camisa, como suele pasar muy a menudo en la *Peña del Prior*» (p. 103).

¿Cómo explicar, sobre todo en este texto, que podría pasar por un cuento legendario (no así el primero de la serie, situado, como dije, en el ámbito de lo grotesco), el doble rasero con el que el Ochoa trata lo fantástico legendario? Más

allá de la comentada justificación moral, yo creo que la explicación más lógica tiene que ver con ese aspecto que planea sobre mi trabajo: la desconfianza y la incomodidad frente a lo sobrenatural que mostraron buena parte de los autores españoles que cultivaron el género fantástico.

Debemos tener en cuenta que los fenómenos prodigiosos narrados en las leyendas son fácilmente aceptables por suceder en un tiempo lejano y en un espacio rural, considerados como el ámbito ideal para el desarrollo de lo sobrenatural, más si cabe cuando se trataba de relatos encuadrables en lo «maravilloso cristiano», puesto que tenían una explicación religiosa y, como tal, irrefutable para los escritores y lectores del momento. A eso hay que añadir el desdoblamiento de narradores, ese «paréntesis irónico» al que me referí en el capítulo II, destinado, a mi entender, por un lado, a favorecer la aceptación de lo narrado (el lector entiende que un narrador campesino se crea lo que narra), y, por otro, y fundamental, a evitar la implicación en los hechos tanto del narrador principal como, sobre todo, del lector.

El problema surge cuando las historias fantásticas se desarrollan en el presente (un fenómeno que nada tiene que ver con el cuento legendario), un ámbito temporal donde al lector le resulta mucho más difícil aceptar la presencia de lo sobrenatural (por su experiencia de la realidad) y donde está menos «a salvo» de la amenaza de lo fantástico. Como comprobaremos al examinar el cuento «gótico», muchos autores optaron por concluir sus relatos, que aparentemente funcionaban como fantásticos, con una explicación racional (el sueño suele ser el recurso más utilizado) que instauraba de nuevo la normalidad en la historia y, por consiguiente, en la realidad del lector. De ese modo, las cosas volvían a su sitio. Esto justificaría, en parte, el elevado número de cuentos legendarios, frente a otras manifestaciones de la narrativa fantástica.

El lector disculpará que no profundice más en esta cuestión en el presente apartado, puesto que prefiero mostrar el funcionamiento de los diversos tipos de cuentos fantásticos cultivados en esa época, antes de aventurarme a ofrecer una reflexión general sobre este asunto, que me parece fundamental, repito, para comprender el tratamiento que los autores españoles dieron al género fantástico.

Volviendo a los relatos hasta ahora comentados, se hace evidente que uno de los temas más habituales de los cuentos legendarios es la aparición fantasmal. Junto a dicho tema destacan otros dos fundamentales: el pacto satánico<sup>561</sup> y la predicción del futuro (siempre de carácter funesto)<sup>562</sup>

A los relatos legendarios aparecidos en la prensa durante la primera mitad del siglo XIX hay que añadir los pocos que se publicaron en volumen (este tipo de publicaciones será mucho más abundante en la segunda mitad de la centuria) -

José Hué y Camacho, *Leyendas y novelas jerezanas*, 1839<sup>563</sup>

- Gregorio Romero Larrañaga, *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares de España*, 1841

- Gregorio Romero Larrañaga, *Historias caballerescas españolas*, 1843.

- José Muñoz Maldonado, *La España caballeresca. Crónicas, cuentos y leyendas de la Historia de España*, 1845

- Ramón Franquelo, *Risa y llanto. Colección de leyendas históricas y fantásticas, cuentos tradicionales, anécdotas populares, poesías serias y festivas...*, escrita en verso, Francisco Gil de Montes, Málaga, 1850.

Entre estas recopilaciones de cuentos legendarios destaca el volumen titulado *Mil y una noches españolas. Colección de leyendas, hechos históricos, cuentos tradicionales y costumbres populares*, P. Madoz y L. Sagasti, Madrid, 1845<sup>564</sup>. De los cinco relatos que forman el libro, sólo uno es calificable como cuento legendario fantástico: «El ciprés de Generalife. Tradición árabe del siglo XIV», de Francisco Corona Bustamante (pp. 339-374). El cuento, inspirado en una leyenda árabe,

---

<sup>561</sup>Sirvan como ejemplo los siguientes relatos «El diablo enano Leyenda del siglo XIV» (1839), de N. P., «Una tradición» (1841), de Víctor Balaguer, y «El astólogo y la judía Leyenda de la Edad Media» (1844), de Eduardo González Pedroso

<sup>562</sup>Como ejemplo de cuento legendario basado en el tema de la predicción, véanse «La torre encantada de Toledo» (1837), de B. S. Castellanos, «Carlos II de Navarra» (1839), de Gregorio Romero Larrañaga, «Recuerdos históricos» (1842), de S. M. Gil, y «La campana de las tres» (1850), de José Soler de la Fuente

<sup>563</sup>Ya comenté los problemas que existen en relación a la autoría de esta obra

<sup>564</sup>No existe apenas bibliografía sobre esta obra, como advierte Picoche [1988], quien lleva a cabo en su artículo un análisis superficial de este volumen (características físicas, breve historia editorial, nota biográfica de los autores y resumen de los argumentos)

narra la pérdida de Granada durante el reinado de Boabdil, tal y como habían predicho los astrólogos el día de su nacimiento.

El volumen se completa con otros cuatro cuentos legendarios no fantásticos: «La Biblia y el Alcorán», de Gregorio Romero Larrañaga (pp. 9-121); «El ermitaño de San Juan o la niña encantada. Novela fantástica», de José María de Andueza (pp. 123-184); «Don Suero de Toledo. Leyenda histórica del siglo XIV», de Antonio Neira de Mosquera (pp. 185-265); y «La reina sin nombre. Crónica española del siglo VII», de Juan Eugenio Hartzenbusch (pp. 267-338).

Debo advertir que en cada uno de estos relatos aparece un elemento que puede tener una explicación sobrenatural, aunque su nula importancia en el desarrollo de la acción impide considerarlos como fantásticos.

Así, al final del relato «La Biblia y el Alcorán», una vez terminada la historia de Abdallá, el rey moro que quería casarse con Teresa, la hermana de Alonso, el rey de León, se refiere, como «Conclusión», la muerte de éste último, atravesado por una flecha. A pesar de que los propios soldados del rey señalan la imprudencia del rey (se acercó demasiado a las murallas del castillo que estaban atacando y, además, no llevaba armadura), «el pueblo crédulo atribuyó castigo del cielo aquella prematura muerte, así como antes había tenido [por] milagro de la Providencia divina el funesto ejemplo de Abdallá» (p. 121). Algo que según se nos muestra en el cuento tampoco es cierto, puesto que muere asesinado (eso sí, en una noche de tormenta en la que un rayo cae en el castillo).

En «El ermitaño de San Juan o la niña encantada», subtítulo curiosamente «Novela fantástica», no hay ningún elemento sobrenatural, puesto que los supuestos fantasmas que aparecen en el relato son personas reales. Como es típico, en el prólogo se hace referencia a las historias inverosímiles que se cuentan sobre los lugares en los que transcurre la acción, aunque dicha acción nos muestra que no sucedió nada sobrenatural. Es destacable la ambientación gótica del relato, tanto en lo que se refiere al decorado, como a la trama sentimental.

