

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

El siguiente relato pseudofantástico grotesco que he escogido resulta ciertamente conflictivo puesto que hay algo en él que me hace dudar acerca de su clasificación como tal.

Se trata de «Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas. Cuento», de José Fernández Bremón, publicado en *La Ilustración Española y Americana* en cuatro entregas en 1878 (núm. 17, 8 de mayo, pp. 291, 292 y 294; suplemento al núm. 18, 15 de mayo, p. 319; núm. 19, 22 de mayo, p. 339; y núm. 20, 30 de mayo, pp. 355 y 358).

Mis dudas nacen de su posible dimensión fantástica. A pesar de que todo el relato gira en torno a un acontecimiento que, a mi entender, podríamos calificar de sobrenatural, como es la existencia de un hombre vivo con dos cabezas —y cada una de ellas con una personalidad diferente (lo que da pie a una variante muy interesante del tema del doble)—, el tratamiento que se hace de dicho fenómeno apunta más hacia el humor negro y el estudio psicológico que a lo puramente ominoso. Ese componente humorístico negro da pie a escenas verdaderamente caricaturescas, que son las que me han decidido a incluir el relato de Fernández Bremón en el grupo de lo pseudofantástico grotesco. Pero, insisto, aún dudo acerca de lo acertado de mi decisión.

El cuento se inicia en un espectáculo de feria donde exponen a un hombre con dos cabezas, cada una de las cuales tiene un nombre diferente, Miguel y Ángel, respectivamente. Una vez presentado el protagonista, el narrador lleva a cabo una analepsis en la que narra el nacimiento de Miguel-Ángel (lo llamaré así, a partir de ahora, cuando me refiera al individuo, es decir, al conjunto que forman las dos cabezas), así como su crecimiento hasta hacerse adulto, momento en el que decide exhibirse en un circo para no andar asustando a la gente por la calle. Su extraña condición, como la falta de sombra en Peter Schlemihl —por citar otra manifestación diferente del motivo del doble— lo convierte, evidentemente, en un monstruo.

El narrador refiere entonces que a medida que Miguel-Ángel fue creciendo, las cabezas desarrollaron personalidades diferentes —aspecto en el que baso mi idea de que Fernández Bremón juega también con el concepto del doble—. Eso da pie a numerosas bromas por parte del narrador que afectan, evidentemente, al posible componente ominoso de la historia: así, por ejemplo, Miguel se hace

corresponsal del periódico republicano *La Discusión*, mientras que Ángel se cartea con D. Vicente de la Hoz, director de *La Esperanza*.

Poco después, Miguel-Ángel entra en contacto con el Dr. Trigémimo, teratólogo, estudioso de lo deforme y monstruoso, quien afirma que el protagonista es una «nueva especie»: «Miguel-Ángel es un nuevo peldaño en la escala geológica, el primer representante de la nueva dinastía» (p. 319). Y eso hace necesario para el doctor el buscarle una Eva con la que poder crear otros ejemplares de ese nuevo linaje humano.

Así, Trigémimo engaña a su hija Perfecta para que se enamore de Miguel-Ángel. Pero como intuye la reacción negativa de ésta ante semejante monstruo, lo que hace es empezar por enseñarle fotos de cada una de las dos cabezas por separado. Hasta que por fin llega el día en que se lo(s) presenta en persona, llevándola a presenciar el espectáculo en el que participa Miguel-Ángel. Al principio, Perfecta muestra cierto horror, pero rápidamente se acostumbra al aspecto del protagonista.

El problema surge cuando cada una de las dos cabezas se enamora de una mujer diferente. Por un lado, Miguel se enamora de Blanca y, por culpa de dicha relación, termina enfrentándose en duelo, pese a la oposición de Ángel. Cuando Miguel es detenido por ello, se produce una genial paradoja, puesto que como Ángel no ha participado voluntariamente en el duelo es absuelto, mientras que Miguel es condenado. Pero la imposibilidad de llevar a cabo tal resolución hace imposible la sentencia, y el suceso acaba siendo olvidado.

Por otro lado, Ángel empieza también su relación amorosa con Perfecta, una relación que Miguel trata a toda costa de impedir, impulsado por su fracaso con Blanca, que lo ha alterado psíquicamente. Trigémimo, para llevar a cabo su proyecto científico, trata de casarlos como sea y llega a plantearse el dormir para siempre la cabeza de Miguel, e incluso el extirparla, para que no interfiera en sus planes.

Poco a poco, la salud psíquica de Miguel va deteriorándose cada vez más hasta que toma la determinación de suicidarse, contra la voluntad de su cabeza hermana. El relato termina con el suicidio del «monstruo», en una escena digna del mejor humor negro, puesto que cuando Miguel salta por la ventana

el desdichado loco pudo darse en la cuerda el extravagante placer de sobrevivir algún tiempo al suicidio, porque había tenido la no menos extraña precaución de ahorcarse con el pescuezo de su hermano (p. 358).

Pero, al parecer, conectadas como están a un mismo cuerpo, una cabeza no puede sobrevivir sin la otra, y ambas mueren.

La historia, como vemos, trata el motivo del doble de una forma sorprendente, pero a la vez burlona y grotesca, que resta todo efecto fantástico al fenómeno. A ello hay que añadir la inverosimilitud que comete Fernández Bremón al no explicar un hecho que me parece fundamental en el desarrollo de la historia: me refiero a por qué, en determinados momentos, una cabeza domina sobre la otra y a la inversa, lo que genera las diversas anécdotas mediante las que se estructura el relato, y en cuyo tratamiento hay siempre hay un toque de humor (los caracteres enfrentados de las dos cabezas, la sentencia imposible, las relaciones amorosas que mantienen cada uno con una mujer diferente, y el suicidio final, impuesto por Miguel). Esa inverosimilitud del relato puede servir como demostración de las intenciones de Fernández Bremón, quien parece más preocupado por jugar (casi siempre de un modo grotesco y humorístico) con las situaciones generadas por el enfrentamiento entre las cabezas —es decir, entre las personalidades— de Miguel y de Ángel, que por explotar su posible dimensión fantástica. Es por eso que antes me referí también al componente psicológico del relato.

Uno de los cuentos grotescos más interesantes de esta segunda mitad del siglo es «¿Dónde está mi cabeza?», de Galdós, relato inacabado publicado en *El Imparcial*, los días 30 y 31 de diciembre de 1892.

El argumento del relato no puede ser más desquiciado: relatado en primera persona, el cuento se inicia con el despertar del narrador-protagonista, quien comprueba, angustiado, que su cabeza ha desaparecido, sin haber notado, durante el sueño, que se la extirpasen. El examen que hace el personaje del lugar en el que debería estar el miembro ausente, merece ser reproducido:

Imposible exponer mi angustia cuando pasé la mano de un hombro a otro sin tropezar en nada... El espanto me impedía tocar la parte, no diré dolorida, pues no sentía dolor alguno... la parte que aquella increíble mutilación dejaba al descubierto... Por fin, apliqué mis dedos a la vértebra cortada como un troncho de col; palpé los músculos, los tendones, los coágulos de sangre, todo seco, insensible,

tendiendo a endurecerse ya, como espesa papilla que al contacto del aire se acartonaa... Metí el dedo en la tráquea: tosí... mételo también en el esófago, que funcionó automáticamente queriendo tragármelo... recorrí el circuito de afilado borde... Nada, no cabía dudar ya. El infalible tacto daba fe de aquel horroroso, inaudito hecho (cito de la edición de Smith 1996, pp. 275-276).

Después de examinar físicamente su problema, pasa a analizar las posibles causas de la desaparición de su cabeza. Y digo «analizar», porque, el personaje no sólo está vivo sino que es capaz de razonar, a pesar de la ausencia del citado miembro. A ello hay que añadir que también puede ver, algo manifiestamente imposible, puesto que carece de los ojos que han desaparecido acompañando al apéndice huido.

Como se hace evidente, ya desde los primeros instantes del relato, Galdós se aleja de lo fantástico, un género que se pretende siempre verosímil, y nos introduce en la exageración, en el absurdo grotesco, que, como enseguida veremos, tiene un claro tinte cómico.

Después de registrar toda la habitación (incluso «mira» debajo de la cama) en busca de la cabeza perdida, el protagonista deduce que han debido robársela. Entonces, llama a su criado, temiendo la forma en que reaccionará al verlo con semejante aspecto. Pero éste no se aterroriza al ver que el cuerpo animado, pero sin cabeza, de su señor le habla (también tiene esa facultad, aun careciendo de órganos fonadores), sino que manifiesta su lástima por lo irremediable de la situación. El protagonista le pide al criado que busque su cabeza por toda la casa, pero sus pesquisas son inútiles.

La desesperación le hace llamar a su amigo el doctor Miquis, quien no sólo no se asombra de su estado, sino que, además, añade, ¡quitándole importancia!, que «no es cosa de cuidado» (p. 280). El médico le sugiere que puede haberse dejado la cabeza en casa de «la Marquesa viuda de X...» (p. 281), con quien mantiene unas relaciones poco decorosas (es público que sus visitas a dicha casa «traspasaban, por su frecuencia y duración, los límites a que debe circunscribirse la cortesía», p. 281).

El protagonista se dirige entonces a casa de su amiga, sin provocar tampoco la histeria entre los transeúntes con los que se cruza en la calle: la gente «no reparaba en mi horrible mutilación, o si la veía, no manifestaba gran asombro» (p. 281).

Y al pasar junto al escaparate de una peluquería, descubre su cabeza expuesta en él:

Era, era mi cabeza, sin más diferencia que la perfección del peinado, pues yo apenas tenía cabello que peinar, y aquella cabeza ostentaba una espléndida peluca (p. 282).

Entonces, decide entrar en la tienda y comprarla «a cualquier precio» (p. 282), cohibido ante la posibilidad de que su terrible aspecto pueda causar «estupor y quizás hilaridad» (otro detalle importante, en relación al componente grotesco, es esta última idea: un cuerpo animado y descabezado provocando la risa de quien lo ve). Pero nadie reacciona de forma extraña y el cuento —como sabemos, incompleto— termina con las siguientes palabras:

una mujer hermosa, que de la trastienda salió risueña y afable, invitóme a sentarme, señalando la más próxima silla con su bonita mano, en la cual tenía un peine (p. 282).

Smith [1996:282, n. 3] advierte que «Después de la firma de Galdós, consta esta nota: “(La continuación en el número de Navidad del año que viene)”. No he podido encontrar esa continuación». En su ensayo anterior, Smith señala, además, que dicha continuación «no se publicó nunca, en lo que yo haya podido averiguar, por razones inherentes al cuento, que luego veremos» [1992:170].

Smith defiende en su ensayo de 1992 que el cuento es fantástico basándose en diversos aspectos, el primero de los cuales se manifiesta en los esfuerzos del narrador para convencer al lector de la veracidad «plástica» de la decapitación del personaje (un detallismo francamente macabro, digno del mejor relato gótico). Pero, a mi entender, la verosimilitud de dicha escena choca con esa inverosimilitud de grado superior a la que antes me he referido, basada no en el «simple» hecho de que un cuerpo decapitado pueda continuar vivo,⁷⁷⁶ sino que, además, y esto roza ya el absurdo, pueda pensar, ver y hablar. A lo que hay que añadir la falta de asombro

⁷⁷⁶Washington Irving escribió una terrorífica historia basada en dicho motivo: «The Legend of Sleepy Hollow» (publicado originalmente en *The Sketch Book*, 1819-1820), en la que se narra la historia de un jinete sin cabeza que causa el pánico entre las gentes del lugar. El tratamiento del tema es puramente ominoso y nada grotesco. Recientemente se ha estrenado la versión cinematográfica de este relato, dirigida por Tim Burton (1999). Hay otras películas de terror que han plasmado el motivo de la animación de un cuerpo decapitado, como sucede, por ejemplo, con *Re-Animator* (1986), de Stuart Gordon (versión libre del cuento de Lovecraft, «Herbert West, Reanimator»).

del resto de personajes de la historia ante el «problema» del protagonista, quienes lo toman como algo normal. Eso le lleva a Smith a comparar a Galdós con Kafka, conclusión que me parece algo exagerada, puesto que la evidente intención grotesca del cuento español desaparece en la novela, plenamente fantástica, del auto checo.

Smith [1992] aduce también otra posible explicación fantástica, basada en la idea de que todo sea un sueño del personaje (el narrador-protagonista empieza su historia diciendo «Antes de despertar...»), lo cual es, a mi entender, una contradicción, puesto que si la historia no es más que el relato de un sueño ésta se sitúa en el ámbito de lo pseudofantástico (lo «fantástico explicado»).

A todo ello, añade Smith [1992] una interpretación psicoanalítica que desvirtúa por completo el cuento de Galdós. Según esta interpretación, la interesante y evidente explicación apuntada por el doctor Miquis de que el protagonista ha perdido (simbólica y físicamente) la cabeza (la chaveta) por una mujer, con la que mantiene una relación amorosa ilícita,

cambia el rumbo del cuento desde un relato de obsesión personal, psicológica, hacia otro de dimensiones sociales, pues al mencionar la notoriedad de ese amor censurable, mete en juego una escala de valores socio-sexuales, [...] presenta la imagen mítica de la mujer decapitadora que es [...] la mujer castrante, figura temible para el hombre burgués que aparece en las artes plásticas y la literatura decimonónica con una frecuencia sólo comprensible tratándose de una neurosis social (p. 173).

Además, la relación del cuento de Galdós con el cuento popular del emperador [...] encauza la comprensión del cuento hacia significados de orden social: la hipocresía y el miedo a la crítica de la comunidad, grupo que, por otra parte, es partícipe de la misma falta (la bastardía en el cuento) que criticaría (p. 177).

[...] se trataría de la dramatización de un sentimiento de culpabilidad que busca expiarse a través de la confesión con *otros* —unos otros en los que el protagonista proyecta su autodenuncia. En términos freudianos, el protagonista (el ego) acude al juez-público (el super ego) en busca de la certificación de su falta (confirmación del castigo). Por tanto, Miquis y los demás personajes secundarios son espejos de la propia ansiedad del protagonista, como lo demuestra el que el silencio de los otros se colme con el ruido de la conciencia del protagonista, pues él ve en la reacción del criado y en Miquis la confirmación de su mutilación (p. 179). [...] El protagonista, incapaz de tolerar su culpabilidad por sus relaciones ilícitas, soluciona el problema castrándose, en lo que puede ser, efectivamente, su propio sueño, como en cierto sentido se castra el cuento (p. 181).

Y según dicha interpretación, de carácter eminentemente freudiano, el peine que enarbola la peluquera en las últimas líneas del relato se convierte en un típico

objeto castrante: «al aproximarse la peluquera con un peine —palabra que se impone en vez de la posible «tijeras» por su calco fonético (inconsciente, evidentemente) de «pene», miembro castrante paterno— el cuento se interrumpe antes de su lógica, pero intolerable consumación» (1992:181).

De modo que, para Smith, la interrupción del relato se justifica también desde un punto de vista psicoanalítico. Para argumentar dicha conclusión, recurre a un estudio de Selma Fraiberg sobre Kafka, quien justifica que muchos de los textos del escritor checo están inacabados por el hecho de que «en aquellos sitios de sus cuentos donde una fuerte emoción amenaza con atropellar las defensas, sea donde se corte la historia» (Smith 1992:181).

Si bien mi intención no es refutar afirmación por afirmación la —desorbitada— interpretación psicoanalítica de Smith [1992], creo poder demostrar que el cuento de Galdós va por otros derroteros, que lo entroncan con la literatura grotesca de inspiración fantástica y, sobre todo, con dos relatos (no puedo asegurar que Galdós tuviese noticia de ellos), en los que se explota humorísticamente el tema de la mutilación del cuerpo humano: «Loss of Breath» (1832), de Edgar Allan Poe, y «Nos» («La nariz», 1835), de Nikólai Gógol. Si bien no niego que de estos relatos, cuyos argumentos expondré enseguida, puedan arrancarse (utilizo este verbo de forma intencionada) —como así se ha hecho— interpretaciones psicoanalíticas, casi siempre de orden sexual, creo que su componente grotesco y humorístico domina por encima de otras posibles lecturas.

Recordaré de nuevo la lúcida definición del término «grotesco» que hace Bozal [1993:50, n. 1] y sobre la que descansa toda mi reflexión:

Utilizo el término *grotesco* para referirme a aquellas imágenes que no se limitan a una representación satírica correctora o reformadora, imágenes que encuentran interés estético en la deformación (*grotesca*) de la naturaleza y que, por tanto, valoran por sí misma esa deformación sin finalidades ulteriores.

Podemos decir, por lo tanto, que la intencionalidad de lo grotesco no va más allá del estricto campo de lo ficticio, es decir, que se dirige siempre a la ficción y no al referente real. Y desde esa óptica entiendo yo el relato de Galdós: la historia del personaje descabezado se agota en ella misma, es un puro y simple juego grotesco

—esto es, deformante e hiperbólico— que plantea una situación que trasciende toda verosimilitud y que va más allá de todo sentido.