En «Don Suero de Toledo» también se hace referencia en la «Conclusión» a un elemento de carácter sobrenatural: el narrador refiere que en aquellos tiempos se decía que el espíritu de la marquesa de Camba, protagonista de la historia, se aparecía por sus propiedades, expiando el crimen que había cometido. Otra versión, señala, sin embargo, que la marquesa fue enterrada en la catedral de

Pontevedra. Se trata de un añadido con poco sentido, dado que la marquesa, en colaboración con su hijo, habían asesinado a don Suero, arzobispo de Toledo, y al deán Pedro Álvarez, en venganza de la muerte del marqués (autorizada por el propio rey), y después escaparon indemnes. La leyenda narrada tiene como objeto explicar las causas y motivaciones de tales asesinatos y no esa supuesta aparición fantasmal, de la que dice el narrador lo siguiente: «los historiadores y los poetas podrán escoger la opinión que más convenga a sus investigaciones y romances» (p. 265).

En una escena de «La reina sin nombre» se hace referencia a un rito predictivo: si uno acierta a meter una piedra en un agujero, en cierto lugar mágico, se verá obligado a pasar de nuevo por allí y se casará en el plazo de un año. Pero dicha escena no tiene importancia alguna en el desarrollo de la historia.

Junto a estos cuentos legendarios en prosa también se publicaron algunos en verso, como *El estudiante de Salamanca* (1840),<sup>565</sup> de Espronceda (subtitulada «Cuento»), basada en las leyendas del estudiante Lisardo<sup>566</sup> y del burlador Miguel de Mañara,<sup>567</sup> para cuyo análisis remito, fundamentalmente, a Marrast [1989a:601-613], así como a la edición crítica realizada por este mismo autor y a la bibliografía por él citada.

Junto al texto de Espronceda destacan las numerosas obras de inspiración legendaria compuestas por José Zorrilla:

- *El capitán Montoya*, en *Poesías*, Impr. de José María Repullés, Madrid, 1840 (recogida después en la séptima parte de sus *Obras*, Baudry, París, 1852).<sup>568</sup> Tal y como sucede con el poema de Espronceda, se basa en la leyenda del estudiante Lisardo, y es un precedente evidente de su célebre drama *Don Juan Tenorio* (1844). A diferencia de *El estudiante de Salamanca*, la única presencia fantástica que podemos

---

<sup>565</sup>Esa es la fecha de la versión definitiva del texto, publicada en el volumen *Poesías de don José de Espronceda*. Aunque su autor empezó a publicar fragmentos de la obra en años anteriores: el primero de ellos se recoge en *El Español*, en el número correspondiente al 7 de marzo de 1836.

<sup>566</sup>La leyenda del estudiante Lisardo fue recogida por Cristóbal Lozano en su libro *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658), y puede leerse también en el *Romancero* de Durán, B.A.E., XVI (romances núm. 1271 y 1272, ambos con el título «Lisardo, el estudiante de Córdoba»).

<sup>567</sup>Miguel de Mañara (1627-1679) fue un personaje histórico, fundador del hospital de la Caridad en Sevilla. Su vida sirvió también de inspiración a Merimée («Les âmes du purgatoire», 1834) y a Dumas (*Don Juan de Marana ou la Chute d'un ange*, 1836).

<sup>568</sup>Véase la edición de Picoche [1992].

detectar en esta leyenda en verso de Zorrilla aparece en el canto VIII (titulado «Aventura inexplicable»), donde el protagonista contempla su propio entierro <sup>569</sup>

- *Cantos del trovador Colección de leyendas y tradiciones históricas*, I. Boix, Madrid, 1840-1841 (incluidas después en el tomo I de sus *Obras*, Baudry, París) Incluye «La princesa doña Luz», «Historia de un español y dos francesas», «Margarita la tornera Tradición», <sup>570</sup> «La Pasionaria Cuento fantástico», «Apuntaciones para un sermón sobre los Novísimos Tradición» y «Las píldoras de Salomón Cuento»

- *Vigilias de estío*, I Boix, Madrid, 1842 (recogido en el tomo I de la edición de París) Incluye: «El Talismán Leyenda tradicional», «El montero de Espinosa Leyenda histórica» y «Dos hombres generosos Leyenda oriental»

- *La azucena silvestre Leyenda religiosa del siglo IX*, Impr. de Antonio Yenes, Madrid, 1845 (recogida después en el tomo I de la edición de París)

- *El desafío del diablo y Un testigo de bronce. Dos leyendas tradicionales*, I Boix, Madrid, 1845

## 2.2.2 Lo fantástico «gótico»

Bajo este epígrafe podemos situar todos aquellos cuentos fantásticos que desarrollan temas y motivos ya utilizados en la novela gótica, como la aparición fantasmal, el pacto satánico, el vampiro, la maldición, y otros temas «tradicionales», a la vez que se explota, como en ese tipo de novelas, lo macabro y, en ocasiones, lo morboso. Utilizo, como ya advertí en el capítulo II, el adjetivo «gótico» en lugar de otros términos más vagos como «cuento negro» <sup>571</sup> o «cuento terrorífico» <sup>572</sup> El

---

<sup>569</sup>La construcción de este poema reproduce la estructura típica del cuento legendario en prosa. Así, Zorrilla señala en los versos 85-88 y 93-96 «El pueblo me lo conto / sin notas ni aclaraciones / con sus mismas expresiones / se lo cuento al pueblo yo / [ ] La gente crítica y docta / que por decidir se muere, / califiquele, si quiere, / de milagro o de anécdota» (*ed. cit.*, p. 90)

<sup>570</sup>Inspirada en la misma leyenda que sirve de base a «La legende de Soeur Béatrix» (1837), de Nodier: una monja deja los hábitos para fugarse con su amado, después de que este la abandone, regresa al convento y comprueba que nadie ha notado su falta porque la Virgen tomó su lugar. Ruperto Chapí estrenó una ópera con el mismo título (*Margarita la tornera*) en 1909.

<sup>571</sup>Utilizado, por ejemplo, por Llopis [1974], quien, a su vez, como oposición a ese cuento «negro», denomina «blanco» al cuento fantástico alemán.

término «gótico», a su vez, nos sirve para situar dicho tipo de relatos en una tradición fantástica y, sobre todo, para distinguirlos de las narraciones al estilo de Hoffmann, en las que, como veremos, la forma de tratar lo fantástico es muy diferente: en ellas se hace, fundamentalmente, más realista, «interior» y menos macabra.

Aunque los cuentos «góticos» pueden estar inspirados en alguna leyenda, el tratamiento que se hace de ésta nada tiene que ver con el que caracteriza al cuento legendario. Por un lado, el motivo tradicional es sólo un punto de partida a partir del cual se desarrolla la historia (no se trata de la trasposición de una leyenda, como sucede en el cuento legendario). Y, por otro, la experiencia de lo sobrenatural es siempre directa en este tipo de relatos fantásticos. Eso supone, si lo comparamos con el cuento legendario, un cambio radical en aquellos casos en los que se utiliza el recurso de la narración enmarcada: el narrador intradiegético es, cuando aparece, un personaje que ha sido protagonista (o testigo) del suceso que relata. De este modo, el «paréntesis irónico» tiene un efecto diferente al del cuento legendario: el lector, al escuchar la historia por boca del protagonista, la toma por verídica, porque ya no la considera invención del narrador principal del relato (ni una historia cuyo origen es incierto, como el de las leyendas), sino como vivencia de ese personaje que toma la voz para narrarla. El narrador principal, del que el lector «desconfiaría» porque sabe que no estaba allí cuando el fenómeno sobrenatural tuvo lugar, queda entonces limitado a ser un simple intermediario entre la voz del personaje y los lectores.

El tipo de cuento «gótico» que se publica durante la primera mitad del siglo XIX suele ambientarse en la Edad Media o en un tiempo alejado del presente del lector. Aunque también encontraremos algunos ejemplos que marcan lo que será una de las características del relato «gótico» de la segunda mitad del siglo: la ambientación contemporánea, lo que provoca que el efecto fantástico de la historia sea mucho más impactante; a ello hay que añadir el creciente realismo en el cultivo de este tipo de relatos, ya descrito en el capítulo II.

---

<sup>572</sup> A mi entender, y como ya justifiqué en el capítulo primero, toda la literatura fantástica debe ser considerada terrorífica, puesto que tiene como objetivo provocar la inquietud del lector. Esto supone que «cuento terrorífico» resulte un término demasiado vago para identificar a una forma especial de relato fantástico.

El desarrollo del cuento «gótico» español se vio marcado por diversas influencias —algunas compartidas con el cuento legendario— que analizo a continuación.

La influencia principal y más evidente, como ya he señalado, fue la novela gótica. Junto al componente sobrenatural, el influjo de la novela gótica implica también, como ya he señalado, que estos relatos se ambienten en la Edad Media o en una época lejana al tiempo del lector del siglo XIX (tal y como sucede también con los cuentos legendarios), y que se recurra en ellos a toda la imaginería propia de la ambientación gótica y terrorífica utilizada en ese tipo de narraciones: noches de tormenta, castillos en ruinas, bosques tenebrosos, precipicios, cementerios, criptas, mazmorras, etc.

Unida a la influencia de la novela gótica habría que señalar también el influjo particular del cuento «gótico» inglés y de la *ghost story*. Como se recordará (cf. capítulo III), paralelamente al desarrollo de la novela gótica, se cultivó un tipo de relatos breves que respondían a la ambientación y temática de ese tipo de novelas, y que se popularizó a través de revistas como *The Keepsake*, *Blackwood's Magazine*, *Dublin University Magazine* o *New Monthly Magazine*. En relación al posible conocimiento que nuestros escritores y editores pudieron tener de los textos publicados en dichas revistas, recuérdese, por ejemplo, que la mayoría de los trabajos publicados en *El Museo de las Familias* (1838-1845), editada en Barcelona por Bergnes de las Casas, eran traducciones de revistas inglesas y francesas coetáneas, como *Edinburgh Review*, *British and Foreign Review*, *Peny Magazine*, *Quarterly Review*, *Blackwood Magazine*, *Magasin Pittoresque*, etc. (vid. Olives 1947:198).

Entre las influencias directas que los escritores españoles pudieron recibir del cuento «gótico» inglés, cabe citar «The Vampire» (1819),<sup>573</sup> de J. W. Polidori, relato que inauguró la narrativa vampírica. También pudieron ejercer una cierta influencia los cuentos de fantasmas de Scott: «My Aunt Margaret's Mirror» y «The Tapestry Chamber», cuya versión española apareció en 1830 en el tomo III de la *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott*; a estos habría que añadir aquellos relatos fantásticos que aparecen insertados en sus novelas históricas, como, por ejemplo,

---

<sup>573</sup>Fue publicado originalmente en *New Monthly Magazine* (atribuido erróneamente a Byron) y se conocen cuatro traducciones españolas, publicadas todas en la primera mitad del siglo (1824, 1829, 1841 y 1843).



«Wandering Willie's Tale» (incluido en su novela *Redgauntlet*, que fue traducida al español por primera vez en 1833-1834), en el que se narra una historia ambientada en el siglo XVIII sobre un pacto satánico y un viaje que el protagonista hace al infierno. Asimismo, también debemos considerar aquí la posible influencia de los relatos de fantasmas de Washington Irving que se tradujeron al español: «The Adventure of the German Student» (1824) y «The Spectre Bridegroom» (1819), vertidos por primera vez a nuestro idioma en 1835 y 1836, respectivamente.<sup>574</sup>

Junto a estos textos en lengua inglesa, hay que añadir los cuentos y novelas francesas de inspiración gótica, lo que los críticos galos suelen denominar *le frénétique*, como, por ejemplo, «Smarra ou les Démons de la Nuit» (1821),<sup>575</sup> de Nodier, «L'élixir de longue vie» (1830), de Balzac, o los relatos incluidos en *Les Mille et un Fântomes* (1849), de Dumas, por citar algunos de los más célebres. Algunos de estos relatos fueron traducidos ya en la década de los 40, pero pudieron ser leídos antes en sus originales franceses. También pudieron colaborar en la inspiración gótica de los autores españoles, novelas francesas de contenido macabro, aunque no puramente fantásticas, como *Han de Islandia* (1823; su protagonista es un ser monstruoso, que bebe sangre y agua de mar en cráneos humanos) y *Bug-Jargal* (1826), ambas de Victor Hugo.

A todos estos relatos habría que añadir, evidentemente, aquellos textos que los autores españoles supuestamente pudieron leer en francés.

También podríamos incluir en este grupo de influencias aquellos relatos que, utilizando la forma del cuento de fantasmas, se publicaron para censurar la superstición y la credulidad en lo sobrenatural, puesto que pudieron servir de inspiración para los cuentistas góticos españoles. Recuérdese, por ejemplo, el ya comentado *Cuentos de duendes y aparecidos, compuestos con el objeto expreso de desterrar las preocupaciones vulgares de apariciones*, traducidos del inglés por José de Urcullu, R. Ackerman, Londres, 1825.

---

<sup>574</sup>He localizado un relato en el que la influencia de Irving es manifiesta: «El marido fantasma. Cuento a imitación de Wasington [sic] Irving», de Miguel Lafuente Alcántara, publicado en la revista granadina *La Albambra* en 1840.

<sup>575</sup>El cuento narra un sueño terrorífico, con espectros y brujas que arrancan el corazón a sus víctimas y se reparten los pedazos. El resumen de una escena puede darnos una idea de la atmósfera que se respira en el relato: una cabeza cortada rueda del cadalso y se agarra a la tabla con los dientes, entre los cuales corre la sangre derramada; luego le salen alas que baten y le permiten volar como un murciélago alrededor de la tarima.

Otra influencia a tener en cuenta es la balada alemana al estilo de Burger, a cuyo componente sobrenatural ya me he referido en el apartado anterior, así como otros textos de origen germánico en los que aparecen motivos tradicionales de carácter fantástico, como, por ejemplo, el que inspiró el *Faust* de Goethe

Los relatos de aparecidos de la tradición literaria española —tanto folklórica como de origen culto—<sup>576</sup> pudieron servir también como inspiración para los escritores españoles que cultivaron lo fantástico. Aunque ya sabemos que el tratamiento y el consumo de lo sobrenatural en siglos anteriores al XVIII poco tiene que ver con la literatura fantástica, podemos encontrar un buen número de textos en esos años con un evidente componente sobrenatural

Por último, podríamos incluir en esta enumeración de las diversas influencias recibidas por la narrativa gótica española, la que pudieron ejercer los relatos fantásticos de aquellos autores franceses que, aunque situados en la estela de Hoffmann, recurren a un contenido macabro cercano a lo gótico. De las obras de estos autores, los escritores españoles sólo tomarían lo más superficial y anecdótico (y no la nueva manera de tratar el género fantástico que representan). Algunos ejemplos de este tipo de relatos serían «La main enchantée» (1832), de Nerval, «L’Oeil sans paupière» (1832), de Philarète Chasles, o «La morte amoureuse» (1836), de Gautier, por citar algunos de los textos más conocidos (aunque sólo uno de estos relatos, el de Gautier, se tradujo al español, y en una fecha muy tardía: 1884)

Los cuentos góticos españoles recorren todos los temas y motivos típicos de ese tipo de relatos: apariciones fantasmales, maldición, pactos con el demonio y otros tipos de apariciones diabólicas, predicciones en sueños, partes del cuerpo humano animadas, vampirismo,<sup>577</sup> etc. El tratamiento que se hace de dichos temas es también muy variado, desde los relatos que muestran una plena aceptación de lo sobrenatural a aquellos en los que lo gótico se combina con la lección moral, sin