Un detalle que podría confirmar mi teoría acerca de que el relato no es más que un divertimento que se agota en sí mismo es la nota final que lo acompaña, en la que se remite al lector ¡a un año después! para conocer el supuesto desenlace del texto. Por mucho suspense que Galdós pudiese crear en su historia, ese intervalo de un año supera la curiosidad del más fiel de los lectores.

Lo que narra Galdós, en definitiva, es una situación imposible, un mundo al revés (y por eso no hay nada fantástico en ello), en el que un hombre despierta sin cabeza, y nadie, ni él mismo, se aterroriza de ello: pensemos que lo que más le preocupa al protagonista es saber cómo ha perdido su cabeza y dónde puede estar ésta, y no, como sería lógico (incluso dentro de lo puramente fantástico), la terrible situación de saberse privado de tal apéndice y de que eso, sobre todo, no le haya causado la muerte.⁷⁷⁷

La explicación del médico no es más que otra broma a añadir a las muchas que salpican la historia, basada en la materialización de lo que en nuestro idioma no es más que un figurado juego verbal: perder la cabeza (volverse loco) / perder la cabeza por alguien (enamorarse).

Si fuera absolutamente necesario encontrar una interpretación para el cuento de Galdós, dejándome llevar por el placer (o el vicio) de la pura especulación, yo propondría —aunque mi interpretación la he expuesto en los párrafos anteriores— la siguiente lectura, que nos llevaría al típico cuento de locos, cultivado en esos últimos años del siglo XIX: el protagonista, según esta lectura, no ha perdido la

⁷⁷⁷Una historia semejante a la narrada por Galdós aparece en el relato «El corazón de libélula. Cuento fantástico», de Federico Urrecha, recogida en su obra *Agua pasada*, Juan Gili, Barcelona, 1897, pp. 51-58. En él el narrador refiere la historia de su amigo Libélula, quien ha perdido el corazón por culpa de una mujer, lo que lo ha sumido en una terrible desesperación («¡yo no puedo vivir así, no quiero vivir así!», p. 53). Algo que el narrador no cree hasta que un día él mismo encuentra el corazón de su amigo tirado en la calle. Aprovechando que Libélula está dormido, el narrador y un médico (el doctor Arteria) lo anestesian y le devuelven el órgano perdido. Pero el haber recuperado su corazón no le devuelve la alegría de vivir, puesto que siente que su corazón ya no es el mismo: «Lo siento aquí, pero enfermo; alguien lo hirió antes de que lo encontrarais y me lo devolvierais. [...] ¿Oís? Tic-tac-tic-tac... lo mismo que antes, pero más despacio, como si le doliese la herida» (p. 57). Al final, Libélula ingresa en un manicomio. La falta de asombro de los personajes ante el raro fenómeno de que una persona viva sin corazón, unido a algunos detalles de clara intención humorística (por ejemplo, el nombre del médico), generan el mismo efecto grotesco que en el cuento de Galdós.

cabeza, sino que ésta sigue en su sitio, pero todos los personajes le siguen la corriente —como al pobre don Quijote— ante su obsesión de haberla perdido (de ahí que su amigo el médico le proponga, después de afirmar que su situación «no es cosa de cuidado», una explicación racional que le permita recuperarla). La escena final en la peluquería, «confirmaría» esta lectura, puesto que, no lo olvidemos, la peluquera se le acerca con el peine en las manos, síntoma evidente de que el personaje tiene una cabeza que peinar (puesto que aún no ha comprado la que ha visto en el escaparate). Una interpretación, como vemos, muy frágil, pero que he querido «construir» para confrontarla con ese desvarío freudiano expuesto por Smith [1992] que no ayuda para nada a la comprensión del cuento.

Lo que resulta verdaderamente sorprendente del análisis de Smith [1992] es que no se haya percatado de las semejanzas del cuento de Galdós con los relatos de Poe y Gógol antes mencionados, dos textos que también han recibido bastante «asistencia» psicoanalítica.

En «Loss of Breath» (1832), Poe utiliza también un narrador-protagonista, Mr. Lackobreath («Mr. Faltaliento»), quien refiere una historia totalmente grotesca: por culpa de una discusión con su esposa (aquí podríamos recurrir de nuevo a la mujer como símbolo castrante), pierde el aliento, pero eso no le conduce a la muerte. Poe, como hará Galdós sesenta años después, juega también con una frase hecha, con una expresión lingüística («perder el aliento»), que da lugar a una serie de aventuras cada vez más desquiciadas. Así, después de perder la respiración, la busca por toda la casa (como hace el protagonista del cuento de Galdós), pero no la halla. Más tarde, después de mucho practicar, logra poder expresarse verbalmente mediante un sonido gutural, y decide escapar de su casa, de su ciudad y de sus amistades, atormentado por su nuevo y monstruoso estado. Y ahí comienzan sus aventuras, cuyo desquicie va *in crescendo* a lo largo del relato. La primera de ellas tiene lugar en el carruaje que ha tomado para salir de la ciudad: encajonado entre dos hombres muy gordos, sufre la dislocación de varios huesos, lo que unido a su consiguiente desmayo y, sobre todo, a su falta de respiración, se convierte en síntoma inequívoco de su muerte para el resto de viajeros, quienes, en lugar de detener el vehículo y buscar la ayuda necesaria, lo arrojan frente a una taberna. El dueño de ésta lo recoge y se lo vende por diez dólares a un cirujano, quien, entre otras cosas, le corta las orejas. Mientras está tumbado en la mesa de

disección, dos gatos se abalanzan sobre él y luchan por quedarse con su nariz. Reanimado por el dolor, e intentando escapar de las habitaciones del médico, el protagonista se arroja por la ventana, con tal mala fortuna que cae sobre el carro en el que transportan a un asesino que van a ajusticiar en la horca; en la confusión, éste escapa y el protagonista es ahorcado en su lugar, lo que le va muy bien para arreglar su dislocado cuello... Todo se va haciendo, como vemos, cada vez más grotesco y sin sentido, hasta llegar al final, donde el absurdo llega a su máxima expresión: llevado al cementerio, el protagonista escapa de su ataúd y allí se encuentra con otro hombre vivo, afectado por otra extraña perturbación, pues tiene una doble respiración. Se trata de su vecino Mr. Windenough («Mr. Alientolargo»), quien, por casualidad, había pasado bajo su ventana el día en que el protagonista discutía con su mujer, y había capturado, involuntariamente, su aliento (aquí juega Poe con otra frase hecha: «retener el aliento»). Y así, «Arreglados los detalles preliminares, mi interlocutor procedió a devolverme mi respiración; luego de examinarla cuidadosamente, le entregué un recibo» (p. 385).⁷⁷⁸ El cuento termina con los dos personajes escapando del cementerio, una vez recompuesta su naturaleza original.

Evito repetir aquí la interpretación psicoanalítica que lleva a cabo Marie Bonaparte [1933] —cuyo recorrido puede intuir perfectamente el lector (sólo una pista: según la autora, la pérdida del aliento es la confesión de Poe de la pérdida de su potencia sexual)—, puesto que no tiene en cuenta un elemento que me parece fundamental para comprender la intención de Poe al componer su relato: el subtítulo que originariamente llevaba dicho texto. Éste se subtuló «Cuento que nada tiene que ver con el *Blackwood*», lo que deja traslucir una clara parodia grotesca de los cuentos macabros y necrofilicos que solían aparecer publicados en el *Blackwood's Edinburgh Magazine*, revista que Poe leía con gran regularidad. Revisando la magnífica biografía del autor americano realizada por Walter [1995] he encontrado una carta del propio Poe que confirma mi interpretación: «*Los leones* [«Lionizing»] y *El aliento perdido* eran sátiras propiamente dichas —al menos en la intención—: el primero de la admiración por los leones y de lo fácil que es convertirse en uno de ellos; *el segundo de las extravagancias del Blackwood*» (carta de Poe

⁷⁷⁸Cito de la traducción de Cortázar, 1990, vol. II.

a John P. Kennedy, 11 de febrero de 1836; cito de Walter 1995:532, n. 51; las cursivas son mías).

Como vemos, tanto el cuento de Poe como el de Galdós plantean dos historias grotescas, dos situaciones límite creadas para provocar la extrañeza y la hilaridad del lector (aunque puedan «encontrarse» otro tipo de interpretaciones). Ambos textos pueden ser considerados también como interesantes precedentes de la literatura surrealista.

Con el relato de Gógol, «La nariz» («Nos», 1835), sucede prácticamente lo mismo: la historia —narrada esta vez mediante un narrador extradiegético-heterodiegético— se inicia con la chocante escena en la que un pobre barbero, Yván Yákovlevich, encuentra una nariz humana en el panecillo de su desayuno. Horrorizado por tal descubrimiento, puesto que puede suponer un terrible descrédito de su negocio, trata de librarse de ella, arrojándola al río Nevá, acción que es impedida por un agente de policía.

Paralelamente, asistimos a la desesperación del mayor Kovaliov, verdadero protagonista del relato, quien despierta esa misma mañana sin su nariz (un inicio semejante al del cuento de Galdós). Después de denunciar su desaparición a la policía, vaga por la ciudad, ocultando su rostro, puesto que es una personalidad conocida en San Petersburgo y teme las burlas de la gente.

En cierto momento, descubre a su propia nariz en el cuerpo de un consejero de Estado, pero ésta se niega a reconocerle y a recuperar su lugar original:

La nariz consideró al mayor y frunció un poco el ceño.

- Está usted en un error, caballero. Yo soy yo. Además, que entre nosotros no puede haber la menor relación directa, pues a juzgar por los botones de su uniforme, usted pertenece a otro departamento que yo (cito de la edición de Calvino, *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, vol. 1, p. 233).

Como vemos, la nariz del cuento de Gógol no desaparece, sino que se independiza del cuerpo al que pertenece. Un motivo del que podemos encontrar un claro precedente en el *Peter Schlemihl*, de Chamisso, o de «Die Abenteuer der Silvester-Nacht», de Hoffmann.

Poco después, Kovaliov recibe la visita del policía que detuvo al barbero, trayéndole su nariz. Pero surge un nuevo problema: ésta no quiere pegarse en su sitio, lo que sume en la desesperación al protagonista. Sentimiento que se

intensifica todavía más al descubrir éste que han empezado a circular por la ciudad diversos rumores acerca del extraño fenómeno que padece.

Pero todo acaba felizmente dos semanas después, una mañana en la que Kovaliov despierta y comprueba alborozado que la nariz ha regresado a su lugar.

El narrador termina su relato con unas irónicas palabras:

Aunque, sin embargo, con todo y con ello, si bien, naturalmente, se puede admitir esto y lo otro y lo de más allá, es posible incluso... Porque, claro, ¿dónde no suceden cosas absurdas? Y es que, no obstante, si nos paramos a pensar, seguro que hay algo en todo esto. Se diga lo que se diga, sucesos por el estilo ocurren en el mundo. Pocas veces, pero ocurren (p. 253).

Como advierte Calvino [1995:I, 223] en el breve prologuillo que sirve de introducción al cuento: «El relato es, sin duda, una sátira del decoro funcional de la burocracia rusa, pero diciendo esto no se dice verdaderamente nada». Idea que confirma mis anteriores aseveraciones en relación a los relatos de Galdós y Poe, puesto que «La nariz» es también un texto que va más allá de toda lógica, que, como admite también el propio Calvino, «no se deja encerrar por ninguna interpretación exclusiva» (p. 223). Pero el autor italiano, a pesar de reivindicar el componente grotesco del cuento de Gógol, lo clasifica como fantástico, conclusión con la que yo no estoy de acuerdo (Calvino lo recoge en su antología *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, 1995, vol. I).

Todorov [1970] también presta atención al cuento de Gógol y señala que «La nariz» no cumple la que según él es la primera condición de lo fantástico —la vacilación entre lo real y lo ilusorio o imaginario—, por lo que dicho relato debería ubicarse en el terreno de lo maravilloso. Pero, como el propio Todorov advierte, el mundo descrito por Gógol no tiene nada de maravilloso, puesto que la acción transcurre en la real y cotidiana San Petersburgo. Eso le lleva a buscar, ya que no se trata de un texto fantástico, otras interpretaciones de carácter alegórico, como la psicoanalítica (la pérdida de la nariz como símbolo de la castración) o la social (en el cuento de Gógol, como en los textos citados anteriormente de Chamisso o Hoffmann, la mutilación convierte al protagonista en un monstruo, en un ser diferente al resto de la sociedad, que, evidentemente, le excluye por su anormalidad). Pero ninguna de ellas le satisface plenamente, y concluye con una

idea con la que estoy absolutamente de acuerdo, y que puede servirnos como conclusión para el análisis de estos tres cuentos grotescos:

L'impossibilité d'attribuer un sens allégorique aux éléments surnaturels du conte nous renvoie au sens littéral. A ce niveau, *Le Nez* deviene l'incarnation pure de l'absurde, de l'impossible: même si l'on acceptait les métamorphoses, on ne pourrait expliquer l'absence de réactions des personnages qui en sont témoins. Ce que Gogol affirme est précisément le non-sens (1970:78).

Otro interesante relato grotesco español donde se juega con lo sobrenatural es «Mi entierro», de «Clarín», publicado en *La Ilustración Artística* en 1883.⁷⁷⁹ A juzgar por su explícito subtítulo, «Discurso de un loco», podríamos situarlo en el apartado de lo «fantástico explicado», puesto que el propio autor aduce la locura como explicación de la historia. Pero dado su componente grotesco y absurdo — que llega a poner en duda tal justificación racional— he optado por analizarlo en esta sección.

Agapito Ronzuelos, jugador de ajedrez, narra la increíble aventura que le ha sucedido: una noche, al llegar a su casa a altas horas de la madrugada, calado hasta los huesos, es informado por el sereno de que el vecino del tercero —él mismo— ha muerto de una borrachera (el sereno no le reconoce, pues le toma por el que viene a amortajar al cadáver). Al entrar en su piso, descubre que la historia es cierta: su cuerpo reposa sobre su cama «en camisa, sin calzoncillos, pero con calcetines» (p. 169). Procede entonces a vestirlo/vestirse adecuadamente, excepto sus pies mojados y fríos, que nunca podrá tener secos durante toda la historia. Mientras reposa allí tumbado, es testigo del flirteo entre su viuda y Clemente, uno de sus amigos. Al día siguiente, es llevado al cementerio, donde tiene que soportar el discurso de don Mateo, el jefe local de su partido político, y las bromas y las críticas malévolas de los que consideraba sus amigos, sobre todo las de Roque Tuyo, uno de sus rivales ajedrecísticos, quien le acusa públicamente de hacer trampas en el juego. En ese momento, Agapito no puede contenerse y sale de su ataúd, pero ya es de noche y allí no queda nadie, tan sólo el enterrador, a quien

⁷⁷⁹En relación a los relatos fantásticos y grotescos de Clarín véase Laura de los Ríos [1965:269-292], aunque la selección de relatos que lleva a cabo dicha autora merece una profunda revisión. Las citas de «Mi entierro» proceden de la versión recogida en el volumen titulado *Pipá*, editado por Ramos-Gascón [1986].

hace la siguiente proposición, motivada por todo lo que ha visto y oído desde que está muerto:

- Soy el difunto —respondí—. Sí, el difunto, no te espantes. Oye: alquilo ese nicho; te pagaré por vivir en él mejor que si lo ocupara un muerto. No quiero volver a la ciudad de los vivos... Mi mujer, Perico, Clemente, el partido, don Mateo... y sobre todo Roque Tuyo, me dan asco (p. 176).

El enterrador, entonces, le alquila el nicho, pero

era hombre también. Me vendió. Al día siguiente vinieron a buscarme Clemente, Perico, mi mujer, y una comisión del seno de mi partido, con don Mateo a la cabeza o a los pies. Resistí cuanto pude, defendiéndome con un fémur; pero venció el número; me cogieron, me vistieron con un traje de peón blanco, me pusieron en una casilla negra, y aquí estoy, sin que nadie me mueva, amenazado por un caballo que no acaba de comerme y no hace más que darme coces en la cabeza. Y los pies encharcados, como si yo fuera arroz (pp. 176-177).

Ese final, con el protagonista encerrado en un tablero de ajedrez se convierte en un símbolo de difícil exégesis, si no nos contentamos con la que nos ofrece el absurdo grotesco o con la referencia a la locura que aparece en el subtítulo del relato. Aunque esa imagen ajedrecística, me lleva ineludiblemente a recordar aquel célebre poema en el que Borges nos dice que el ser humano

[...] es prisionero
(La sentencia es de Omar) de otro tablero
De negras noches y de blancos días.
(«El Ajedrez», *El Hacedor*)

El cuento de Clarín recuerda temáticamente a *Muérete y verás* (1837), la comedia de Bretón de los Herreros, y al cuento de Núñez de Arce, «Aventuras de un muerto» (1856), antes comentado, donde un aficionado a la taberna, después de suicidarse, presencia sus exequias y el comportamiento de su familia y amigos. Pero, como señala Ramos-Gascón [1986:81], «el tratamiento estético de estas situaciones, que a fin de cuentas es lo que importa, lo separan de estos antecedentes orientándolo hacia la moderna manipulación de lo grotesco».

Tal y como sucede con el caso de Galdós, no sé si Clarín pudo conocer el relato de Poe, con el que guarda bastante relación, para poder afirmar su inspiración en él o, cuando menos, su influencia en el tratamiento de lo grotesco.

Pero lo que sí es cierto es que Clarín, a pesar de recurrir a lo sobrenatural en su relato, se aleja radicalmente de lo fantástico.

2.3.6. Lo «fantástico explicado»

En la segunda mitad del siglo XIX volvemos a encontrar un buen número de falsos relatos fantásticos que terminan siendo explicados racionalmente, según las típicas justificaciones ya expuestas al hablar del mismo tipo de textos publicados antes de 1850: sueño, alucinación, sugestión, error de percepción, etc. Los más de 40 relatos de este tipo que he catalogado, tanto publicados en la prensa como en volumen, podemos clasificarlos según la misma división que utilicé en el estudio de lo fantástico explicado anterior a 1850.

a) relatos en los que la explicación racional devuelve el orden a la realidad, sin otra intención más o menos explícita. La justificación más habitual del fenómeno sobrenatural en este tipo de relatos es la del sueño, ya que de los 26 textos pertenecientes a este grupo (el más abundante), 16 tiene tal explicación.

Si bien en mi análisis de los textos pertenecientes a este primer grupo de lo «fantástico explicado» publicados antes de 1850, aventuré la teoría de que muchos de los autores que recurrían a lo sobrenatural en sus historias no se «atreían» a dejar que los hechos narrados permanecieran en la esfera de lo fantástico, y de ahí esa explicación racional (por variados procedimientos) que devolvía los hechos a la esfera de lo normal, debo confesar que he dado con un dato que, si bien confirma, por un lado, dicha teoría también en esta segunda mitad del siglo, por otro, me permite aventurar una nueva idea acerca de la concepción que algunos autores españoles pudieron tener de lo fantástico: el elevado número (16) de textos que recurren al sueño como explicación de lo sobrenatural, me ha llevado a considerar la posibilidad de que tales autores concibieran el relato sobrenatural de justificación onírica como una posible variante más del cuento fantástico.⁷⁸⁰ Esta nueva idea

⁷⁸⁰Quizá todo se explique de un modo más sencillo, señalando que muchos autores vieron el sueño como un lugar donde podía aparecer lo sobrenatural (aunque su manifestación literaria desemboque en lo «fantástico» racionalizado). Así lo manifiesta, por ejemplo, Rubén Darío en

viene también avalada por el hecho de que Pedro Escamilla, uno de los mejores autores españoles del género, utilizase dicho recurso en 10 de sus relatos (lo que supone las dos terceras partes de los relatos fantásticos catalogados que recurre a tal justificación en dicho periodo). Como no he encontrado ningún relato calificado explícitamente como fantástico que recurra a ese tipo de justificación racional (ni tampoco una manifestación crítica o teórica sobre dicho aspecto), no me atrevo a establecer una conclusión definitiva al respecto. Quizás un análisis más exhaustivo que el mío de todos los relatos fantásticos y pseudofantásticos publicados, tanto en la prensa como en forma de volumen, a lo largo del siglo XIX, pueda permitirnos llegar a una conclusión que, en estos momentos, sólo puedo aventurar como simple hipótesis. Aunque no deja de ser reveladora la censura del recurso del sueño como explicación racionalizadora de lo sobrenatural que aparece en el cuento de Manuel Fernández y González, «Historia de un hombre contada por su esqueleto» (*La América*, 1857; publicado en trece entregas: núms. 2-8, 12-14 y 19-21).⁷⁸¹ En él, para dar crédito a su relato, el presunto autor del manuscrito donde se narra la historia afirma lo siguiente:

Pero yo no dormía, no; estaba despierto.

Perfectamente despierto.

Y os lo digo, porque es muy vulgar la frase con la que concluyen generalmente los cuentos fantásticos: «Cuando el espectro me estrechaba entre sus descarnados brazos, cuando me besaba frenético y me hacía aspirar el aliento fétido de su boca, cuando..., etc., etc., di un grito horrible, hice un horrible esfuerzo... y desperté. Aquello había sido un sueño, una pesadilla, un horror, un etc.». No, no señores; no crean ustedes que les cuento un sueño...; yo no me tomaría tal trabajo. ¿Adónde iríamos a parar si uno escribiese todo lo que sueña?

Palabras, como vemos, muy reveladoras, puesto que nos informan de lo que debió ser un recurso muy utilizado en muchos relatos pseudofantásticos de este periodo.

«Edgar Poe y los sueños», donde advierte que «lo fantástico no es precisamente lo onírico, pero esto lo contiene» [1976:104], frase con la que parece señalar que en los sueños pueden aparecer elementos fantásticos.

⁷⁸¹Como señala Perugini [1987/1988:138, n, 46], la historia no es nueva: «El capostipite più illustre della progenie fu *Il manichino tragico* (1812) di Achim von Arnim». Véase, por ejemplo, «El maniquí. Historia inglesa», en *El Correo de las Damas*, núms. 14 y 15 de 1833.

A continuación, ofrezco la lista de los dieciséis relatos que he localizado que recurren al sueño como explicación racional de lo que, durante el proceso de lectura, podría considerarse un cuento fantástico:

- Ceferino Suárez Brabo [*sic*], «Pesadilla», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 8, 22 de febrero de 1852, pp. 58-59.

- anónimo, «La capa roja. cuento nocturno», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 3, 16 de enero de 1853, pp. 18-19.

- Julio Nombela, «Azelia y las Willis (Balada)» *Semanario Pintoresco Español*, núm. 35, 2 de septiembre de 1855 (pp. 273-275) y núm. 36, 9 de septiembre de 1855 (pp. 284-285).

- J. A. V., «Los cuentos de la aldea», *Educación Pintoresca*, núm. 3, 1857, pp. 45-47.

- Eduardo Bustillo, «Entre despierto y dormido. Sueño que parece realidad», *El Museo Universal*, núm. 46, noviembre de 1860, pp. 367-368.

- Pedro Escamilla, «La pesca del diablo», *El Periódico para Todos*, núm. 29, 1873, pp. 456-457.

- Pedro Escamilla, «Después de muerto», *El Periódico para Todos*, núm. 35, 1874, pp. 551-554.

- Pedro Escamilla, «La hija del gaitero. Cuento», *El Periódico para Todos*, núm. 49, 1875, pp. 771-773.

- Pedro Escamilla, «Cuento nocturno», *El Periódico para Todos*, núm. 18, 1876, pp. 281-283.

- Pedro Escamilla, «El puente del molino. Cuento», *El Periódico para Todos*, núm. 26, 1876, pp. 406-308.

- Pedro Escamilla, «Dos para una», *El Periódico para Todos*, núm. 3, 1877, pp. 39-40.

- El Barón de Peñas Prietas, «Los ojos del muerto», *El Periódico para Todos*, núm. 17, 1877, pp. 266-267.

- Pedro Escamilla, «El chaleco. Cuento nocturno», *El Periódico para Todos*, núm. 34, 1879, pp. 534-536.

- Pedro Escamilla, «El caballo de Santiago. Cuento», *El Periódico para Todos*, núm. 19, 1880, pp. 291-293.⁷⁸²

- Pedro Escamilla, «La catalepsia. Cuento», *El Periódico para Todos*, núm. 40, 1880, pp. 624-631.

- Leopoldo Alas, «Clarín», «El doctor Pértinax», en *Solos de clarín* (1881).

Otros cuentos recurren a la alucinación sufrida por el protagonista, como explicación del fenómeno sobrenatural. Así sucede en «Los tres estados. Del libro inédito, *Sueños y realidades*», firmado por «F.» y publicado en *El Museo Universal*, núm. 28, julio de 1862, pp. 223-224; y también en el relato de Salvador Rueda, «La mujer de luz», publicado en *Flores del arriate, Instantáneas*, año III, núms. 104-117, 29 de septiembre a 29 de diciembre de 1900.⁷⁸³

En otro de estos relatos se juega con el lector induciéndole a creer que se enfrenta a una historia fantástica, cuyo final revela su naturaleza perfectamente racional: eso sucede en el cuento anónimo «Sobre el Simplón», *La Ilustración*, t. IV, núm. 25, diciembre de 1852, p. 491. El cuento podría pasar por fantástico si considerásemos al narrador intradieгético como un muerto, pero nunca se nos dice en el relato que éste llegue a morir.

El relato se estructura mediante una narración enmarcada, típica, por ejemplo, de los cuentos legendarios: un narrador extradieгético-homodieгético llega a las montañas de Suiza y allí un joven le cuenta una historia a propósito de una capilla que hay en el camino. El truco que va a generar la recepción «fantástica» del lector es que el narrador intradieгético utiliza la tercera persona, es decir, se presenta como heterodieгético, cuando, en realidad, como comprobaremos al

⁷⁸²En este relato, el recurso del sueño tiene, además, una intención claramente alegórica. Se narra la historia de una sacristán muy guapo por el que suspiran todas las mujeres del pueblo. Él se siente atraído, a su vez, por la bella Marcelina. Una noche, se entera de que el diablo, haciéndose pasar por un hombre, va a casarse con Marcelina. Pero el lugar de la boda está lejos del pueblo y le quedan únicamente diez minutos para impedir el enlace. Entonces, el sacristán exclama que sólo con el caballo de Santiago podría llegar a tiempo para evitarlo. En ese momento se oye el relincho de un caballo en la calle. El sacristán monta rápidamente en él, pero, pese a todo, llega tarde. Desesperado, se desmaya. Al volver en sí se da cuenta de que todo ha sido un sueño, y deduce que ha sido obra del demonio para tentarle. Finalmente, para salvar su alma, ingresa en un convento.

⁷⁸³Se trata de un cuento que recuerda a «El rayo de luna» (1862), de Bécquer: el protagonista cree ver la imagen de una mujer sobre la pared de su habitación, pero no es más que una ilusión óptica producida por la luz de la luna al filtrarse por una rendija de la puerta.

final, es realmente un narrador homodiegético. La historia enmarcada es la siguiente: Alberto y su amigo León van de viaje por ese mismo lugar en el que, ahora, se encuentran los dos narradores. En un determinado momento, León, trastornado (no se explica el porqué), acuchilla a Alberto. Éste, antes de morir (así lo parece, aunque nunca se dice explícitamente que muera), pide ayuda a la Virgen de la capilla. León, para borrar las huellas de su crimen, arroja el cuerpo de Alberto al barranco y sigue su camino. El cuerpo de Alberto es encontrado poco después por unos montañeros —«enviados sin duda por la Providencia» (p. 491)— y León es finalmente detenido y ajusticiado, sin llegar jamás a confesar su crimen.

Una vez acabada la historia, el viajero pregunta al narrador intradiegético lo mismo que el lector se está cuestionando en ese momento, es decir, cómo se llegó a acusar a León, si éste nunca confesó, ni hubo testigos «y no creo que después de muerto [nada] haya dicho Alberto» (p. 491). Entonces, el narrador intradiegético se identifica y dice que él es el propio Alberto.

Evidentemente, no hay que tomar la historia como la narración de un milagro ni, menos aún —puesto que no hay detalle explícito que así lo indique—, como el relato del fantasma de Alberto que se aparece a los viajeros que pasan por allí para contarles su historia. Podemos afirmar, pues, que aunque en el relato se juega con la posible dimensión sobrenatural de la historia, su justificación racional es evidente: Alberto es un ser vivo que cuenta su propia aventura al viajero.

Otro texto en el que se juega con la posible explicación sobrenatural, pero en el que los hechos terminan por desmentirla es el relato anónimo «Darse al diablo», publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, núm. 25, 18 de junio de 1854, pp. 195-198. La historia narra un pacto demoníaco (que nunca se muestra) que termina explicado por la simple sugestión del protagonista. Las expectativas creadas en el lector a lo largo del relato, acerca de la posible intervención diabólica, quedan abolidas en su desenlace, aunque lo interesante es que el protagonista nunca deja de creer en la veracidad de dicha intervención. Pese a todo, no se produce aquí la típica vacilación todoroviana, puesto que, como enseguida veremos, se ofrece una clara explicación racional del asunto, a pesar de que el protagonista crea que todo se debe a la mano (¿o habría que decir mejor la pata?) del diablo.

La historia narrada es la siguiente: Wilhelm, harto de que los médicos no encuentren una cura para su hermano, decide invocar al diablo en un lugar del bosque (Bingenlock) donde la tradición dice que éste suele aparecerse (se cuenta que uno del pueblo lo invocó y poco después de hizo rico). Así, en medio de una tempestad (ambiente muy propio para tales menesteres), Wilhelm va a Bingenlock.⁷⁸⁴ Allí invoca al demonio, pero el narrador no refiere si hubo respuesta o no de Lucifer. Mientras tanto, en su casa, su hermano se cura de su enfermedad por casualidad: el esfuerzo de levantarse para cerrar la puerta de la cabaña que el viento ha abierto, le hace vomitar sangre y expulsar el acceso que lo enfermaba. Al llegar Wilhelm a casa y encontrar a su hermano recuperado, le lleva a pensar que su pacto con el demonio ha funcionado. Claro que también el lector podría dejarse llevar por dicha suposición y creer en una explicación fantástica, interpretando que la puerta no se ha abierto por casualidad, sino que ha sido el diablo quien lo ha hecho. Pero, si se me permite tal afirmación, las intervenciones diabólicas a las que nos tiene acostumbrados la literatura fantástica nunca son tan indirectas o superficiales: el demonio deja ver explícitamente su mano, para poder cobrar su tributo con todas las de la ley.

El resultado del cuento hubiera sido diferente si el lector se hubiese mantenido al mismo nivel de percepción que el protagonista, es decir, si el narrador hubiese focalizado exclusivamente sobre éste (eso nos habría impedido saber lo ocurrido en la cabaña —tal y como le sucede a él— y podríamos deducir que la curación ha sido, efectivamente, obra del demonio). Pero al emplear una focalización variable y mostrarnos cómo el hermano de Wilhelm se cura por su propia mano, el efecto fantástico desaparece.

Un juego semejante, aunque de elaboración mucho más torpe, lo encontramos en «El figle de don Cosme. Cuento un sí es no es fantástico», de A. de Palacio (*El Periódico para Todos*, núm. 42, 1874, pp. 664-666), en el que su propio subtítulo llama la atención acerca de la falsa dimensión fantástica de la historia: don Cosme es un músico cuya penosa situación económica le lleva a plantearse la posibilidad de vender su figle (instrumento de viento), al que quiere tanto como si

⁷⁸⁴Tanto el nombre del protagonista como el de dicha localidad podrían ser indicativos de que el texto es una traducción o, cuando menos, de una adaptación de un relato alemán. Como no tengo otra información al respecto he optado por considerarlo un cuento español.

fuera humano. En el momento en el que se decide a hacerlo, suena un relámpago y una sombra se acerca a la ventana de su casa, seguida de un extraño ruido... (un clima, como vemos, perfecto para lo fantástico). Pasado dicho momento, Cosme toma su figle para tocar una última canción de despedida, pero éste no suena. Entonces, motivado por la escena anterior, Cosme piensa en las cosas más extraordinarias, hasta que, en determinado momento, agita su instrumento y ve que de su interior cae un paquete, el cual, al abrirlo, comprueba que está lleno de dinero. Inmediatamente después, el narrador —rompiendo la ligera atmósfera fantástica que había creado— refiere que un ladrón, perseguido por la policía, pasó junto a la ventana de la casa de don Cosme y al ver el figle, lo utilizó como escondite para su botín.

Los tres últimos ejemplos que he encontrado se basan en un mismo motivo: un personaje que se hace pasar por fantasma. Pero la revelación de ese dato (la identidad humana del falso espectro) no se produce, evidentemente, hasta el final de la historia, por lo que la atmósfera que se respira es, hasta dicho momento, plenamente fantástica. Los tres relatos a los que me refiero son los siguientes: «La molinera. Cuento» (*El Periódico para Todos*, núm. 29, pp. 455-457) y «El fantasma del lugar. Cuento» (*El Periódico para Todos*, núm. 30, 1878, pp. 473-474), ambos de Pedro Escamilla; y «Rayo de sol», de José Selgas, recogido en el volumen *Mundo invisible* (1877).

b) el segundo grupo de relatos pseudofantásticos de explicación racional lo componen aquellos textos cuya intención fundamental es desmentir la creencia en lo sobrenatural o, por lo menos, censurar aquellos textos literarios en la que se plantea la irrupción de lo fantástico en la realidad efectiva del lector. De entre las narraciones que he examinado, he encontrado muy pocos ejemplos de este tipo de historias, lo que nos ofrece un dato muy significativo acerca de la recepción de lo fantástico en la segunda mitad del siglo XIX: podemos deducir que, al no generar manifestaciones literarias en su contra (por lo menos yo no las he encontrado), éste se cultivó y consumió con mayor «normalidad» que en el anterior periodo. La literatura fantástica (o, por lo menos, el juego literario con lo sobrenatural) dejó de ser visto, por lo tanto, como una «amenaza».