---

<sup>576</sup>En relación a la tradición de origen culto véanse, por ejemplo, los relatos recogidos en Estruch [1982], así como algunos de los textos recopilados en Iriso [1999] y Pontón [1999a] y [1999b]

<sup>577</sup>Solo he encontrado un relato sobre vampirismo, a medio camino entre lo gótico y lo legendario «El aparecido» (1839), donde se cuenta la historia de un noble que a su muerte se convierte en vampiro. A pesar de que es finalmente eliminado, el pueblo queda maldito

olvidar los textos que termina con una explicación racional, y que, evidentemente, no incluyo en este apartado, sino en el de lo «fantástico explicado».<sup>578</sup>

Las primeras muestras que he encontrado del cuento gótico español aparecen recogidas en la célebre *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza, publicada en la Imprenta de D. J. Palacios, Madrid, 1831. Entre las 24 narraciones que forman dicha obra, se recogen cinco relatos que podemos calificar como fantásticos, puesto que en ellos lo sobrenatural es tratado como tal, sin recurrir a una explicación racional. Los cinco relatos fantásticos son los siguientes: «La morada de un parricida, o el triunfo del remordimiento» (Historia Trágica 2ª, tomo I), «La bohemiana de Trebisonda, o un sequín por cabeza de cristiano» (Historia Trágica 5ª, tomo II), «El falso capuchino» (Historia Trágica 10ª, tomo V), «Dompareli, *Bocanegra*» (Historia Trágica 12ª, tomo V), y «El esclavo moro, o crueldad sobre crueldad» (Historia Trágica 19ª, tomo IX).

Estos cinco relatos ofrecen distintos tratamientos de lo sobrenatural. Así, en tres de ellos, dicho elemento sólo hace su aparición al final del relato. Son historias de clara raigambre gótica, llenas de crímenes sangrientos, en las que lo fantástico tiene lugar una vez muerto el criminal, al quedar encantado el lugar donde cometió sus fechorías. La fusión con el relato de fantasmas, cultivado ya en esos años por Walter Scott, se hace evidente:

- «La morada de un parricida, o el triunfo del remordimiento» se ambienta en un castillo del Rin y narra la historia de un parricidio. Tras el ajusticiamiento del criminal, empiezan a ocurrir extraños y terroríficos fenómenos en la habitación donde ocurrió el asesinato: las paredes sudan sangre, por las noches se oyen los gritos del criminal y de sus víctimas, se aparece el espectro del asesino, etc.

- «El falso capuchino» narra la historia de Van Desuyten, famoso banquero de Rotterdam, que es en realidad un ladrón y asesino (seduce y mata a sus mujeres, apoderándose de su fortuna). Finalmente, muere a manos de un soldado, quien le corta la cabeza. En la habitación donde ha muerto se produce el único fenómeno

---

<sup>578</sup>Podemos encontrar algún relato en el que se juega con la posibilidad de ambas explicaciones (racional y fantástica), como, por ejemplo, «La embrujada» (1840), de S. de Calonge, en el que se narra el supuesto hechizo de una joven por parte del sacristán del pueblo. Aunque el narrador critica la credulidad en la superstición, no rechaza totalmente la posible explicación sobrenatural del relato.

sobrenatural narrado en el cuento: «se abre una boca a sus pies, en cuyo fondo se ve fluctuando entre las llamas el cuerpo del falso capuchino, luchando con mil furias infernales que por todas partes le persiguen con puñales [...]. Entonces cesó el prodigio; pero la cabeza ensangrentada de Desuyten se ve en este instante sobre la mesa [...]. Esta cabeza habla, hace contorsiones espantosas y, con un puñal entre los dientes, parece sobrevivir al crimen para que había nacido: las quijadas, los ojos, todos los músculos, en una contracción horrible, expresan aún el deseo del asesinato, la sed de sangre y venganza...» (pp. 50-51). La habitación desde entonces queda maldita.

- «El esclavo moro, o crueldad sobre crueldad»: se trata de un relato ambientado en Mallorca, «hace años». El caballero Rodrigo Ervizano tiene un esclavo moro, a quien maltrata continuamente. Un día, éste aprovecha la ausencia de su señor para asesinar a su mujer y a sus hijos. Una vez cumplida su venganza, se suicida arrojándose al mar:

En el sitio mismo donde cayó este monstruo, apareció un caimán o cocodrilo, que se fijó allí para ser el espanto de aquellas poblaciones, cometiendo estragos horrorosos en navegantes y pescadores, y no se volvieron a ver en aquel punto más que fieras marítimas que ahuyentaron a todos los habitantes de los alrededores, pues bramaban enfurecidas todos los días a la misma hora en que el bárbaro africano había inmolado tan inhumanamente a sus inocentes víctimas, causando la destrucción de todos sus Señores. Veíanse en el castillo, que no volvió a ser habitado, llamas que salían por las ventanas todas las noches, y entre ellas figuras horrorosas que desaparecían con un estruendo subterráneo; hasta que un año, en el día mismo en que se celebraba el aniversario de aquellas víctimas inocentes, se apoderó del edificio una manga de fuego, y le hizo desaparecer en cenizas como para borrar tan tristes recuerdos (pp. 153-154).

Los otros dos cuentos nos ofrecen dos historias góticas muy diferentes:

- «La bohemiana de Trebisonda, o un sequín por cabeza de cristiano» es un cuento fantástico de brujería: ambientado en Turquía en el siglo XVIII, narra la historia de una gitana que mata a su marido y le corta la cabeza. El apéndice se convierte en un objeto mágico que le da el poder de la adivinación. Después de varias aventuras por diversas partes de Europa, la gitana trata de librarse de la cabeza de su marido, pero extraños prodigios se lo impiden (la cabeza emite quejidos terribles, sus ojos despiden chispas abrasadoras). Finalmente, muere ahorcada.

- «Dompareli, *Bocanegra*» es un relato en el que se combina una trama gótica (un asesino de mujeres jóvenes que se hace pasar por aristócrata) con elementos propios del relato fantástico, como la brujería (aparecen objetos mágicos: anillo que da el poder de volverse invisible, puñal que le hace invencible) y el pacto satánico. El protagonista también es castigado con la muerte al final de la historia.

Paradójicamente, el relato más interesante de la colección, «La princesa de Lipno, o el retrete del placer criminal» (Historia Trágica 3ª, tomo II), puesto que es el que mejor reproduce todos los tópicos del género gótico, responde el estilo radcliffiano en el tratamiento de lo sobrenatural, por lo que me referiré a él en el apartado de lo «fantástico» explicado.

En el resto de narraciones breves que componen la *Galería fúnebre* domina el terror macabro no sobrenatural, es decir, la violencia y la efusión sanguínea (asesinatos, crímenes, violaciones, necrofilia, suicidio), aderezados con tramas de carácter sentimental y una ambientación propia de la novela gótica: castillos, cementerios, catacumbas, etc.

Uno de los temas más representados en la narrativa gótica inglesa fue el de los fantasmas, la *ghost story*. Sin embargo, en la España de la primera mitad del siglo ese tema se cultivó de forma casi exclusiva en el cuento legendario. Entre los escasos relatos españoles calificables como *ghost stories* destaca «El vivac» (1845), de J. M. de A. (siglas que podrían esconder a José María de Andueza), uno de los cuentos fantásticos más interesantes de este período.

El cuento empieza con unos militares españoles (lo deduzco del apellido de uno de ellos: Ruiz) sentados de noche junto al fuego, en medio de un campo de batalla lleno de cadáveres. La situación les lleva inmediatamente a bromear sobre la posibilidad de la aparición de los espectros de los muertos. Entonces, el coronel interviene para contar una historia que puede hacerles cambiar de opinión. El relato se inicia, pues, con una situación típica y se estructura también de acuerdo a uno de los recursos habituales del género: la narración enmarcada. Como se deja entrever en la segunda página del relato, el narrador intradiegético fue uno de los protagonistas de la historia, pero la cuenta en tercera persona, como si no hubiera participado en ella (se comporta como un narrador intradiegético-heterodiegético).