Los ejemplos que he seleccionado aparecen incluidos en artículos destinados a censurar la superstición y la creencia en lo sobrenatural, donde dichas narraciones aparecen acompañadas de una explicación racional: De este tipo de textos he encontrado tres: el anónimo «Algunas apariciones extraordinarias», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 36, 7 de septiembre de 1856, pp. 283-284; y dos artículos que publicó Zorrilla al final de su vida: «Ruidos, miedos y supersticiones caseras» (*La Ilustración Ibérica*, 14, 21 y 28 de abril de 1883) y «Espectros caseros» (*La Ilustración Ibérica*, 17, 24 y 31 de mayo de 1884).

Dado que los tres textos citados funcionan de manera similar (exposición teórica + narración (ejemplo) + explicación racional de ésta), he optado por analizar tan sólo el primero de ellos, que nos ofrece, como ejemplo práctico, un relato que podría pasar por una terrorífica *ghost story*, si nos olvidásemos, claro está, de su explicación racional.

El inicio del texto toma la forma de artículo sobre el tema de las apariciones fantasmales, en el que se trata de demostrar de forma científica que éstas se deben a simples alucinaciones. El artículo parte de una anécdota recogida en el «Phlegon»,⁷⁸⁵ en la que un «filósofo griego muy digno de fe» (p. 283) refiere que, durante un paseo por el campo, se encontró el espectro de su padre. El propio filósofo explica la aparición señalando que en ese momento debía estar pensando en dicha persona y que el olor del forraje segado le trastornó la cabeza, provocándole una alucinación.

Dicha historia da pie a un relato de corte legendario «que nos han contado en un pueblo del mediodía» (p. 284): un joven ve aparecer ante sí una figura que se parece mucho a un tío suyo que años atrás se fue a América, pero al tratar de acercarse a ella, ésta se mantiene siempre a distancia, sin que pueda nunca alcanzarla. El protagonista se dirige entonces a su casa, perseguido por la aparición, que tiene la particularidad añadida de que es invisible para el resto de personas con las que éste se cruza en el camino. Una vez en su casa, el protagonista oye en la calle un doloroso quejido, mientras ve a la aparición a través de la ventana. En ese mismo instante, descubre sobre una mesa una carta que había llegado en su

⁷⁸⁵El autor del artículo debe referirse en realidad a Flegon de Tralles, esclavo griego liberto, autor de un texto titulado *De Rebus Mirabilis*, en el que se recogen algunas historias sobre apariciones fantasmales (véase Hurwood 1974:31).

ausencia. En ella su tío, que la escribió en el lecho de muerte, le nombra su heredero. A partir de ese momento, la aparición ya no volvió a producirse.

El narrador añade la siguiente explicación racionalizadora, que elimina todo el componente sobrenatural de la historia:

el joven estaba ensimismado con alguna inquietud respecto a la suerte de su tío, de quien no había recibido noticias en mucho tiempo;-[se juzgó] que después de un día de calor y de fatiga, sus sentidos debilitados habían sido víctimas de una ilusión, debida en parte a las sulfurosas emanaciones del río que había atravesado al volver por la tarde al pueblo...; y que la carta recibida el mismo día era una coincidencia puramente accidental (p. 284).

Y termina el artículo añadiendo una información que nos resulta muy valiosa, no sólo en relación a esa concepción negativa de lo sobrenatural, sino también acerca de la recepción de la literatura fantástica en esos años:

Walter Scott, en los cuentos de la tía Margarita, ha pretendido, sin embargo, hacer creer que los muertos volvían a los parajes a que eran aficionados, y donde habían pasado parte de su existencia. Impotentes de manifestarse con el poder de la vida, estas larvas errantes podían empero ser vistas en ciertas circunstancias por las personas cuya alma estaba en relación con ellas. Se necesitaba además un estado de la atmósfera que permitiese a la imagen tomar cierta intensidad, concentrando en su forma estas moléculas de una materia impalpable pero visible. ¿No es por ventura este sistema el mismo de los antiguos, que comparaban las sombras de los muertos a aquellos rayos del sol en que se ven agitarse los átomos? (p. 284)

c) la tercera de las categorías de lo «fantástico» explicado tiene que ver con los cuentos de humor que tienen apariencia de relatos fantásticos. La intención de estos textos no es la de censurar la creencia en lo sobrenatural (por lo menos de forma explícita), como sucede en el grupo anterior, sino que la racionalización del supuesto fenómeno extraordinario es tan trivial que genera un efecto humorístico en el lector. Lo interesante es que, durante todo el proceso de lectura (tal y como se produce en los textos pertenecientes al primer grupo de este apartado), el lector cree enfrentarse a una verdadera historia fantástica.

Un buen ejemplo, a mi entender, de este tipo de relatos lo tenemos en «El salón azul (Historia maravillosa)» (1901), de Luis Coloma, quien también coqueteó con el género, aunque sin llegar a ofrecer textos fantásticos puros, puesto que en

ellos suele dominar una intención moralizante —no olvidemos la condición de religioso del autor— que impide la creación de un efecto fantástico sobre el lector.⁷⁸⁶ Ayala [1997:339] señala que los estudiosos de Coloma han señalado de forma unánime el carácter fantástico de dos relatos del escritor: «El salón azul. Historia maravillosa» (1901) y «¿Qué sería? Narración de un sucedido» (1887), a los que Ayala añade «La cuesta del cochino. Relación de un sucedido» (1901), «El primer baile. Fantasma verdadero» (1880)⁷⁸⁷ y «Mal Alma». Pero, a pesar de la afirmación de Ayala, algunos de estos relatos tienen una explicación racional, como sucede con el ya mencionado «El salón azul. Historia maravillosa».⁷⁸⁸

«El salón azul. Historia maravillosa» narra una extraña y misteriosa experiencia vivida por el narrador en casa de unos amigos que residían en un pueblecito cercano a San Sebastián. Una noche, al pasar por el salón que da título al relato, cree asistir a una aparición fantasmal (algo invisible lo arroja al suelo, cree ver una columna de luz azulada y moverse los ojos del retrato de una monja), que luego es explicada de forma puramente racional: todo se debe a los ruidos que hacen los perros de la casa, que suelen esconder sus huesos en el salón azul. El resto fue provocado por la sugestión del protagonista ante tales ruidos. A pesar de que la atmósfera de la escena de la supuesta aparición fantasmal está muy bien conseguida, lo fantástico se desvanece con un final que hace desembocar el cuento en lo humorístico.

Otro ejemplo interesante de esta visión racionalizadora humorística de lo fantástico lo tenemos en el divertido relato «La sinfonía infernal», de Torcuato Tárrego, *El Periódico para Todos*, núm. 10, 1877, pp. 150-151. Se trata de un texto cuya primera impresión es fantástica, hasta que el lector es informado de que todo lo extraordinario que ha sucedido en la historia se debe a un experimento científico.

El cuento se inicia con la llegada a un café de un pianista, que se ofrece para trabajar allí. Aunque no quiere dar su nombre, su habilidad con el instrumento, así como las extrañas cosas que ocurren mientras toca (caen cosas al suelo, «la dueña,

⁷⁸⁶En relación a la obra de Coloma véase Elizalde [1992].

⁷⁸⁷De «El primer baile», Emilia Pardo Bazán afirmó, exageradamente, que es una «relación donde se mezclan las sales andaluzas con las alucinaciones de un Edgar Allan Poe tonsurado» (*Nuevo Teatro Crítico*, núm. 4, p. 48).

⁷⁸⁸Baquero Goyanes [1992:86] advierte, poco acertadamente, que «El salón azul» se asemeja a los relatos de Poe.

creyendo que bebía un vaso de agua, devoró medio cuartillo de aguardiente, los reposteros se pusieron a bailar y un mozo se desmayó», p. 150), hacen que sea inmediatamente contratado.

Su arte genera tal expectación, que esa tarde el café se llena hasta los topes, en espera de la actuación del misterioso pianista. Al llegar éste, le enseña la partitura al violinista que actuará de acompañante: su título es «LUCIFERO: *Sinfonía infernal por E. Gogob*» (p. 150), lo que de antemano crea ciertas expectativas «sobrenaturales» en el lector.

Cuando el misterioso músico inicia su concierto, todo el público empieza a actuar de forma descontrolada:

la dueña del café [...] agarró una ponchera y principió a derramarla sobre la espalda de su marido; éste no vio ni sintió nada, sino antes al contrario, tenía un deseo vehemente de bailar y echó mano del cocinero, que sin saber por qué estaba de mandil y gorro al lado de su señor (pp. 150-151).

Además de eso, una anciana se desmaya, una chica se acerca a un joven y empieza a decirle al oído «palabras apasionadas», dos íntimos amigos empiezan a darse cachetes como locos, el violinista destroza su violín, el cocinero abraza a la dueña, una mujer setentona se pone a bailar, dos policías tratan de apoderarse de una mujer a pesar de las protestas de su marido...

Hasta que, de pronto, el piano deja de sonar y todo el mundo sale del aturdimiento sin saber qué ha pasado, a la vez que se dan cuenta de que el pianista ha desaparecido.

Yo creo que hasta ese momento del relato, ningún lector duda de la dimensión fantástica —hoffmanniana, si se quiere— de éste. Pero media hora después de la desaparición del pianista, un desconocido entra en el café y le entrega al dueño un sobre. Éste contiene una carta del pianista (firma «E. Gogob») en la que le explica que es discípulo del doctor Ox y que ha llevado a cabo un experimento con los clientes de su establecimiento: «he querido aplicar a la música la acción del oxígeno por medio de notas metálicas [...], la electricidad y el oxígeno pueden dominar en absoluto a los temperamentos más glaciales».

El final ahonda aún más en el sentido humorístico ya anunciado —a pesar de su aparente dimensión fantástica— en el comportamiento de los clientes del café: «Respecto de la dueña debemos decir que habla de aquella noche con

entusiasmo. No se sabe si fue la música o los abrazos del cocinero lo que más le hubo de llamar la atención» (p. 151).

d) he añadido un cuarto grupo a este apartado de lo «fantástico explicado», en el que incluyo, dada su abundancia, aquellos relatos protagonizados por locos y enajenados de varia condición, en los que el supuesto componente sobrenatural de la historia se explica, evidentemente, por la alteración psíquica del protagonista.⁷⁸⁹ Para elaborar el listado de tales cuentos me ha sido muy útil el artículo de Ezama [1994], aunque la autora no deja claro en él si toma por auténticos relatos fantásticos los textos que cita. La conclusión que añade al final de su artículo no es muy explícita al respecto:

La consideración de los cuentos de locos entre 1868 y 1910 pone de manifiesto que los más convincentes en la creación del efecto fantástico son los que se presentan desde la conciencia enajenada del personaje, sin mediación de un narrador, y sin moraleja final, implicando al receptor en una relato ambiguo de cuya veracidad se puede dudar, ya que la historia se nos ofrece desde la perspectiva de un narrador alucinado, y por tanto, poco fiable (p. 80).

A mi entender, si el supuesto fenómeno sobrenatural —como sucede en los relatos que enumeraré a continuación— se interpreta, tanto explícita como implícitamente, como producto de la psiquis alterada del protagonista, no habiendo otra justificación que oponer a ésta, lo narrado pertenece al ámbito de lo «fantástico» explicado, es decir, de lo pseudofantástico. Debemos pensar que Hoffmann, Poe o Maupassant, por citar a tres autores que juegan con las diversas monomanías y alteraciones de la personalidad, raras veces concluyen sus textos afirmando taxativamente la locura del protagonista y eliminando, de ese modo, el posible efecto fantástico de la historia. En sus relatos fantásticos —y por eso reciben dicha denominación— todo queda en el terreno de lo sobrenatural o de la irresoluble ambigüedad (la *hésitation* todoroviana). Sin embargo, la existencia de estos «relatos de locos» es muy reveladora del interés por el inconsciente y su posible relación con las manifestaciones de lo sobrenatural.

Estos son los relatos pseudofantásticos protagonizados y/o narrados por locos que he podido localizar, publicados en la segunda parte del siglo XIX, en los

⁷⁸⁹ Acerca de la relación entre la locura y la literatura fantástica véase Ponnau [1987].

que lo supuestamente sobrenatural se justifica en función de diversas alteraciones psíquicas (monomanía, alteración de la personalidad, alucinación):

- «¿Estaba loco?», de Raymond Strap [Ramón Rodríguez Correa], *Revista de España*, febrero de 1871, pp. 273-282. Se trata de un texto presentado como traducción, que presenta algunas semejanzas —como advierte Ezama [1994:82, n. 35]— con «The System of Dr. Tarr and Professor Feather» (1845), de Poe.

- «El sombrero de mi tío. Cuento», de Pedro Escamilla, *El Periódico para Todos*, núm. 3, 1878, pp. 42-43.

- «Hombres y animales», de Carlos Coclo, en *Cuentos inverosímiles* (1878).⁷⁹⁰

- «Siete historias en una», de José Fernández Bremón, en *Cuentos*, (1879).

- «El Dr. Müller», de José Varela Zequeria, *Revista Contemporánea*, 15 de abril de 1879, pp. 341-347.

- «El hombre único», de Nilo María Fabra, en *Por los espacios imaginarios (con escalas en la tierra)*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1885.⁷⁹¹

- «La madre loca», de M. Tolosa Latour, en *Niñerías*, Estab. Tipog. de Manuel Ginés Hernández, Madrid, 1889.

- «El león de bronce», de Joaquín Dicenta, *El Liberal*, 13 de agosto de 1892.

- «Cuentos de locos. ¡Apaga!», de Silverio Lanza [Juan Bautista Amorós], *La Justicia*, núm. 2258, 15 de abril de 1894.⁷⁹²

- «Cuentos de locos. Lo que se necesita para dar», de Silverio Lanza [Juan Bautista Amorós], *La Justicia*, núm. 2279, 6 de mayo de 1894.

- «Recuerdos de otra vida», de Nilo María Fabra, en *Presente y futuro* (1897).

- «El loco de la estatua», de Julio Poveda, *Madrid Cómico*, 17 de febrero de 1900, pp. 158-159.

⁷⁹⁰Se trata del diario de un científico que quiere demostrar que los animales son superiores al hombre. Para ello instala un zoo en su propiedad, aprende los lenguajes de las diversas especies y decide criar un perro como si fuera un hombre y a la inversa... Al final, se descubre que el diario lo ha escrito desde el célebre hospital psiquiátrico londinense de Bethlem.

⁷⁹¹Su argumento es realmente interesante: una hombre cree que en el mundo sólo existe él corpóreamente, y que el resto son fantasmas que están para molestarle. Al final de la historia se hace evidente que el personaje está loco. Al leer este relato uno tiene la sensación de asistir a una especie de extraña inversión de «The Man of the Crowd» (1840), de Poe, cuento que, como se recordará, narra la historia de un personaje, también trastocado, que horrorizado por encontrarse a solas, pasa el día buscando grupos de gente junto a los que cobijarse.

⁷⁹²Como ha señalado Ezama [1994:81, n. 29], «Lanza no llegó a publicar los *Cuentos de locos* como colección independiente, pero algunos de ellos vieron la luz en la prensa y fueron luego recogidos en la edición de *Cuentos escogidos* (Asociación de Escritores, Madrid, 1908)».

- «El loco de los inventos», de Mariano Peláez, *Madrid Cómico*, 25 de agosto de 1900, p. 878.

Sirva como ejemplo de este tipo de justificación racional «El sombrero de mi tío. Cuento» (1878), de Pedro Escamilla. En él, el componente sobrenatural de la historia viene justificado por la locura del personaje. Este texto de Escamilla podría pasar por un interesantísimo cuento fantástico, si no fuera por su decepcionante final, en el que el narrador revela que «Los anteriores renglones están extractados de las Memorias de un loco» (p. 43). Hasta ese momento —y eso demuestra la teoría sobre la que vengo insistiendo a lo largo de este trabajo, acerca de que la calificación fantástica de un texto debe hacerse siempre *a posteriori*—, el cuento podría pasar por un perfecto relato fantástico: el narrador refiere que su tío, un hombre muy tacaño, lo llama antes de morir para legarle su más preciada posesión: un sombrero blanco que confiere el poder, a quien lo lleva puesto, de descubrir la enfermedad que padece cualquier persona que se ponga delante de su mirada. El protagonista hace, entonces, el experimento con su propio tío y comprueba «que efectivamente [...] se moría de una aneurisma» (p. 42). Pero sorprendentemente, el protagonista no da demasiado crédito a dicho fenómeno y, después del entierro de su tío, guarda el sombrero sin ponérselo nunca. Hasta que dos años después, en carnaval, decide disfrazarse utilizando como aderezo dicho sombrero. Entonces, al salir a la calle con él puesto, ve las enfermedades de todo aquel con quien se cruza, comprobando, a la vez, que si se lo quita, deja inmediatamente de verlas. Horrorizado ante tal fenómeno, frente al que ahora no permanece impassible, busca a la tienda donde su tío compró el sombrero. Allí, el dueño le cuenta que él lo recogió de la calle, después de que un viejo lo hubiera arrojado al suelo horrorizado, con «el mismo espanto que el de usted ahora» (p. 43), mientras gritaba «¡Lejos de mí!... ¡estoy cansado de ver cómo desaparece la humanidad sin sospechar sus miserias!» (p. 43). Después de tal confesión, el narrador vuelve a su casa, reflexiona sobre el caso y llega a la siguiente conclusión:

acaso existía otro [sombrero] cuya virtud consistía en enseñar o indicar el remedio a propósito para combatir las enfermedades que denunciaba el primero. [...] el sabio o mago que dio la virtud al sombrero blanco, habría dispuesto otro que le completara (p. 43).

Entonces, el protagonista decide buscarlo, pero se arruina sin llegar a alcanzar su objetivo. En ese momento, el relato se interrumpe y aparecen las palabras citadas al principio de este resumen, en las que un narrador extradiegético-heterodiegético le desvela al lector que la historia ha sido extraída de las memorias de un loco, eliminando, por tanto, todo su posible componente sobrenatural.

2.3.7. Lo pseudofantástico alegórico

Como ya definí páginas atrás, por pseudofantástico alegórico entiendo aquel tipo de relatos que, imitando la trama y los elementos que caracterizan a un texto fantástico puro, utiliza todo ello como simple «excusa» para proponer una alegoría moral. El supuesto componente sobrenatural de estos relatos pierde, de ese modo, su efecto ominoso, porque, en realidad, nada hay en ellos de esa transgresión amenazante de lo real que caracteriza a todo relato fantástico. El elemento sobrenatural es utilizado simplemente como un medio para intensificar el efecto moral de los hechos narrados sobre el lector.

Este tipo de narrativa pseudofantástica es muy abundante en la segunda mitad del siglo XIX, lo que demuestra, por un lado, la vocación moralista de buena parte de los escritores españoles, y, por otro, la utilidad de lo sobrenatural como vehículo de expresión alegórica.

Un ilustre precedente de este tipo de textos podemos encontrarlo en algunos de los relatos del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne, como, por ejemplo, «The Great Stone Face» (publicado en *The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales*, 1852).⁷⁹³ Se trata de un relato alegórico en el que Hawthorne juega con lo legendario sobrenatural. La historia parte de una leyenda india muy antigua, según la cual un día nacerá un niño destinado a convertirse en la persona más importante de su tiempo, y se le reconocerá por tener las mismas facciones que el Gran Rostro de Piedra (la particular disposición de las rocas que forman una montaña le da a ésta la apariencia de un rostro humano). Ernest, el protagonista del

⁷⁹³Su traducción española fue casi inmediata a su edición original, puesto que se publicó en 1855, con el título «La figura grande de piedra. Leyenda americana» (*vid.* Apéndice I).

relato, pasa toda su vida esperando la llegada del elegido. Con el paso de los años, se suceden los candidatos, pero ninguno es en realidad el individuo esperado: todos ellos son personas normales nacidas en el valle, que durante años han vivido lejos de él, y que ahora, ricos, ancianos o famosos, han vuelto a su lugar de origen (el narrador nos muestra a varios de ellos: un viejo rico, un viejo militar, un viejo estadista, un gran poeta).⁷⁹⁴ Al final del relato, se hace evidente que el propio Ernest es el elegido (cumpliéndose por tanto la profecía), pero él no lo acepta y sigue aguardando que algún día aparezca otra persona más sabia y mejor que él, cuyas facciones se asemejen a las del Gran Rostro de Piedra. Como vemos, se trata de un cuento con una evidente intención alegórica y que ejemplifica la faceta moralista y aleccionadora de buena parte de la obra de Hawthorne.⁷⁹⁵

Otro relato de este autor americano que nos puede servir de ejemplo es «Little Daffydowndilly»,⁷⁹⁶ cuyo componente alegórico se hace explícito en la presencia de una figura moral, un recurso que fue muy utilizado en los textos alegóricos españoles. El cuento narra la historia de un niño que, harto de tanto estudiar en el escuela del señor Trabajo, se escapa e inicia un viaje por el mundo. Durante su viaje conoce a un extranjero, que decide acompañarle en sus diversas andaduras. Mientras viajan, el niño tiene siempre la sensación de que el señor Trabajo está cerca, persiguiéndole. A medida que pasan los días, el niño va comprendiendo que el mundo está lleno de trabajos y penalidades, por lo que decide volver a la escuela, donde su vida es mucho más feliz. Allí descubre que el desconocido que lo acompañó en su viaje era el propio señor Trabajo.

⁷⁹⁴Hawthorne juega humorísticamente (algo muy propio de la alegoría es también el componente satírico) con el nombre de los candidatos: así, el viejo rico se llama Gathergold («Acumulaoro»); el viejo militar, OldBlood-and-Thunder («Viejo Sangre-y-fuego») y el viejo estadista, Old Stony Phiz («Viejo facha pétrea»).

⁷⁹⁵Como ya advertí en el capítulo II, la alegoría tiene también un papel importante en la producción fantástica de Hawthorne; pero, a diferencia de los relatos españoles que voy a analizar en este apartado, lo alegórico no elimina el carácter ominoso y, por tanto, el efecto fantástico de los textos del autor americano. Esa inclinación de Hawthorne a lo alegórico le fue censurada, como ya expliqué, por Edgar Allan Poe en la ya famosa reseña que éste hizo de sus *Twice Told Tales* en el *Graham's Magazine* (1842): en ella le reconvino el uso de la alegoría porque supone un engaño para el lector y, además, porque siempre hay en ella una intención doctrinal y moralizante.

⁷⁹⁶Este relato se tradujo al español en tres ocasiones: «El pequeño narciso. Cuento americano», *El Universo Pintoresco*, núm. 30, 30 de septiembre de 1853; «El narcisito. Cuento americano», *La Ilustración*, núm. 331, 2 de julio de 1855, pp. 271-272; «El señor Trabajo. Leyenda americana», trad. de A., *Educación Pintoresca*, t. I, 1857, pp. 17-21. Cf. capítulo III, apartado 2.4.

Una de las primeras muestras españolas de este tipo de relatos alegóricos nos la ofrece «Yo en compra. Cuento fantástico», de Ventura Ruiz Aguilera, publicado en *El Museo Universal*, núm. 24, 15 de diciembre de 1859, pp. 186-188. A pesar de su subtítulo, el texto es un relato de indudable carácter alegórico, en el que se ha recurrido al elemento sobrenatural, pero no para provocar un efecto fantástico, sino, como dije antes, para comunicar una reflexión simbólica de evidente contenido moral. El cuento se ambienta en una de esas noches propicias para lo sobrenatural, la Noche de Ánimas. El narrador, meditando sobre un artículo del bachiller Sansón Carrasco, se siente transportado a otro mundo distinto al verdadero y real que le rodea. Se ve sumergido en una especie de océano de tinieblas, poblado de sombras negrísimas e informes que vagan sin rumbo fijo y que no dejan de lamentarse. De pronto, aparece una forma humana portando una linterna. Después de identificarse como el filósofo Diógenes, le dice que lleva a cabo una empresa muy difícil: encontrar a un hombre virtuoso. De repente, sale el sol y desaparecen las tinieblas. Es domingo y el narrador sigue caminado con Diógenes. En eso, se les acerca otro hombre y les dice que no es tan difícil hallar un hombre virtuoso, a lo que Diógenes responde que si lo encontrara sería feliz, puesto que lo utilizaría para enseñarlo por dinero, como un fenómeno, «como una preciosidad desconocida en nuestro tiempo» (p. 186). El desconocido (es un prendero) les dice que lo mejor que pueden hacer es comprar las diferentes virtudes, indicándoles, además, la dirección de su establecimiento para que, en el plazo de tres días, se pasan por allí, puesto que les tendrá preparado un hombre virtuoso. Después el narrador, aconsejado por el prendero, empieza a comprar las diversas virtudes por la calle: honra, fe, templanza, caridad, etc., lo que da pie a una reflexión moral sobre éstas y sobre las gentes que las venden. Pasan los tres días y van a casa del prendero. Allí recogen al hombre virtuoso y lo exhiben por la calles, cobrando una peseta por verlo. Lo exhiben incluso por Europa como un ejemplar único... Interrumpo aquí mi resumen, puesto que el lector ya se habrá hecho una idea acerca del relato y de su nula relación con el género fantástico. En ese viaje figurado del protagonista podríamos rastrear una posible influencia de la alegoría contenida en los relatos oníricos de Jean Paul Richter.

En relación a la posible influencia, directa o indirecta, que pudo ejercer este autor alemán sobre la literatura española, creo que donde se hace más evidente — además de, como ya dije, en la revalorización de lo onírico como material literario— es sobre todo en algunas de estas narraciones pseudofantásticas alegóricas. Un ejemplo de ello —aunque admito que no me atrevo a asegurar que exista una influencia directa de la obra de Jean Paul— lo tenemos en un buen número de cuentos de Carlos Rubio, quien utiliza lo fantástico y lo maravilloso como pretexto para comunicar un mensaje moral.

Claro que entre ambos autores hay una gran diferencia en lo que se refiere al componente alegórico de sus historias: mientras que, como vimos, Jean Paul utiliza sus textos para comunicar su desasosiego espiritual y sus deseos de un mundo que no viva de espaldas a Dios, Carlos Rubio, por su parte, apunta un poco más bajo y nos ofrece ejemplos morales de carácter didáctico, bañados siempre en una atmósfera irreal.⁷⁹⁷

Así, por ejemplo, en su relato «La fortuna de la fea. Cuento de niños», *El Museo Universal*, núm. 44, 1 de noviembre de 1863, pp. 350-351 (recogido después en su libro *Colección de cuentos*, 1868), una mujer embarazada de gemelas sueña con dos ángeles, uno negro y otro blanco, que se pelean por encargarse de la suerte de las niñas que pronto van a nacer. Pero como ninguno puede ganar el combate, acaban repartiéndoselas. Así, el blanco dice que su niña será buena, mientras que el negro afirma que la suya será hermosa. El sueño de la mujer deviene premonitorio puesto que las niñas nacen tal y como sus ángeles protectores dijeron: una buena (y fea) y la otra hermosa (pero mala). A partir de aquí, el cuento nos refiere la historia de cada una de las hermanas, con la que Rubio quiere ejemplificar la lección moral que el narrador enuncia al final: «Haz que no olviden jamás que la verdadera belleza es la virtud» (p. 351).

Un tratamiento alegórico semejante lo encontramos en otros cuentos de Carlos Rubio, como, por ejemplo, «Rosa y María» (*El Museo Universal*, núm. 24, 1861, pp. 191-192), «Hazañas de no sé qué príncipe. Cuento de niños» (*El Museo Universal*, núm. 47, 20 de noviembre de 1864, p. 374), «La Noche-Buena» (*El Museo Universal*, núm. 52, 25 de diciembre de 1864, pp. 412-414) y «El hijo de la fortuna.

⁷⁹⁷Como señala Gallaher [1949:27], «Rubio was interested in pointing a moral. His stories take the form of the allegories, fairy tales, fables, moral parables, pseudo-miracles, and religious mysteries».

Cuento para niños» (*El Museo Universal*, núm. 27, 2 de julio de 1865, pp. 214-215).⁷⁹⁸ Todos ellos fueron recogidos después en su libro *Colección de cuentos* (1868).

El único de los relatos de Carlos Rubio que podría pasar por fantástico es «La calumnia. Cuento de niños» (*El Museo Universal*, núm. 12, 13 de junio de 1859, p. 94), aunque su dimensión alegórica domina claramente por encima del elemento sobrenatural. El relato narra la historia de María, a quien la calumnia de una mujer le impide casarse con un hombre rico. Paradójicamente, al cabo de un tiempo, María, una buena persona, acoge a dicha mujer en su casa cuando ésta viene a pedirle cobijo. Pasado un tiempo, por culpa de tanto trabajar, la protagonista muere y la mujer se ve acosada continuamente por la culpa. Decide entonces ir a confesarse y el cura le dice que vaya a rezar esa noche a las doce a la tumba de María (de nuevo la hora tónica para lo sobrenatural). Así lo hace y, mientras está rezando, se le aparece el espectro de María, seguido de tres espíritus más, que encarnan (por decirlo de algún modo) a los que, si ella no hubiera muerto, hubieran sido sus hijos: un juez, un misionero y un médico. Los tres maldicen a la mujer, y ésta, arrepentida, pide perdón y pregunta la forma de reparar el mal causado. Entonces María derrama un vaso de agua sobre las piedras de la iglesia y le dice a la mujer que la recoja. Pero las junturas de la losa han absorbido el agua y eso le impide hacerlo. A lo que María añade, haciendo explícita la lección moral contenida en la historia:

Pues así sucede con la calumnia, todos pueden derramarla, nadie recogerla; y para aspirar al perdón del mal que se ha causado, es preciso ante todo procurar resarcirle (p. 95).

Después de pronunciar estas palabras, la visión desaparece. El narrador concluye la historia revelando que a la mañana siguiente encuentran a la mujer, pero ésta no puede contar que le ha pasado porque se ha vuelto loca. Un desenlace

⁷⁹⁸«El hijo de la fortuna. Cuento para niños» (1865) es el típico cuento alegórico de ambientación irreal protagonizado por figuras morales: la Fortuna, la Pereza, la Inconstancia, etc. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX podemos encontrar diversos cuentos semejantes, como, por ejemplo, «Pesadilla», de S. Casilari (*La Ilustración*, t. IV, núm. 45, 6 de noviembre de 1852, pp. 438-439, y núm. 46, 13 de noviembre, pp. 455-456), en el que todo sucede en un sueño que tiene el narrador la noche de Todos los Santos, donde aparecen, junto a la Muerte y los Pecados Capitales, el Ángel bueno y el Ángel malo, que luchan por las almas de los seres humanos. O, por citar otro ejemplo, «El dios de los avaros. Cuento», de Enriqueta Madoz de Aliana (*El Museo Universal*, núm. 18, 9 de mayo de 1869, p. 150), protagonizado por la Justicia y la Equidad.

tópico en el género fantástico: el personaje que se enfrenta a lo sobrenatural acaba trastornado psíquicamente (recordemos, por ejemplo, el final de «La ajorca de oro», de Bécquer, publicado en 1861). Aunque en este cuento, insisto, la intención moral se impone por encima del posible efecto ominoso de la historia.

Dentro de lo pseudofantástico alegórico podemos encontrar la variante del sueño moralizante y aleccionador, uno de cuyos mejores ejemplos lo he hallado en el relato anónimo «Una noche de junio», publicado en *El Periódico para Todos*, núm. 51, 1877, pp. 805-806. El cuento narra la historia de un niño cruel que disfruta maltratando a los perros, sobre todo al suyo. Un día, durante un paseo por el bosque, el niño se pierde. Atemorizado por lo sombrío del lugar, el protagonista vaga sin rumbo hasta que, de pronto, aparece un hada. Ésta le toca con su varita y le dice «duérmete, perro». El niño se duerme inmediatamente. Cuando despierta, comprueba que se ha convertido en un perro. Y durante dos días sufre las mismas torturas que él había hecho padecer a los perros que maltrataba tan cruelmente. Tomado por rabioso, se ve obligado a huir del pueblo, puesto que quieren matarlo, y se interna en el bosque. Allí, cansado, se duerme. En sueños, ve aparecer de nuevo al hada, quien se le acerca y le dice «despierta niño». Entonces, el protagonista despierta en su cama y se hace evidente que todo había sido un sueño. Cuando el niño se lo cuenta a su madre, ésta —haciendo explícita la lección moral contenida en su aventura— concluye: «Dios te ha enviado ese sueño para que corrijas tus malos instintos» (p. 806).

En el libro de Carlos Coello, *Cuentos inverosímiles* (1878), también podemos encontrar diversos ejemplos de lo pseudofantástico alegórico. Aunque en algunos de los textos aparecen temas propios del género fantástico (como el doble o la aparición fantasmal), la intención fundamental del autor es proponer al lector una alegoría moral, lo que elimina su posible efecto ominoso. Así sucede, por ejemplo, con su relato «Tierra-Tragona», que narra la historia de un extraño país en el que sus habitantes son tragados por la tierra sin previo aviso, entre la indiferencia general de sus conciudadanos. En este relato, Coello nos habla alegóricamente de la muerte, que se lleva a cada uno sin avisar, mientras, a su alrededor, la vida sigue su curso normal.

Un interesante ejemplo de esta combinación de lo pseudofantástico y lo alegórico lo tenemos en el libro de Manuel Jorroto y Paniagua, *Cuentos fantástico-morales* (1879),⁷⁹⁹ cuyo título resume perfectamente esta idea. De los seis relatos que contiene, quizás «El esqueleto vivo» sea el que mejor exprese las intenciones de su autor. En él se refiere la conversación que mantuvo el narrador-protagonista con un esqueleto vivo, al que encontró en una visita a unas ruinas egipcias. Después del inicial sentimiento de temor y sorpresa, la larga charla que mantienen ambos elimina por completo el sentimiento ominoso generado por la aparición de un muerto animado. El esqueleto le cuenta que en vida fue una mujer llamada Thamar y que ha sido condenada a que nadie quiera darle sepultura. Todo se debe a que un día abandonó a su marido y se dedicó a una vida de pecado. Incluso el día en que su marido murió no quiso ayudar al monje copto que lo iba a enterrar, y eso provocó que el alma de su esposo le persiguiera para vengarse. Después de narrar un buen número de escenas de carácter gótico-macabro (el cadáver de su marido, unido a otras momias muerden su carne y rompen sus huesos), el esqueleto refiere que lleva muchos siglos en aquel lugar esperando inútilmente a que alguien lo entierre.