Esa maniobra responde a su intención de «contarlo tal cual sucedió, sin variar más que los nombres de los personajes» (p. 46). Los hechos tuvieron lugar en una fecha también indeterminada, aunque cercana al presente del acto narrativo: «18...». Dicha indeterminación temporal es un recurso típico de esta clase de relatos, que busca intensificar el realismo de la historia, un efecto en el que colabora el hecho de ocultar también la identidad real de los protagonistas. Ya desde las primeras líneas del relato, el narrador trata por todos los medios de destacar la veracidad de los hechos que va a narrar (intención ausente en el cuento legendario). La historia narrada es la siguiente:

El conde de Barús compra el castillo de San Julián, atraído por la abundante caza del lugar. Del castillo se cuenta que está habitado por fantasmas y en el que nadie ha dormido desde hace más de un siglo debido a que cada noche suceden cosas espantosas. Pese a todo, el conde decide pasar allí la noche en compañía de su hijo adoptivo (quien después identificaremos con el narrador intradieгético). Al llegar al lugar, comprueban que el castillo está en un estado ruinoso y que en el suelo de una de las habitaciones hay una mancha de sangre imposible de limpiar (tópico del cuento de fantasmas).<sup>579</sup> El conde, como también es habitual en el cuento fantástico, se muestra escéptico ante esas historias y decide dormir en la habitación de la mancha de sangre. Bernabé, el portero, le advierte del peligro y le cuenta la historia del castillo, llena también de tópicos góticos.

Aquí entramos en el tercer nivel narrativo del relato, donde un nuevo narrador, también intradieгético-heterodieгético (respecto del segundo), refiere una historia de carácter legendario: Francisco, un malvado aristócrata, se había encaprichado de Magdalena, una joven del pueblo, a quien logra hacer suya mediante engaños. Para ello, celebra una falsa boda y miente respecto a su amor: «Juro a la faz del cielo que te amo, y que serás mi esposa, y si te engaño, quiero que tu sombra me persiga eternamente» (p. 50). Como también suele ser habitual, el noble pronto se harta de ella y acaba prometiéndose con la hija de un rico hacendado. Pero para poder casarse en paz necesita librarse de Magdalena: así, planea asesinarla, aunque primero le ofrece la posibilidad de guardar silencio. Ella, sabiéndose deshonrada, escoge la muerte. Entonces, Francisco, ayudado por un

---

<sup>579</sup> Aparece incluso en «The Ghost of Canterville», cuento de fantasmas de tono humorístico de Oscar Wilde.

criado, la asesina y la entierra en el sótano del castillo. Pero la mancha de sangre derramada en el suelo de la habitación en la que se cometió el crimen jamás puede ser limpiada.

Días después de la boda, el matrimonio está a solas en la habitación y, de pronto, las cortinas de la puerta se levantan y se oye una voz grave que repite la promesa de Francisco. Entonces aparece el espectro de Magdalena y le advierte que a él y a su criado sólo les quedan tres meses de vida. Pasado dicho plazo, la profecía se cumple.

Aquí termina la narración del portero, quien, antes de irse, advierte al barón que el espectro de Magdalena se aparece cada noche y que predice acontecimientos terribles a los que se atreven a esperarle. Ni el barón ni su hijo hacen caso y se disponen a pasar la noche (preparan las pistolas, revisan todos los rincones, cierran las puertas...). A las once, se oye un ruido de voces y ven el espectro de Magdalena, acompañado de dos espectros más (los de sus asesinos). Ésta se acerca al conde, pone su mano sobre su hombro y dice: «Correrá la sangre, y más de una cabeza se inclinará bajó la cuchilla... habrá llantos y gemidos...» (p. 52).

El coronel termina entonces su historia y añade que el conde murió guillotinado en 1823, cinco años después de su aventura fantasmal (con lo cual la indeterminación de la fecha desaparece).<sup>580</sup> Ningún comentario racional del narrador extradiegético entorpece el final del relato, y la historia narrada queda en la dimensión de lo fantástico puro.

Otros relatos de interés relacionados con el motivo del fantasma son aquellos en los que aparece dotada de vida una parte del cuerpo de un cadáver. De entre ellos, destacan los que recurren a la animación de la cabeza,<sup>581</sup> como sucede con «El premio de la sangre» (1843), en el que un bandolero asesina al jefe de su banda para cobrar la recompensa que dan por él; cuando le corta la cabeza para llevársela al corregidor, ésta cobra vida y le pide que la lleve a Valencia; una vez allí, la cabeza le ruega que la entierre, y después de depositarla en la tumba, le comunica

---

<sup>580</sup>La referencia a la guillotina podría hacernos pensar en una posible traducción del francés (recuérdese que sólo se nos dan las siglas del autor del cuento) o también que el supuesto escritor español adaptase un relato fantástico galo (recuérdese que el apellido de uno de los militares es Ruiz; de ahí el plantear que sea una adaptación más una traducción).

<sup>581</sup>Motivo que volveremos a encontrar en cuentos legendarios y «góticos» de la segunda mitad del XIX, como, por ejemplo, «La cabeza sangrienta. Leyenda tradicional de Madrid» (1872), de Antonio de San Martín, y el anónimo «El califa del desierto» (1880).

que él es hijo suyo; el bandolero muere a resultas de la impresión. Podemos destacar también «La cabeza misteriosa. Crónicas de Galicia» (1845): aquí se trata de la cabeza de una joven, que vaga por el lugar en el que la mataron, causando la muerte de todo aquel que la ve.

Podemos encontrar algunos precedentes en el tratamiento de este tema fantástico en dos cuentos franceses: «Smarra ou les Démons de la Nuit» (1821), de Nodier, al que me he referido en el apartado anterior, y «L'éllixir de longue vie» (1830), uno de los *Contes philosophiques* de Balzac. Claro que la complejidad del relato del autor francés, unida a su dimensión filosófica, lo sitúan lejos de los modestos cuentos españoles citados: «L'éllixir de longue vie» ilustra el deseo de prolongar mágicamente la existencia. Don Juan Belvidero posee un elixir que tiene la virtud de prolongar la vida. Éste elixir lo recibió de su padre, quien antes de morir se lo entregó para que lo resucitase. Pero don Juan no lo utilizó con éste, sino que lo ha reservado para sí mismo. Llegado el día de su muerte y, poco antes de fallecer, le da instrucciones a su hijo Philippe de cómo debe utilizar el elixir. Una vez muerto, éste empieza a frotar el cuerpo de su padre con dicha pócima. Mientras lo hace, la cabeza y el brazo derecho toman vida. Entonces, el brazo resucitado agarra al joven por el cuello, quien asustado, deja caer el frasco, que acaba rompiéndose en el suelo. Antes de desmayarse, da un grito, que hace acudir a las gentes de la casa. Éstos, al ver la cabeza de don Juan otra vez joven y con vida, lo toman por un milagro (la cabeza, mientras tanto, se agita espantosamente sin poder mover el esqueleto al que pertenece). Esta maravilla conduce a don Juan a la canonización. Pero durante la ceremonia en la catedral, don Juan, tendido en un relicario, empieza a gritar e insultar al abad que oficia dicha ceremonia. Entonces, la cabeza se separa del cadáver, cae sobre la del abad y la destroza cruelmente a mordiscos.

Otro de los temas más abundantes, junto al de la aparición fantasmal, es el pacto satánico.<sup>582</sup> En ellos, el personaje que invoca al demonio termina siendo castigado con la muerte y/o la condenación eterna.