La historia se interrumpe aquí, al despertarse el protagonista, quien se da cuenta de que toda aventura no ha sido más que producto de un sueño. Así, lo que hasta ese momento podría pasar por un exótico —por la ambientación— cuento de fantasmas, se convierte, no sólo en un ejemplo de lo «fantástico» explicado, sino en una alegoría moral, puesto que el narrador, reflexionando sobre lo ocurrido, comenta lo siguiente, que sirve de epílogo al cuento:

Entonces me convencí de que todo había sido un sueño, efecto de tantos recuerdos como se amontonaban en mi excitada imaginación.

Sin embargo⁸⁰⁰ de que bien pudiera ser realidad, porque ¿de qué castigo no es digna una mujer como Thamar? ¿Qué tormento no se merece un hombre que no quiere enterrar a un hermano suyo, y lo deja encima de la montaña para alimento de las fieras y de las aves? (p. 45).

⁷⁹⁹Cito de la cuarta edición. El libro fue profusamente reeditado en esos años: aunque no he localizado ni la 1ª ni la 2ª edición, la 3ª apareció en Valencia en 1877, y la 5ª y la 6ª en Madrid, en 1882 y 1883, respectivamente.

⁸⁰⁰En esta frase deben faltar algunas palabras («también me apercibí», «me di cuenta», o algo semejante), puesto que tal como aparece en el original no tiene sentido.

Se hace evidente, pues, que Jorroto no tiene interés por lo fantástico en sí mismo, sino que lo utiliza como un medio para comunicar un evidente mensaje moral. La transgresión sobre la que descansa lo fantástico, su componente ominoso, se difumina en las palabras finales del narrador. Un posible precedente (por no decir fuente) de este relato podría ser «Some Words with a Mummy» (1845), de Edgar Allan Poe, aunque el escritor americano utiliza el motivo de la conversación con una momia (en este caso, devuelta a la vida por procedimientos científicos) como recurso para llevar a cabo una sátira humorística de la vida en el siglo XIX (recuérdese que el nombre de la momia es «Allamistakeo», es decir, «All a Mistake», o sea, «todo un engaño»). Este relato de Poe se tradujo por primera vez al español en 1859 (*Historias extraordinarias*, vol. I).

En *Locuras humanas* (1891), libro de Justo Sanjurjo y López de Gomara al que ya me referí anteriormente, también aparecen recogidos algunos cuentos que utilizan lo fantástico para expresar, alegóricamente, una crítica social. Así, por ejemplo, en el relato titulado «El vencedor de la muerte» se narra la historia de un doctor alemán (como vemos, aún permanece vivo el tópico de lo germánico a finales de siglo) que ha inventado una máquina que devuelve la vida a los muertos. Temeroso de revelar su invento, al llegar la hora de su muerte no encuentra a nadie que sepa utilizarlo y muere sin remedio. Este texto tiene una cierta relación con «L'Élixir de longue vie» (1830), de Balzac, pero mientras que en el relato del autor francés el prodigio se realiza mediante un unguento, Sanjurjo recurre a un ingenio mecánico, algo más acorde con los tiempos en que se publica su obra.

Otro de los textos que podemos destacar del libro de Sanjurjo, también marcado por la influencia de lo científico, es «El hombre microbio». En él, el protagonista investiga sobre el misterio de la fecundación. Ayudado por un médico amigo suyo, el cual le procura el «líquido» extraído de una joven recién violada, observa, a través de un potente microscopio, el encuentro entre el espermatozoide y el óvulo. Lo curioso de la historia es que espermatozoide y óvulo se presentan antropomorfizados. A partir de sus observaciones, deduce que los seres humanos seremos como insectos respecto de otros probables seres gigantescos, para los cuales constituiremos objeto de experimento.

Una inspiración semejante a la que mueve los textos de Sanjurjo, muestran dos relatos de Clarín, calificados erróneamente de fantásticos por Laura de los Ríos [1965]: «La mosca sabia» (publicado en *Solos de Clarín*, 1881) y «Cuento futuro» (recogido en *El señor y lo demás son cuentos*, 1893).⁸⁰¹ Aunque en dichos relatos se combinan perfectamente la ciencia ficción, el humor y lo sobrenatural, ambos tienen, a mi entender, una intención claramente alegórico-satírica: en el primero, una mosca dotada de la capacidad de hablar, le cuenta al propio Clarín que está harta de la ciencia, porque sólo le ha provocado desgracias y sinsabores, y que busca una mentira agradable que le permita «olvidar las verdades» que sabe. En «Cuento futuro», Clarín lleva a cabo una alegoría sobre el fin de la humanidad, cuyo objetivo es burlarse de la opinión de la masa: por acuerdo planetario se ha decidido el «suicidio universal», porque los humanos se han cansado de la vida, de dar vueltas «alrededor de las mismas ideas, de las mismas costumbres, de los mismos dolores y de los mismo placeres» (p. 126; cito de la edición de 1919 de *El señor y lo demás son cuentos*). Para ello, encargan al doctor Judas Adambis que idee un ingenio para acabar con la vida en la tierra. Éste lo hace, pero prepara un fluido aislador que los salva a él y su mujer, Evelina Apple, quienes se han refugiado en un globo que los aleja de la tierra. Pasado un tiempo prudencial, Judas hace descender el globo en un lugar de Asia Central donde se supone, según diversos estudios arqueológicos, que estaba el Paraíso. Así, y tal y como se desprende del nombre de los protagonistas (mediante un fácil juego lingüístico), estos se convierten en unos nuevos Adán y Eva. Y, como era de esperar, la historia bíblica vuelve a repetirse y Evelina, seducida por el demonio, come la famosa manzana y es expulsada del Paraíso. Adambis, que no la ha probado, se queda solo en el Paraíso y tras el paso de los siglos, y hastiado de su vida en aquel lugar, le pide a Dios —puesto que sus intentos por suicidarse han sido vanos al haberse convertido en inmortal— «la traslación, y Judas fue transportado de la Tierra, según ya lo habían sido Enoch y algún otro» (p. 163). El cuento termina con la

⁸⁰¹Baquero Goyanes [1949:257] rechazó el componente fantástico de estos cuentos de «Clarín», puesto que los clasifica «atendiendo a sus notas dominantes: humor, sátira, etc.». Lissorgues [1989:22], por su parte, sitúa «La mosca sabia» entre los cuentos satíricos de Clarín. Por contra, Balcells [1997] señala la dimensión fantástica de este relato, pero sin justificar dicha afirmación (su exposición se pierde en señalar la raigambre clásica del motivo del diálogo entre un humano y un animal, propio de la epopeya burlesca, citando la *Batracomiomachia*, la *Gatomiomachia* y la *Mosquea*, como ilustres precedentes).

siguiente frase: «Así fue como, *al fin*, se acabó el mundo, por lo que toca a los hombres» (p. 163). Como ha advertido Laura de los Ríos [1965:276], aunque se equivoque en calificar este texto como fantástico:

La nota final es la del hastío, el cansancio del Paraíso y al fondo el vacío de un planeta deshabitado. Casi perdemos el sentido del extraordinario relato; el total acabamiento como consecuencia de la vanidad y estupidez del hombre; la reiteración en el error como eje de la condición humana, la ciencia desprovista de su soporte moral, amenaza al hombre mismo.

En este apartado de lo pseudofantástico alegórico es donde también hay que situar, a mi entender, la mayoría de los textos que buena parte de la crítica ha querido identificar como fantásticos entre la producción cuentística de Emilia Pardo Bazán.

Así, por ejemplo, Paredes Núñez [1979:302], después de advertir que la autora gallega «escribió algunos cuentos que pueden ser calificados como fantásticos», matiza tal aseveración con una afirmación demasiado vaga para enfrentarse a un género como éste: «Tal vez el término fantástico no sea el más justo en todos los casos, sin embargo, puede ser admitido en el sentido de aplicarse a aquellos relatos que se fundamentan en lo misterioso y sobrenatural» (p. 302, n. 38). Eso le lleva a calificar de fantásticos todos los relatos de Pardo Bazán que contienen elementos sobrenaturales, aunque reconoce que en muchos de ellos la autora gallega utiliza lo fantástico como medio para expresar un símbolo.

Risco [1982:53] califica también de fantásticos algunos de los relatos de Pardo Bazán, por la impresión que estos causan en el lector «antes de que alcance aquella revelación» —es decir, de que sean explicados racional o alegóricamente—, ya que, según él, dicha impresión es muy semejante a la que causan las obras plenamente fantásticas a lo largo del proceso de lectura. Contradiendo a Risco e insistiendo de nuevo en una idea repetida en otras ocasiones, un texto sólo puede ser calificado de fantástico *a posteriori*.

A diferencia de estos dos críticos, Clémessy [1978:567] afirma que al referirse a los cuentos de Emilia Pardo Bazán que contienen elementos de carácter sobrenatural, «plutôt que de conte fantastique il convient de parler en l'occurrence de fantaisies narratives».

Da la impresión, por tanto, que los críticos citados, a pesar de reconocer que la mayoría de los textos donde Pardo Bazán juega con lo sobrenatural no pueden ser tratados como fantásticos, eviten, sin embargo, negar explícitamente tal calificación.

Pero si analizamos con detalle la producción «sobrenatural» de Emilia Pardo Bazán publicada durante el siglo XIX, podemos comprobar que sólo escribió cinco relatos fantásticos en el sentido estricto del término: «El talismán» (1894), «Maldición gitana» (1897), «Tiempo de ánimas» (11 de diciembre de 1898), «La máscara» (en *Cuentos sacroprofanos*, 1899) y «Los zapatos viejos» (*Blanco y Negro*, núm. 410, 1899).⁸⁰² El resto de cuentos en los que la autora gallega juega con lo sobrenatural son falsos relatos fantásticos, cuya intención fundamental es ofrecer al lector alegorías de muy diversa condición: «La mariposa de pedrería» (*El Imparcial*, 18 de julio de 1892), «Nochebuena en el Infierno» (*El Nuevo Teatro Crítico*, núm. 14, 1892), «Nochebuena en el Purgatorio» (*El Nuevo Teatro Crítico*, núm. 15, 1893), «La cabeza a componer» (*El Imparcial*, 26 de marzo de 1894), «Las dos vengadoras» (en *Cuentos nuevos*, 1894), «Reconciliación» (*El Imparcial*, 11 de febrero de 1895), «Jesús en la tierra» (*La Ilustración Artística*, núm. 782, 1896), «La aventura de un ángel» (*El Liberal*, 21 de enero de 1897),⁸⁰³ «La operación» (*El Imparcial*, 27 de septiembre de 1897), «El Santo Grial» (*El Imparcial*, 3 de agosto de 1898), «El antepasado» (en *Cuentos sacroprofanos*, 1899), «Entrada de año» (en *Cuentos sacroprofanos*, 1899), «Los hilos» (en *Cuentos sacroprofanos*, 1899), y «La lima» (*Blanco y Negro*, núm. 436, 1899).

Así, por ejemplo, en «La mariposa de pedrería» (1892) se narra la historia de un pobre joven que, al ponerse a escribir un poema, descubre, posada sobre su tintero una extraña mariposa de pedrería. Ésta no se deja atrapar, pero lo visita cada noche, siempre en el momento en el que el joven se pone a escribir, y con su luz cambia la realidad de la mísera buhardilla donde éste vive. Poco después, el protagonista empieza a publicar sus poemas y obtiene el éxito y la riqueza. Con el

⁸⁰²Cruzando la frontera de 1900, habría que destacar el mejor cuento fantástico de Emilia Pardo Bazán: «Eximente», publicado en 1905, en el número 714 de la revista *Blanco y Negro*. Como han señalado Clémessy [1978] y Paredes Núñez [1985], este cuento está inspirado en «L'Horla» de Maupassant, escritor que fue muy admirado por Emilia Pardo Bazán.

⁸⁰³Desarrolla el tema del ángel que baja a la tierra. A lo largo del siglo XIX, podemos encontrar varios cuentos con ese mismo tema. Por citar un par de ejemplos, véanse «Un ángel en el mundo. Fantasía», de Pablo Gámbara [Carlos Rubio] (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 30, 23 de julio de 1854, pp. 234-235) y «El error de un ángel», de A. F. (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 5, 4 de febrero de 1855, pp. 35-37).

tiempo, la mariposa deja de visitarle, porque va en busca de otros sonadores. Como es evidente, el insecto es un símbolo de la inspiración, de la fantasía creadora. La dimensión fantástica del cuento es, por lo tanto, nula.

Otro de los cuentos que mejor expresan la intención alegórica de Emilia Pardo Bazán es «La cabeza a componer» (1894). Narra la historia de un hombre que sufre profundos dolores de cabeza, acompañados de zumbidos y mareos, a lo que hay que añadir graves problemas con su imaginación, pues su cabeza está siempre ocupada en la investigación de la verdad y de los orígenes de las cosas. El primer médico que visita, le examina el cerebro y decide operarle: le practica «la ablación de la potencia imaginativa o fantasía» (p. 239).⁸⁰⁴ Pero la cabeza del protagonista sigue descompuesta. Entonces, visita a otro médico, y éste le extirpa la razón y la facultad discursiva. Pero las molestias no remiten. El tercer médico que visita decide extirparle la memoria. Y «Desde entonces, la cabeza fue una delicia» (p. 240). El narrador termina su cuento señalando que «Al ex-enfermo le pusieron el mote de *idiota*, pero él, tendido al sol, respirando el aire puro, durmiendo a ratos [...], era feliz» (p. 240). Pardo Bazán recurre al cientificismo de moda en la época para construir un relato donde lo alegórico domina sobre lo fantástico, por más que digan los críticos que han estudiado su obra. Pese a todo, podemos postular una cierta relación con la obra de Poe (en lo que se refiere al componente científico de la obra, no al alegórico), así como con la ciencia ficción que empezaba a desarrollarse en esos años.

Otro texto ciertamente interesante es «Los hilos» (1899): Jorge, joven y rico, decide de pronto dejar Madrid y retirarse a una finca que posee en los montes de Extremadura, donde se refugia junto a algunos servidores. Su ausencia de la capital, provoca mil y un diferentes comentarios, y dos amigos suyos, Paco y el narrador, lo achacan todo a un «mal del alma», del que no dudan que pronto se curará.

Pero un día, ambos reciben un telegrama en el que se les comunica que Jorge se ha herido en la cabeza y que está agonizando. Aunque se ponen rápidamente en camino, sólo llegan para poder verlo morir y asistir a su entierro.

Poco después, en el escritorio de la habitación de Jorge, encuentran un manuscrito en el que el protagonista explica los motivos de su huida. Empieza su historia maldiciendo la curiosidad que le impulsó a asistir a sesiones de espiritismo

⁸⁰⁴Cito de sus *Cuentos completos*, tomo IV.

y sugestión hipnótica en casa de Mirovitch, el secretario de la Embajada rusa. Aunque en aquel momento no creyó nada de lo que vio, la excitación que le causó en su sistema nervioso fue honda y funesta: «desde entonces comencé a advertir un fenómeno que no sé si existe tan sólo en mi imaginación exaltada, o tiene alguna correspondencia con la realidad y se debe a causas físicas, que ignoramos aún, pero que la ciencia estudiará y demostrará en los siglos venideros» (*Cuentos completos*, t. I, p. 393).⁸⁰⁵

El fenómeno es el siguiente: «empecé a ver los “hilos”, los horribles hilos que forman la misteriosa tela donde mi alma agonizaba» (p. 393). A lo que añade: «Yo no estaba loco, sino a lo sumo alucinado: que fui víctima de una morbosa perturbación de los sentidos, pero que mi razón supo interpretar mis visiones» (p. 393). El protagonista, aunque no revela aún la naturaleza de tales «hilos», trata de explicar el fenómeno de una forma racional (sigue mostrándose, como es tópico en los relatos fantásticos, escéptico ante el fenómeno sobrenatural).

Al día siguiente de la sesión de espiritismo, va al Teatro Real. Allí, recorre con sus gemelos las butacas y palcos. Y se detiene en la condesa de Saravia, porque al observarla ve el primer «hilo»: «era... rojo [...] y salía del corazón de la señora, yendo, después de flotar y culebrear por el aire, a enroscarse sutilmente en el cuerpo de Tresmes, el galanteador más perdido de la corte» (p. 393). El hilo va de lo que en apariencia es una esposa intachable a un galán con fama de libertino.

Moviendo sus gemelos por la sala ve innumerables hilos de distintos colores (negro de odio y traición, oscuro de envidia...) que ligan a unas personas con otras: «Allí se patentizaban los bajos apetitos, las vilezas, las miserias de nuestra condición, reveladas por los hilos infames, de concupiscencia, decadencia, de dolo, de maldad, de instintos homicidas...» (p. 394).⁸⁰⁶ Y es por eso que Jorge decide huir de la ciudad y vivir en soledad, aislado del mundo y de las relaciones personales.