---

<sup>582</sup>La presencia del diablo no se reduce en estos cuentos al pacto satánico, sino que también podemos encontrar ejemplos de otro tipo de apariciones demoníacas: así, en el relato anónimo «Lucifer» (1837), el demonio se aparece en los sueños de un pintor, quien termina por pintar el retrato de su amada con el rostro del diablo; o en el también anónimo «El espejo del diablo»



Un buen ejemplo es el cuento anónimo «Gionata, el violinista. Novela fantástica» (1845): el protagonista vende su alma al diablo a cambio de convertirse en el mejor violinista del mundo. Después de conseguir el éxito, es asesinado por las gentes del lugar, al descubrirse que ha pactado con el demonio.

Otro cuento anónimo, y de ambientación exótica, «Los palacios subterráneos de Ellora. Historia de un fakir de Bombay» (1840), nos ofrece otro ejemplo interesante de dicho tema: en él, el protagonista mata a su familia a cambio de obtener del diablo poder y riquezas. Finalmente, el protagonista se condena y termina convertido en estatua, al igual que sus víctimas. Pero su terrible castigo es que, bajo la superficie del mármol, continuará vivo para siempre.

Como vemos, el personaje que ha pactado con el demonio no puede escapar a su castigo final. Eso caracteriza estos relatos fantásticos frente a otro tipo de historias que tratan dicho tema y cuya catalogación se hace realmente complicada. Me refiero concretamente al relato «Un caso raro», de Eugenio de Ochoa. Se trata de un cuento de inspiración tradicional en el que se combina la historia de fantasmas, el pacto demoníaco y el típico motivo folklórico del personaje que engaña al demonio gracias al ingenio de un cura. Unido a eso, hay que advertir que el cuento se inicia y se cierra con las fórmulas tradicionales «Érase que se era...» y «colorín colorao, mi cuento se ha acabao».<sup>583</sup> La catalogación del relato resulta problemática porque no se trata de una simple reelaboración de un cuento folklórico maravilloso, como las que publicó Juan de Ariza en la primera mitad del siglo,<sup>584</sup> sino que aquí el material folklórico se mezcla con elementos propios de la narrativa gótica y con una cierta intención verosimilizador, que no se da en los cuentos populares. Pero el problema fundamental afecta al tono en el que está narrada la historia: no hay en ella ningún elemento terrorífico o amenazante (aspecto fundamental en el cuento fantástico) ni esa «intención» fantástica a la que

---

(1839), donde, no sin ironía por parte del autor, el demonio se le aparece a un joven en agradecimiento por leer *Las memorias del diablo*, de Frédéric Soulié, y le concede el poder de presenciar su futuro.

<sup>583</sup> Otro cuento clasificable como «gótico» que presenta dichas fórmulas es «La cabellera de la reina» (1849), de Gabino Tejado.

<sup>584</sup> Véase, más adelante, el apartado dedicado al cuento maravilloso (cf. 2.2.8.).

me refería en el capítulo I. Todo ello impide que el narrador y, sobre todo, el lector, se impliquen en la historia.<sup>585</sup>

El cuento se inicia describiendo una casa encantada en la que se produce un extraño fenómeno: toda vela que entra encendida en ella se apaga, y a la inversa. Como nadie ha encontrado una explicación natural del asunto, el narrador refiere la historia del lugar. Allí vivió Mateo, un ladrón, quien, atrapado por la justicia y condenado a muerte, ofreció su alma al demonio para que le ayudase a salir de la cárcel en la que le habían encerrado (Mateo acepta entregar su alma después de dos años a cambio de que se cumplan todos sus deseos). Mateo escapa, así, de su prisión, se construye una casa y a ella se va a vivir con un fraile franciscano, al que conoció en la cárcel, y un ama de llaves. Un día, ésta baja a la bodega y allí se encuentra con el demonio. El protagonista se da cuenta entonces de que ha pasado el plazo que había fijado con el demonio. Pero el cura le tranquiliza y le dice que le ayudará. Bajan juntos a la bodega y allí el fraile le pide al diablo que le conceda un último deseo al protagonista: cuando se apague la vela que lleva consigo, Mateo entregará su alma al diablo. En realidad se trata de una trampa, puesto que lo que hace el cura es apagar la vela y rodearla con un rosario para que el diablo no pueda tocarla. El diablo, engañado, desaparece. Mateo guarda la vela como un tesoro. Pero el día de su muerte no lo aceptan en el cielo, debido a su pasado delictivo, y acaba convertido en un fantasma y recluido en la casa. El narrador termina la historia diciendo que es el diablo quien enciende las velas y Mateo el que las apaga, en una lucha sin fin.

Si el relato se hubiera limitado a narrar cómo Mateo pactaba con el demonio y lo vencía ayudado por un cura,<sup>586</sup> no habría dudas en situarlo en la órbita de lo maravilloso folklórico, pero el hecho de tratarse de un casa encantada por un fantasma y de las luchas de éste con el demonio, lo conducen, a mi entender, hacia

---

<sup>585</sup>Eso sucede también en otro relato de inspiración folklórica: el anónimo «La cena en casa de un nigromántico. Imitación de un cuento alemán» (1838), que en realidad es la imitación del cuento del Deán de Santiago recogido en *El conde Lucanor*, cambiando los nombres de los protagonistas y la ambientación (éste sucede en París).

<sup>586</sup>Se trata de un motivo tradicional presente también en algunas leyendas, sobre todo en aquellas que tiene que ver con la construcción de una iglesia o de un monasterio: véase, por ejemplo, ya en la segunda mitad del siglo, «Recuerdos fantásticos de Galicia. El monasterio de Meira» (1867), de Mariano Lerroux.

lo gótico. Pero, a la vez, la ausencia de una atmósfera terrorífica y de un efecto ominoso sobre el lector, hace difícil aceptar dicha catalogación.

Podemos encontrar, sin embargo, otros cuentos que, derivando también de una fuente folklórica, son plenamente góticos. Ese es el caso, por ejemplo, del cuento anónimo «El tiesto de albahaca» (1837), que desarrolla el motivo de la comunicación con los muertos a través del sueño. El cuento lleva el subtítulo de «Cuento verdadero», lo que, a mi entender, es una llamada de atención hacia su intención verosimilizadora, que lo diferencia de lo maravilloso popular. El motivo folklórico que sirve de base al relato ya fue desarrollado por Boccaccio.

El cuento se ambienta en Mesina (Italia fue uno de los lugares tópicos en los que los autores ingleses situaron sus relatos góticos) en una época no definida («En un tiempo...»). Tres hermanos matan al amante de su hermana Isabel, al que han visto meterse por la noche en la habitación de ésta. Después de enterrarlo, le dicen a Isabel que le han enviado, como trabajador suyo, a realizar un determinado negocio. El tiempo pasa y la joven empieza a mostrar gran inquietud, pues no ha recibido noticia alguna de su amante. Una noche, éste se le aparece en sueños y le comunica que sus tres hermanos lo han matado, indicándole el lugar en el que está enterrado. A la mañana siguiente, Isabel va a dicho lugar, desentierra el cuerpo, le corta la cabeza y se la lleva consigo. Una vez en su casa, la lava y la coloca en una maceta, donde siembra albahaca. Pasa el tiempo y la planta crece magníficamente. Pero Isabel cada día se vuelve más pálida y enfermiza, hasta que acaba enloqueciendo. Los hermanos le quitan la maceta y descubren, horrorizados, la cabeza del amante. El cuento termina con la huida de los hermanos y la muerte de Isabel.

El motivo de la predicción fue muy utilizado en los cuentos góticos de esta primera mitad del siglo XIX. Éste aparece, por ejemplo, en el relato anónimo «Aventuras del piloto encarnado» (1834), en el que se narra la historia de un marino al que una gitana lee el futuro, cumpliéndose todas sus predicciones a medida que avanza el relato. O, por citar otro ejemplo, en «Un cuento de pescador» (1845), de M. M. B., en el que la predicción es debida, no a una intervención humana, sino a las diversas señales con las que se enfrenta el protagonista, todas encaminadas a predecir que su amor es imposible.

Otro interesante ejemplo del tema de la predicción, mezclado con una base histórica, aparece en el relato de Víctor Balaguer, «Edita, la del cuello de cisne. Balada» (1845). El subtítulo lleva implícita una información acerca de la que será la ambientación de la historia: la Edad Media. Y ya desde las primeras líneas del relato, el narrador nos sitúa en el tópico ambiente que caracteriza a ese tipo de historias:

Esta es la hora en que el aire se puebla de ligeros fantasmas; esta es la hora en que los genios del mal cruzan en todas direcciones para ir a reunirse en misteriosos conciliábulos [...] ¡esta es la hora!... ¡medianoche! [...] Esta es la hora en que la naturaleza se duerme y los espíritus de las tinieblas se despiertan (p. 198).

La historia que viene a continuación contiene todos los ingredientes góticos antes descritos, bañados, eso sí, en los tópicos de la balada alemana. La acción se sitúa en las ruinas de la abadía de Novedstall, junto a un «ímpetuoso torrente», siempre rodeada de una espesa niebla... De la abadía sólo queda en pie una torre, de cuya ventana iluminada sale una voz femenina que canta y se pregunta por Harold, su amante. Poco después, éste entra en la habitación y le comunica, con tristeza, que debe partir de nuevo. A eso añade que un negro presentimiento le atenaza: un cuervo graznó tres veces en su ventana (símbolo de mal agüero y único elemento manifiestamente sobrenatural de la historia) y tiene miedo de morir en el combate sin volver a contemplar la cara de Edita. Pero ella le dice que no tema: «si lanza enemiga te hiere en el combate, Edita te seguirá, porque tu vida es mi vida y tu muerte causará mi muerte» (p. 199). Finalmente, el presagio se cumple y Harold muere en la batalla de Hastings. El relato termina con Edita reafirmando su promesa, pero no se refiere si llega a suicidarse (la promesa dada a Harold cierra el cuento).

Balaguer utilizó como base para la anécdota narrada en su relato un suceso real, la batalla de Hastings (en el cuento se la llama «Hastingo»), acaecida en 1066, donde los sajones fueron vencidos por el ejército normando de Guillermo el Conquistador. En ella murió Harold II, el último rey de Inglaterra de la dinastía sajona.

Con el tema de la predicción, podemos ligar también el de la maldición, en el que la amenaza de un personaje, normalmente antes de morir asesinado, acaba cumpliéndose y castigando a los que le habían perjudicado (un desenlace que, de algún modo, resulta moralmente «positivo»). Dicho tema aparece, entre otros

relatos, en «El fatalismo» (1838), de Vicente Paisa, y en «La loca de Solanto» (1839) y «Pablo Allerton» (1844), ambos anónimos.

Esa lectura «positiva» del fenómeno sobrenatural (se trata en definitiva de una justificación moral de éste) aparece en muchos de los relatos publicados en el periodo estudiado. Así, por ejemplo, en «La estatua de san Miniato» (1843), de P. L. S., se recurre al motivo de la estatua que toma vida, pero no para aterrorizar a los personajes de la historia, sino para reivindicar la inocencia de la mujer que sirvió como modelo. Una utilización que dista mucho, por lo tanto, de que la le dio Merimée al motivo de la estatua animada en «La Vénus d'Ille», como ya vimos en el capítulo II.

Dentro del grupo de los cuento góticos, podemos encontrar también algunos textos de claro contenido moral. Pero a diferencia de los cuentos alegóricos, a los que después me referiré, en estos casos, la intención moral no desvirtúa el efecto fantástico de la historia. Un buen ejemplo es el relato anónimo «Un viaje a la eternidad» (1845), donde se narra el viaje al infierno y la posterior condenación del protagonista. El relato lleva como subtítulo «Leyenda», lo cual es una interesante muestra de la ambigüedad terminológica descrita en páginas anteriores, puesto que en este caso dicho término no identifica a un cuento legendario sino a un relato fantástico que nada tiene que ver con ese tipo de historias. Además, a diferencia de dichos cuentos legendarios, éste se desarrolla en Madrid, 30 años antes del presente desde donde se narra la historia, es decir, en una ambientación contemporánea y urbana, lo que intensifica su efecto sobre el lector.

El protagonista de la historia (relatada por un narrador extradiegético) es Santiago, un calesero que siempre está de mal humor. Una noche de tormenta (escenario gótico por excelencia) en la que no ha conseguido ningún cliente, y que anda con más mal humor del normal, «un hombrecillo grueso, moreno, pequeñuelo y mal encarado» (p. 106), se le acerca y le pide que le lleve. Santiago se encara con él, pero el hombrecillo no se asusta, sino que, por el contrario, acaba imponiendo su voluntad e incluso asustando al duro Santiago: «los ojos de éste [el enano] se movían con tanta rapidez y con tan extraño brillo que anonadaron la audacia de Santiago, que sintiendo se apoderaba de su corazón el miedo...» (p. 106).

Santiago acepta llevarlo, pero su yegua está muy asustada y no quiere andar. El hombrecillo le arrebató el látigo y golpea al animal, que se lanza a un galope salvaje sin que Santiago pueda dominarla. Haciendo caso omiso de las preguntas del calesero, el hombrecillo no quiere decir adónde va. De pronto, de la maleta que lleva sale una voz (que se repetirá, como *leitmotiv*, varias veces a lo largo del cuento), que dice, como queriendo responder a Santiago, «¡Para la eternidad! ¡Para la eternidad!» (p. 107). Santiago empieza a manifestar su miedo y sus escrúpulos por llevar aquel viajero (teme que la maleta sea la prueba de algún crimen), y el hombrecillo, burlándose de él, le recuerda, sorprendentemente, los numerosos crímenes que el calesero ha cometido para medrar en su trabajo (asesinó a un cliente, a su jefe, a su mujer...). Entonces, Santiago empieza a comprender: «Estoy mano a mano con el demonio» (p. 108).

Su carrera les lleva hasta las puertas del infierno, donde Santiago se encuentra con los fantasmas de sus víctimas. Entonces, el demonio abre la maleta y de allí sale un joven que aunque se ha portado como un hombre de bien, se apropió, ya rico, de una herencia que no le pertenecía, lo que supuso su eterna condena. Al joven le siguen otros condenados.

En este momento, el autor se olvida ya del componente fantástico de su cuento y pasa a mostrarnos —imitando el motivo clásico ya presente en la *Divina Comedia* o en el *Sueño del Infierno*, de Quevedo— a los diversos tipos de condenados que el enano lleva encerrados en su maleta, prestos a ingresar en el averno, y que representan a diversos grupos sociales y profesionales: contratista, ministro, juez, abogado, profesor, capitalista...

Por su parte, Santiago es condenado a seguir viajando en su carruaje por toda la eternidad. Después de que el demonio transforme su calesa en un objeto infernal —«...convierta sus maderas en hierros encendidos! Colóquense a sus lados los espectros de las personas que traidoramente asesinó Santiago!» (p. 109)—, ésta parte al galope, a través de las llamas del infierno, en medio de un coro de condenados que gritan «¡Para la eternidad! ¡Para la eternidad!» (p. 109).