⁸⁰⁵Pardo Bazán recurre aquí a un tópico propio del relato fantástico, que recuerda a las palabras iniciales de «The Black Cat», de Poe: «Más adelante, tal vez, aparecerá alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas a lugares comunes; una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable que la mía, capaz de ver en las circunstancias que temerosamente describiré, una vulgar sucesión de causas y efectos naturales» («El gato negro», *Cuentos*, vol. 1, p. 105).

⁸⁰⁶Podemos encontrar un fenómeno parecido en el cuento, también pseudofantástico, de J. Valero de Tornos, «La doble vista» (*Almanaque del fin de siglo*, 1892), en el que se ofrece la siguiente alegoría moral: un hombre descubre que puede leer el pensamiento de los demás, lo que le permite revelar la falsedad de todos aquellos que exteriormente mostraban su amor y amistad por él. La única mente en la que lee un amor sincero es en la de su madre.

El cuento se cierra con sendos comentarios de Paco y el narrador: después de leer el manuscrito, el primero le pregunta al segundo: «¿Crees tú que estaba loco?». A lo que responde el narrador: «Loco lúcido» (p. 394).

A pesar de la dimensión aparentemente sobrenatural de la historia, llena de tópicos fantásticos (el escepticismo del protagonista, sus intentos de explicación racional, la sesión de espiritismo...), no hay nada ominoso en ella, nada que pueda suscitar el más mínimo efecto fantástico en el lector. Lo que la autora gallega pretende es ofrecer una reflexión sobre las costumbres morales de la sociedad madrileña de su tiempo.

Como señala Paredes Núñez [1979:305], aunque insiste en calificar de «fantásticos» los elementos que aparecen en los cuentos de Pardo Bazán:

En todos estos relatos lo fantástico es utilizado simbólicamente. La irrupción súbita de lo insólito y sobrenatural en el mundo real, con la distensión que provoca, no va encaminada a sorprender al lector sino a transmitirle un símbolo, de forma sugestiva, para suscitar su reflexión.

Podemos decir, a modo de conclusión en relación a la obra de Emilia Pardo Bazán, que a la autora gallega, salvo en muy contadas ocasiones, no le interesó escribir cuentos fantásticos, sino explotar las condiciones y elementos que el género le ofrecía para construir alegorías. La intención simbólica estropea lo que en algunas ocasiones hubiera podido convertirse en un buen relato fantástico.

Por citar un último ejemplo de este tipo de narraciones, véanse algunos de los relatos que Silverio Lanza [Juan Bautista Amorós] recoge en su libro *Cuentecitos sin importancia* (1888), como, por ejemplo, «Cómo quisiera morir» y «La muerte de la Verdad»,⁸⁰⁷ en los que la alegoría tiene un marcado componente de crítica social.

Ya para concluir, podríamos incluir también en este apartado aquellos relatos folklóricos de universo maravilloso cuya lectura es evidentemente alegórica y moralizante (si es que no la tienen siempre), así como los textos fabulísticos. Aunque, evidentemente, y tal como advierte Perugini [1987/1988:143], «La polarizzazioni nette di bene e male, che nelle fiabe per l'infanzia hanno la funzioni di mettere ordine nel caos della vita interiore del bambino, "isolando e separando

⁸⁰⁷ Acerca de estos relatos, véase el comentario de García Reyes [1979:73-81].

fra loro i disparati e disorientanti aspetti dell'esperienza del bambino in opposti, ma anche proiettandoli in personaggi diversi",⁸⁰⁸ trasposte invece in una letteratura per adulti mostrano tutta la loro inadeguatezza, sia sostenere il gioco del fantastico, sia a simbolizzare conflitti interiori». Los ejemplos que Perugini propone «di tale fallimento artistico» son «Los espejos mágicos», de Eugenio Sánchez de Fuentes (*El Bardo*, 1850), «El espejo de la verdad», de Vicente Barrantes (*Semanario Pintoresco Español*, 1853),⁸⁰⁹ y varios de los relatos recogidos por Carlos Rubio en su libro *Colección de cuentos* (1868), como, por ejemplo, «La piedra filosofal», «La calumnia», «La fortuna de la fea», «Rosa y María», «Hazañas de no sé qué príncipe», a los que ya me he referido en páginas anteriores.

A ellos yo añadiría, por ejemplo, «La portería del cielo. Cuento popular», de Antonio de Trueba, publicado en *El Museo Universal*, núm. 7, 12 de febrero de 1865, pp. 54-56. Se trata de un cuento alegórico de inspiración folklórica: el tío Paciencia es un pobre zapatero que se muere y emprende el camino del cielo. Pero cuando llega allí no le dejan entrar, mientras que, para su sorpresa, abren de par en par las puertas a un rico. Entonces le explican que a éste le han abierto las puertas porque raras veces llega un rico al cielo. Al final, sin embargo, el tío Pacencias logra entrar.

O también «Pezuco, el abuelo manco (cuento de brujas)», de José Zahonero, *Almanaque del fin de siglo* (1892), que parece también de inspiración popular. El protagonista es un hombre que ha rechazado el matrimonio pero no el deseo de tener hijos. Para lograrlo se dirige a una bruja, la cual le aconseja cortarse un dedo y arrojarlo a la ceniza. Ansioso por tener muchos hijos, se corta sus diez dedos, de cada uno de los cuales nace un hijo que, después de convivir un tiempo con el padre y comprobar que es un ser privado de amor, se van, dejándolo solo y manco.

⁸⁰⁸La cita corresponde a la traducción italiana de *Il mondo encantato*, de Burno Bettelheim, Milán, 1983, p. 75.

⁸⁰⁹A mi entender se trata de un cuento maravilloso de inspiración folklórica en el que aparece un espejo encantado que tiene el don de hablar. A ello hay que añadir también un cierto componente paródico y satírico-costumbrista (el propio narrador destaca la «intención moral» del cuento).

2.3.8. El cuento maravilloso

Repito aquí lo mismo que dije en el apartado dedicado a los cuentos maravillosos publicados en la primera mitad del siglo: no me voy a detener en su análisis, porque su tratamiento de lo sobrenatural difiere radicalmente del que es propio de los relatos fantásticos puros (e incluso de la mayoría de los cuentos pseudofantásticos). Pero tampoco he querido suprimirlo de mi estudio porque demuestra el interés de los escritores y lectores por el mundo de lo sobrenatural e imaginativo.

Podemos mantener, además, la misma división que planteé en relación a los cuentos publicados antes de 1850: por un lado, los relatos maravillosos de inspiración oriental (en los que hay que buscar una influencia evidente de *Las mil y una noches*), y, por otro, las reelaboraciones literarias de cuentos folklóricos de universo maravilloso.

a) entre los relatos maravillosos de inspiración oriental podemos destacar los siguientes:

- anónimo, «Las aventuras de Si-Babauri. Leyenda de Milah», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 52, 20 de diciembre de 1852, pp. 409-413.
- Juan de Salduba, «Las tres naranjas y las tres gotas de agua. Cuadro oriental», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 32, 12 de octubre de diciembre de 1855.
- Juan de Salduba, «El rruiseñor del harém», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 51, diciembre de 1855, pp. 405-407.
- Baronesa de Wilson, «Almeraya. Cuento fantástico», *El Periódico para Todos*, núm. 36, 1873, pp. 567-568.
- Torcuato Tárrego, «La hermosa Saltarín», *El Periódico para Todos*, núm. 47, 1875, pp. 739-741.
- Torcuato Tárrego, «El príncipe Alelí», *El Periódico para Todos*, núm. 6, 1878, pp. 84-85.
- Antonio de San Martín, «El anillo mágico. Cuento oriental», *El Periódico para Todos*, núm. 50, 1878, pp. 789-790.
- El Conde de P., «El diablo Babil. Leyenda», *El Periódico para Todos*, núm. 17, 1879, pp. 260-261.

En este grupo de los cuentos maravillosos de inspiración oriental podría incluirse «El cáscaro de nuez. Cuento fantástico-marítimo», de Baldomero Menéndez (El Capitán Bombarda), publicado en *El Museo Universal*, núms. 5 a 18, febrero-mayo de 1861. Se trata de un texto cuya catalogación es realmente complicada al combinarse elementos propios de lo maravilloso y de lo fantástico.

El relato se estructura en forma de narración enmarcada: en 1840, un marinero cuenta al resto de la tripulación del barco en el que viaja una historia de piratas berberiscos, la aventura del cáscaro de nuez. El problema surge en la narración de dicha aventura (el relato metadieгético), puesto que en ella es donde se produce la combinación de los elementos dispares antes citados: por un lado, tenemos características propias del cuento maravilloso, como la varita mágica que una hechicera entrega a Mustafá, el protagonista, que le permite reducir su barco al tamaño de una nuez (de ahí el título del relato) y al propio Mustafá y a su tripulación al tamaño de hormigas; el barco, además, es construido en cuarenta minutos. A lo que hay que añadir la típica condición que se suele imponer a los protagonistas de tales historias maravillosas: el incumplimiento de la promesa hecha por Mustafá a la maga conlleva el castigo de que el cáscaro de nuez pierda todos sus poderes.

Por otro lado, esa historia de carácter maravilloso está salpicada de elementos realistas que chocan con ese componente fabuloso: Mustafá y sus hombres abordan un barco francés y matan a toda su tripulación (ésa es la promesa incumplida, que provocará la desgracia del protagonista), y luego, una vez perdidos sus poderes son avistados por un barco español, que les da caza. Al final, Mustafá y los supervivientes mueren ahorcados.

Enfrentados a un relato como éste, subtulado «cuento fantástico-marítimo», se vuelve a hacer evidente la amplitud semántica (por no hablar de confusión) que tuvo el término fantástico para muchos escritores españoles, puesto que su autor no duda —quizás haya que achacarlo simplemente a su poca habilidad literaria— en mezclar elementos de géneros muy dispares.

He incluido su comentario en este apartado de mi trabajo por su mayor proximidad al cuento maravilloso que al fantástico, aunque siga sin poder ofrecer una conclusión definitiva sobre el caso.

b) en lo que se refiere al grupo de los cuentos folklóricos de universo maravilloso,⁸¹⁰ debo señalar que durante la segunda mitad del siglo se publicaron un buen número de volúmenes de cuentos populares que incluyen elementos maravillosos. A partir de 1850, el interés por el folklore impulsó a muchos escritores españoles a seguir, como ya señalé en el capítulo IV (apartado 2.1.), las huellas de Andersen o los Grimm, para recoger y reelaborar antiguos cuentos y fábulas transmitidos oralmente. Entre dichos autores destacan Fernán Caballero, Antonio de Trueba, Romualdo Nogués y Milagro, Juan Valera⁸¹¹ y Luis Coloma.

Como la lista de relatos sería larguísima de repetir, remito a Camarena y Chevalier [1985] y a Amores [1997a], los dos catálogos fundamentales para conocer los cuentos folklóricos españoles de universo maravilloso y sus recopilaciones y reelaboraciones publicadas a lo largo del siglo XIX. Véase, además, la lista de volúmenes citada en el cap. IV, apartado 2.1.

Dentro de este grupo de cuentos folklóricos de universo maravilloso nos encontramos con un caso particular que merece un estudio aparte: se trata de discernir entre la filiación maravillosa o fantástica del célebre cuento de Pedro Antonio de Alarcón, «El amigo de la muerte», publicado en *El Eco de Occidente* (Cádiz) en 1852.⁸¹²

Según la catalogación tipológica de Aarne y Thompson [1961], el cuento de Alarcón corresponde al tipo 332, identificado con el título internacional de «La muerte padrino». Curiosamente, en el intervalo de diecisiete años, se publicaron en

⁸¹⁰En relación a este segundo tipo de relatos remito de nuevo a Amores [1993a], [1993b] y [1997a].

⁸¹¹A pesar de la opinión de Baquero Goyanes [1949:251] y Rubio Cremades [1997], «El pájaro verde», «La muñequita», «La Buena Fama» y «El bermejino prehistórico», no son relatos fantásticos sino cuentos maravillosos de claro origen folklórico (véase Amores 1997a). En relación a la producción cuentística, tanto folklórica como maravillosa, de Valera véanse Duarte [1986] y Almela [1989].

⁸¹²Posteriormente fue ampliado en Madrid, para ser editado en *La América* entre octubre de 1858 y enero de 1859, y casi simultáneamente en *La discusión*, entre noviembre y febrero de los mismos años. Ninguna de las versiones coincide con la de las «Narraciones inverosímiles» de las *Obras Completas* de 1882, que es la definitiva» (Amores 1997b:90, n. 2). Debo advertir que Borges contempló este relato de Alarcón como un texto fantástico, puesto que lo incluyó en «La Biblioteca de Babel», colección de «lecturas fantásticas» que dirigió para la Editorial Siruela (*vid.* el volumen núm. 8, titulado *El amigo de la muerte*).

España tres reelaboraciones literarias de dicho cuento folclórico: «Juan Holgado y la muerte» (1850), de Fernán Caballero; la del propio Alarcón; y «Tragaldabas» (1867), de Antonio de Trueba.⁸¹³ De las tres, la única que ha sido calificada en alguna ocasión como fantástica ha sido la de Alarcón, afirmación que me parece algo apresurada.

Como advierte Amores [1997b:97], «La reelaboración del cuento literario de Alarcón es tal que sólo quedan leves vestigios de su deuda con el folclore, además del final que recoge una fórmula de salida de los cuentos tradicionales —“fui, vine y no me dieron nada”». A lo que añade más adelante:

La transformación más radical que existe entre el cuento folclórico y «El amigo de la muerte», la que consigue más claramente crear la esencia genuinamente literaria con respecto del relato folclórico del que parte, es el tratamiento fantástico, que no maravilloso, de los acontecimientos extraordinarios que tienen lugar en la narración. Tanto el cuento folclórico como las otras dos versiones literarias pueden considerarse cuentos maravillosos; los acontecimientos que tienen lugar en estos no remiten a nuestro universo, y, por ello, no es necesario que se expliquen perfectamente mediante las leyes de la razón. Alarcón creó la posibilidad de una lectura fantástica, pues los sucesos se ambientan en episodios históricos, las intrigas que rodearon la muerte de Luis I, que se desarrollan entre los capítulos V al XI, en la corte de Felipe V (p. 98).

Lo que voy a tratar de demostrar es que a pesar de su ambientación histórico-realista, en este relato sucede lo mismo que con «El cáscaro de nuez»: nos encontramos con un híbrido de relato maravilloso y fantástico en el que Alarcón, a juzgar por los buenos resultados que obtendrá años después en «La mujer alta» (1882), ensaya por vez primera el género fantástico, con no demasiado acierto.

El cuento relata la historia de Gil Gil, quien decide suicidarse. En el momento en que va a beber el veneno se le aparece la Muerte para ofrecerle su amistad, además de poder y riqueza. Al principio, Gil se muestra temeroso ante dicho ser (esta escena suele tomarse como uno de los indicadores de la dimensión fantástica del cuento), pero acepta su proposición cuando la Muerte le promete conseguirle a Elena, la mujer de la que está enamorado. Esa será la labor de la Muerte: deshacerse de todos los obstáculos que se interponen entre los dos amantes. A la vez, la Muerte —como en todas las demás versiones del cuento

⁸¹³En relación a las diferencias y semejanzas entre la versión de Alarcón y las que publicaron Fernán Caballero y Trueba remito al detallado análisis que hace Amores [1997b].

popular—dota a Gil del poder de adivinar el instante en el que una persona va a morir, un poder que le conducirá hasta la misma Corte Real. La primera parte del relato, que se extiende hasta el capítulo XI, termina con la boda de Gil y Elena: «Y aquí pudiera —dice el narrador— terminar la presente historia, y, sin embargo, aquí es donde verdaderamente principiará a ser interesante y clara» (p. 255; cito de la edición de Laura de los Ríos 1989).

A partir del capítulo XII, donde empieza la segunda parte del relato, la historia pasa de lo aparentemente fantástico (la relación de amistad entre la Muerte y un ser humano) a lo puramente maravilloso: «Entonces toma posesión la interpretación maravillosa que entra de lleno en las explicaciones teológicas de la moral y la heterodoxia cristianas, propias de los cuentos folclóricos» (Amores 1997b:100). En esa parte del relato, Gil (y el lector) descubre que realmente murió al beber el veneno y que Elena lo hizo poco después, al enterarse de su suicidio. Todo lo ocurrido entre su fallecimiento y el momento en que es consciente de ello, se debe a que Elena y la propia Muerte rogaron a Dios por la salvación de su alma condenada. Éste les confió a Gil por una hora y la Muerte le hizo *soñar* todo lo ocurrido, que medido en tiempo humano supone varios siglos.