Otra interesante muestra de la intención moral aparece en el cuento anónimo «Rustán» (1832). Un cuento que también ofrece un problema añadido en su catalogación como texto fantástico, puesto que la historia sobrenatural narrada en éste surge de un juego metaficcional (se proponen unas palabras al azar —

Rustán, demonio...— y el protagonista inventa una historia a partir de ellas), con lo cual el lector ya sabe que se trata de una invención y, por lo tanto, su recepción se ve claramente afectada. Dejando de lado dicho juego metaficcional, el cuento nos ofrece la historia de un pacto demoníaco: un pobre musulmán llamado Rustán reza a «dos santos del Alcorán» pero ninguno se apiada de él, y decide invocar a Satanás y pactar con él. El demonio le concede su petición —gobernar un gran país—, pero con una condición: «no has de entablar disputa, ni cuestión, ni riña con hombre que sea más poderoso que tú. Si no lo haces así, allá te las avengas, porque yo no respondo de tus consecuencias» (p. 52). Evidentemente, lo hará y eso lo llevará a la muerte. El contenido moral no necesita comentario.

### *El cuento de terror no sobrenatural*

Como colofón a mi análisis del cuento «gótico» español de la primera mitad del siglo XIX, voy a referirme a un aspecto ya anunciado páginas atrás y que tiene una relación directa con ese tipo de relatos fantásticos: el cuento de terror no sobrenatural.

Como ya señalé, se trata de relatos de ambientación gótica y terrorífica, pero en los que no aparece ningún elemento de carácter sobrenatural. Son fundamentalmente historias de crímenes macabros, así como sucesos acaecidos en lugares estremecedores (como, por ejemplo, un castillo en ruinas, un faro o un buque naufragando en medio de una tormenta), que son narradas con todo lujo de detalles y con un único objetivo: aterrorizar al lector.

Algunos de los relatos contenidos en la *Galería fúnebre* se corresponden con este tipo de historias macabras: «Milady Herworth y Miss Clarissa, o Bristol, el carnicero asesino» (Historia Trágica 1ª, tomo I), «El alcalde de Nóchera, o Nicolo, señor de Forliño» (Historia Trágica 4ª, tomo II), «La duquesa de Malfi» (Historia Trágica 6ª, tomo III), «Las catacumbas españolas» (Historia Trágica 7ª, tomo III), «Las víctimas de Belona, o la muerte gloriosa del príncipe Poniatowski» (Historia Trágica 9ª, tomo IV) y «Varinka, o efectos de una mala educación. Historia rusa» (Historia Trágica 18ª, tomo IX). Un buen ejemplo de lo que pretendía Pérez

Zaragoza con estos relatos lo encontramos en la descripción que se hace de la batalla de Leipzig en el penúltimo de los textos citados:

La caballería ligera, semejante a la hoz rápida que en manos del labrador hace caer los tesoros de Ceres, cubre aquel terreno de cadáveres; y el cúmulo de muertos y de moribundos forma por sí solo una muralla favorable a las legiones fugitivas. En este huracán espantoso, en medio de estos estruendos del trueno artificial, cae sin cesar una lluvia de sangre, y tiñe los surcos de púrpura: miembros humanos envueltos en el fango descansan ya confundidos con los miembros de animales inmundos: la cabeza de un toro, que no hace nada era el espanto de los valles, el orgullo de los rebaños de los lugares inmediatos y el de una tierna becerra, se confunde horriblemente con el cuerpo ensangrentado de un artillero muerto junto a su cañón. ¡Reunión horrorosa!... Los caballos que tiraban de esta pieza, muertos por las balas, han mezclado la espuma de su sangre con la sangre de los artilleros. En este montón de carnes muertas y enlodadas están clavados los dientes de un caballo en la cara de un cadáver, y uno y otro, boca con boca, en una lenta agonía, se han comunicado las últimas angustias de su muerte... Espectáculo asqueroso y horrible, tú podrás existir, pero no podrás jamás ser sino débilmente descrito (t. IV, p. 159).

Otro ejemplo interesante de este tipo de historias nos lo ofrece «La cita del convento» (1838), de Fernando F. de Córdoba y Golfín, en el cual se refiere la historia de una monja que ha envenenado a su amante y, para librarse de su cadáver seduce a un joven, al que también envenenará después de que lo haya enterrado en el jardín del convento. Ese mismo argumento podemos encontrarlo en «El cuento del veterano», del Duque de Rivas (recogido en *Romances históricos*, París, 1841).

Como ya señalé, algunos de estos relatos suelen estar ambientados en lugares favorables para la efusión terrorífica. Así sucede, por ejemplo, con aquellas historias de terror no sobrenatural que se desarrollan en faros, de las que hemos visto un ejemplo inglés en «The Floating Beacon», de John Howison. Una muestra española de dicho motivo la tenemos en el relato «Una noche en el faro» (1848), de A. P.<sup>587</sup> La atmósfera del relato recuerda también a la que se respira en algunas escenas de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), de Edgar Allan Poe (aunque dudo que su autor conociera la novela del escritor americano).<sup>588</sup> El cuento se

---

<sup>587</sup>En la segunda mitad del siglo, encontramos otro buen ejemplo de este motivo en el relato de Vicente Barrantes, «El faro. Imitación de una balada alemana» (1871).

<sup>588</sup>Se tradujo al español en 1861. Su primera versión francesa se publicó, en traducción de Baudelaire, en 1857 en forma de folletín en *Le Moniteur* (25 de febrero a 17 de marzo), y al año siguiente en forma de volumen (*vid.* Cambiaire 1927:34).



ambienta en una noche de tempestad, en Heligoland, en la que el farero cuenta una historia famosa ocurrida cerca de allí: navegando frente a Finisterre, en medio de una tormenta, encuentran un navío de «dimensiones colosales», sin gente, al que toman por «el fantasma holandés» (el Holandés Errante). El barco, que va a la deriva, está a punto de echárseles encima, pero una ráfaga repentina los separa. Cuando se aleja, ven en la cámara dos figuras blancas inmóviles (escena que recuerda también al *Gordon Pym* de Poe). El barco en el que va el farero regresa a Heligoland, y desde el puerto oyen el ruido terrible que hace el barco fantasma al chocar con las rocas. Cuando llegan allí sólo encuentran cadáveres (cuyos gestos denotan una muerte entre convulsiones violentas) y descubren un papel donde se cuenta lo que ha pasado: el capitán don Crystalvo se había casado antes de partir. El antiguo prometido de su mujer, un hombre muy violento, subió a bordo para vengarse de ellos. Allí, aprovechó que parte de la carga era de arsénico y que era el día del cumpleaños del capitán, para organizar una fiesta en la que invitó a todos los pasajeros y marineros a beber varias botellas de vino, que previamente había envenenado. Viendo lo que había hecho, el asesino enloqueció y se arrojó por la borda. El capitán aprovechó sus últimas fuerzas para escribir la historia.

En este apartado podríamos incluir también aquellas noticias reales en las que se ofrece al lector el relato de sucesos semejantes a los narrados en los cuentos antes citados. Un buen ejemplo lo tenemos en el artículo anónimo «Libro de memorias» (*El Reflejo*, 1843, núm. 20, p. 160), en el que se recoge una noticia sobre un hombre que fue enterrado vivo:

CASO HORROROSO. En Sevilla acaba de ocurrir un suceso lamentable. Se ha encontrado el nicho, en que había sido enterrado el dueño de la repostería situada en la Cruz de la Cerrajería, todo hecho pedazos. Esta circunstancia parece que llamó la atención del guarda del cementerio, el cual examinó el sitio, y vio que el cadáver estaba en el ataúd boca abajo, que tenía arañada la cara y contuso todo el cuerpo: señales visibles de que había sido sepultado el infeliz durante algún parasismo [*sic*] (lo que no es extraño atendiendo la obesidad del supuesto difunto), del cual había vuelto, y hecho extraordinarios esfuerzos para salir de aquel lúgubre paraje.