Como ha demostrado Amores [1997b:101] es en ese momento cuando el lector comprende la transformación radical que experimenta Gil después de su primera entrevista con la muerte: «el protagonista siente todo aquello que no había sentido otro hombre, pero no siente su corazón; sus ojos inanimados, su hermosura sobrenatural y el terror que inspira; la reacción de frío que contagia a todo aquel con el que tiene contacto»

El relato termina con un epílogo titulado explícitamente «Conclusión», en el que se narra el Juicio Final, la destrucción de la tierra y la entrada de Gil y Elena en el Paraíso. Las últimas líneas llevan el relato al terreno del cuento de tradición oral: «Por lo demás, yo puedo terminar mi cuento del propio modo que terminan las viejas todos los suyos diciendo que *fui, vine y no me dieron nada*» (p. 286).

Aunque parece evidente que ambas partes del relato discurren por caminos diferentes, yo que creo que el trasfondo folklórico afecta también a la primera (la que podríamos denominar «fantástica», frente a la segunda o «maravillosa»), puesto que, a pesar de su ambientación histórica y realista, no hay un tratamiento ominoso

de lo sobrenatural, no se crea el necesario efecto fantástico (tanto en el personaje como en el lector) requerido para el buen funcionamiento del género.

No estoy de acuerdo, por lo tanto, con Royo [1998], quien señala que el relato está «subtitulado acertadamente por su autor “cuento fantástico”» (p. 369), a lo que añade, como demostración de dicha idea que

La descripción de las intrigas cortesanas en un momento crucial para la Corona española —telón de fondo donde se dibuja la peripecia del amigo de la Muerte— se convierte en la plataforma realista exigida por toda narración fantástica, si bien en este caso, debido a la evasión en el tiempo (sucesos ambientados en 1724), no se trata de la realidad cotidiana. De la tensión que se establece entre lo real (conflicto personal de Felipe V) y lo que escapa a la razón (relaciones entre Gil y la Muerte, sólo para él visible) surge el «soplo fantástico» (Finné, 1980), la duda en la forma de disipar el misterio, que quedará resuelto, en última instancia, por medio de una explicación sobrenatural, ofrecida simultáneamente al protagonista y al lector (pp. 371-372).

A mi entender, la explicación «sobrenatural» que se nos ofrece en la segunda parte del relato no ha sido valorada adecuadamente en su relación con los hechos que tienen lugar en los primeros capítulos de éste. Tal y como se deduce de dicha explicación, todo lo sucedido en la primera parte del relato no ha ocurrido verdaderamente, sino que se ha tratado en realidad de una alucinación inducida en la «mente» (si es posible denominarla así) del espíritu de Gil, puesto que éste murió inmediatamente después de ingerir el veneno. Por tanto, los sucesos narrados en la primera parte del relato (la considerada «fantástica») *no* suceden en el mundo objetivo, sino que la Muerte ha creado un reflejo ficticio de éste que coincide con un periodo real de la historia española, para hacerlo, así, perfectamente creíble al protagonista. Por lo tanto, el relato, desde la muerte de Gil, se desarrolla en el más allá, es decir, fuera del mundo real. Por lo tanto, no puede haber efecto fantástico ninguno en dicha historia, si ésta siempre se ha movido fuera de los límites del mundo cotidiano, que es el único espacio donde puede crearse dicho efecto fantástico, a partir, como sabemos, del choque entre lo real y lo sobrenatural. Es por esto, insisto, que creo que no se le ha concedido toda la importancia que tiene a esa segunda parte del relato de Alarcón.

Como ya he señalado en anteriores ocasiones, una historia debe ser considerada fantástica siempre *a posteriori*, es decir, una vez terminada su lectura, puesto que puede haber elementos de su desenlace —como sucede en el cuento de

Alarcón— que destruyan el posible efecto fantástico creado a lo largo de sus páginas. Es por eso que numerosos relatos que durante el proceso de lectura nos parecen fantásticos terminan siendo explicados racionalmente, y, por lo tanto, convirtiéndose en falsos textos fantásticos.

2.3.9. La narrativa espiritista

Como ya señalé en el capítulo I, el espiritismo fue un movimiento religioso que intentaba probar la inmortalidad del alma por medio de la comunicación con los espíritus de los muertos. Parece paradójico que en el momento histórico en el que se produce el apogeo del positivismo científico,⁸¹⁴ del materialismo absoluto, el espiritismo y el ocultismo se desarrollen de forma importante. Este proceso puede explicarse de la siguiente forma: como la ciencia no podía encontrar la respuesta definitiva a la permanente inquietud y preocupación del hombre por el más allá, el espiritismo y el ocultismo (magia y otras prácticas de carácter esotérico) se presentaron como portadores de un conocimiento universal y trascendente, superior al que se podía alcanzar por los «simples» caminos de la ciencia, pero sin negar el creciente científicismo. El espiritismo trataba de ofrecer una respuesta religiosa a esa crisis de fe probando científica y empíricamente la inmortalidad del alma, demostrando de ese modo que la existencia continuaba tras la muerte, pero en un plano diferente que podía, y esto es lo importante, entrar en contacto con el mundo material. El espiritismo, en suma, ofrecía tranquilidad ante el misterio de la muerte.

Así, en esos años, proliferan por Europa y América espiritistas y ocultistas, quienes insisten en calificar sus prácticas como científicas: así, por ejemplo, el célebre mago Eliphas Lévi se declara positivista en su obra *Dogme et rituel de Haute Magie* (Baillièrre, París, 1856, 2 vols.), y el todavía más célebre Allan Kardec⁸¹⁵

⁸¹⁴Pensemos, por ejemplo, que Comte publica en 1852 su *Catechismo positivista*, y su *Système de politique positive*, entre 1855 y 1858.

⁸¹⁵De Kardec se tradujeron algunas obras, como, por ejemplo, *Espiritismo experimental. El libro de los médiums o guía de los médiums y de las evocaciones*, Madrid, 1879. Pocos años después se publicó su obra *¿Qué es el espiritismo? Introducción al conocimiento del mundo invisible por las manifestaciones de los espíritus*, Barcelona, 1905 (el original apareció en 1859).

define el espiritismo como una ciencia en sus obras *Le livre des esprits, contenant les principes de la doctrine spirite* (1857) y *Project de règlement à l'usage des groupes et petites sociétés spirites* (apéndice a su *Voyage spirite*, 1862).⁸¹⁶ Junto a estos nombres destaca también la renombrada teósofa Madame Blavatsky.

La difusión y popularización del espiritismo, dado que ofrecía «respuestas» rápidas a la crisis espiritual antes mencionada, se produjo de forma vertiginosa, lo que provocó el nacimiento en muy poco tiempo de multitud de sociedades y de publicaciones destinadas a la divulgación de tales ideas. Algo que también se reflejó en la literatura, puesto que empezaron a publicarse cuentos y novelas escritos por médiums que, según afirmaban, no hacían otra cosa que copiar lo que un espíritu les dictaba mientras se hallaban en trance.

Entre los autores espiritistas españoles más célebres podemos destacar al médium Daniel Suárez, autor de una de las más exitosas novelas espiritistas en nuestro país: *Marietta, páginas de dos existencias*, publicada en Zaragoza en 1870 (y completada en 1871 con una segunda parte titulada *Páginas de ultratumba*), que se reeditó cinco veces en los diez años siguientes (la quinta edición apareció en Barcelona en 1880, con prólogo de Torres Solanot). Ambas novelas fueron emanadas «de los elevados espíritus Marietta y Estrella» y escritas por Daniel Suárez, «Médium de la Sociedad Espiritista Española» (cito de la portada de la 6ª ed., 1901). Los textos de Suárez tuvieron un gran éxito también en Iberoamérica.

Otro de los nombres más célebres entre los narradores espiritistas fue Amalia Domingo Soler. Una de sus más exitosas novelas fue *Memorias de un espíritu. ¡Te perdono!* (Imprenta y Librería de Carbonell y Esteva, Barcelona, 1904), para cuya composición se basó en las «comunicaciones obtenidas por el médium parlante del Centro Espiritista “La Buena Nueva” de la ex-villa de Gracia», que la autora copió y anotó, tal y como se nos informa en la portada interior de esta obra. Su narrativa breve de corte espiritista puede leerse en la antología *Cuentos espiritistas*, Editora Amelia Boudet, Barcelona, 1986. Amalia Domingo Soler también publicó algunas obras de carácter divulgativo, como, por ejemplo, *El espiritismo refutando los errores del catolicismo romano* (1880).⁸¹⁷

⁸¹⁶En relación a la extensión del espiritismo en Francia véase Castex [1951a:93-102]. Acerca del espiritismo en España véase la bibliografía citada por Litvak [1994].

⁸¹⁷En relación a la obra de Amalia Domingo Soler véanse Ghilbert [1953] y Bogo [1998].

Junto a la obra de estos autores, podemos destacar otros textos (tanto novelas como cuentos) dictados por espíritus a médiums en trance (cito de Litvak 1994, así como de otros catálogos bibliográficos consultados):

- Anastasio García López, *La magia del siglo XIX. Novela científica revelada por Pithágoras en su última metempsicosis*, Imprenta de A. Vicente, Madrid, 1861.

- Diodoro Tejada y Alonso Martínez, *Crisálida. Novela fantástica escrita con el criterio espiritista [sic]*, Julián Peña, Madrid, 1871.

- Alfonso Gáinza, *Matilde, Leila o pruebas de un espíritu. Novela psicográfica*, J. M. F., Barcelona, 1872, 2 vols.

- José Pastor de la Roca, *Adoración o los sufrimientos de la otra vida (Memorias de un alma errante). Narración espiritual fantástica*, José Marcili Oliver, Alicante, 1874.

- «Médium A.», «Dictados de ultratumba», *La Revelación*, Alicante, III, núm. 12, enero de 1874.

- «Médium E.», «Dictados de ultratumba», *La Revelación*, Alicante, III, núm. 9, 20 de septiembre de 1874, pp. 209-210.

- Matilde Alonso Gáinza, *Leila o las pruebas de un espíritu*, Barcelona, 1875, 2 vols.

- «Medium L.», «Variedades», *El Posibilista*, Sevilla, 18 de julio de 1876.

- A. G. L., «La materia radiante», *El Criterio Espiritista*, XIII, núm. 2, febrero de 1880, pp. 17-21.

- Manuel Corchado y Juarbe, *Historias de ultratumba*, Barcelona, Juan Torrens editor, 1882.⁸¹⁸

- José Navarrete, *María de los Ángeles*, 1883.⁸¹⁹

- Fernando Castro, *Historia de un monje en dos existencias físicas. Dictado de ultratumba por el espíritu de Fernando de Castro, recibido por la médium Francisca Suárez*, Tip. Revista de Puerto Rico, 1892. (se trata de un autor de origen portorriqueño).

En lo que respecta a las publicaciones periódicas dedicadas a la divulgación de los ideales espiritistas, Litvak [1994:88, n. 13] ofrece un exhaustiva lista, que copio a continuación, como muestra del éxito e interés que tales prácticas

⁸¹⁸Contiene siete relatos: «La historia de un ángel», «Historia de un condenado», «Un avaro en el otro mundo», «El amor de una madre difunta», «Una madre muerta y un hijo vivo», «La resurrección de un vivo» y «La muerte del alma y vida del cuerpo».

⁸¹⁹Según Blanco García [1891:II, 568], se trata de una novela espiritista.

generaron en la España de la segunda mitad del siglo XIX: *El Criterio Espiritista* (Madrid), *Revista Espiritista* (Barcelona), *El Espiritismo* (Sevilla), *La Fraternidad* (Murcia), *La Fraternidad* (Alicante), *La Irradiación* (Alicante), *El Buen Sentido* (Lérida), *El Posibilista* (Sevilla), *La Revelación* (Alicante), *La Bandera de la Luz* (Málaga), *El Faro* (Sevilla), *El Movimiento* (Huesca), *La Irradiación* (Madrid), *Boletín del Círculo Magnetológico-Espiritista* (Madrid), *Boletín de la Federación Espiritista Catalana* (Barcelona), *Boletín de la Sociedad La Solidaridad* (Zaragoza), *La Cabaña* (Barcelona), *La Caridad* (Santa Cruz de Tenerife), *Eco de la Verdad* (Gracia, Barcelona), *El Espiritista Catalán* (Barcelona), *El Faro Espiritista* (Tarrasa), *Fiat Lux* (Barcelona), *Folleto Espiritista* (Madrid), *La Fraternidad Universal* (Madrid), *Iris de Paz* (Huesca), *El Jesuita Blanco* (Barcelona), *Lumen* (San Martín de Provençals), *Luz Espiritista* (Madrid), *Los Albores de la Verdad* (Gracia, Barcelona), *El Progreso Espiritista* (Zaragoza), *Revista Universal de Magnetismo Experimental y Terapéutico* (Barcelona), *Sócrates* (Barcelona), *La Solución* (Gerona) y *La Unión Espiritista* (Barcelona).

Ya demostré en el capítulo I el error que supone incluir el relato espiritista dentro del género fantástico, puesto que en dicho tipo de historias el fantasma pierde todo su componente ominoso. Por otro lado, y esto es lo más importante, los escritores plantean sus obras no como historias fantásticas, sino como sucesos verídicos que les dictan los espíritus mientras están en trance. Podemos añadir, incluso, que, en muchos casos, no hay una verdadera «voluntad» literaria en tales obras, puesto que son compuestas y/o tratadas como documentos —científicos— de un hecho realmente acaecido, y no como ficción.

Pero, a pesar de todo, me ha parecido necesario prestarle cierta atención a este tipo de narraciones, puesto que nos ofrecen otra vía expresiva más en el tratamiento literario de lo sobrenatural. Una vía que, además, tuvo un gran éxito en España (al igual que en el resto de Europa o América). Además de eso, hay que suponer que todo ese material espiritista pudo traducirse en una cierta inspiración (aquí no hablaría de influencia) para algunos de los autores españoles que cultivaron el género fantástico, además de colaborar en la popularización o, mejor, en la renovación del interés de escritores y lectores por el relato de fantasmas; pensemos, por ejemplo, que en el Reino Unido, el periodo de esplendor de la *ghost*

story coincide con el momento de mayor interés por el espiritismo: la larga época victoriana.

Un perfecto ejemplo de esa influencia del espiritismo en la elaboración de textos fantásticos nos lo ofrece «Médium» (1900), de Pío Baroja, al que ya me he referido anteriormente.

Así mismo, no podía marginar tampoco las prácticas espiritistas de mi investigación porque también generaron una importante reacción negativa contra ellas, que se tradujo en numerosos artículos y textos literarios destinados a desmentir y/o burlarse de tales prácticas. Dado que ya me referí a dichos artículos en el capítulo V (apartado 3), voy a comentar tan sólo algunos relatos que ejemplifican esa reacción contraria al espiritismo.

Así, por ejemplo, Galdós se burla del espiritismo en su «Jaula IV — El espiritista; sobre el loco que había hablado con Julio César, Luciano Francisco Comella y Tomás de Torquemada», de la serie «Manicomio político-social. Soliloquios de algunos dementes encerrados en él», publicada en *La Nación* a lo largo de 1868 (véase Shoemaker 1972). El texto trata de un poeta que experimentando con el espiritismo acaba volviéndose loco e ingresando en un manicomio.

José Selgas, como se recordará, también se burla del éxito del espiritismo en los prólogos a sus dos volúmenes de cuentos fantásticos, *Escenas fantásticas* (1876) y *Mundo invisible* (1877), donde demuestra que dicha práctica ha creado una nueva forma de superstición: «apenas hay casa en las grandes ciudades donde no haya una mesa que hable por los codos; al volver de cada esquina se encuentra un *médium*, y donde menos se espera salta un espiritista» (*Escenas fantásticas*, p. 10).

He encontrado, además, tres relatos pseudofantásticos que se burlan ostensiblemente del espiritismo.

El primero de ellos es el titulado «El espíritu de Demócrito», recogido en el volumen de relatos fantásticos de Rafael Serrano Alcázar, *Cuentos negros o historias extravagantes* (1874): narra la sesión de espiritismo que se celebra en casa del narrador-protagonista. Él es el único incrédulo del grupo y el que propone invocar al célebre filósofo griego. El narrador pide, irónicamente, que lo magneticen, puesto que «el estado magnético aclara la vista» (p. 158). Así lo hacen, y el narrador se duerme («según dicen me dormí») y en su sueño magnético —«saliéndose mi

alma (porque no podía ser otra cosa) en cueros vivos, de las cavernosas profundidades del sueño» (p. 159)— se entrevista con el espíritu de Demócrito. El narrador revela entonces porque pidió llamar al filósofo griego:

Te he preferido entre los demás seres volátiles que andan por esos espacios sin saber en qué entretener el ocio, precisamente porque una de las causas de que la religión del espiritismo no prospere entre los humanos es la existencia de los espíritus guasones, los que, o no acuden al ser llamados, o dan respuestas que dejan patidifuso al más creyente y que no son dignas de cabezas espirituales. Por eso yo he dicho para mí: llamemos al espíritu más guasón de la humanidad, el que pasó su vida en perpetua carcajada, el cual deberá ser en el mundo de lo invisible prior y jefe de esa turba jovial y malandrina, que así con sus chanzonetas estorba el triunfo de la verdadera fe, y roguémosle que la sujete y detenga para que estas revelaciones de la verdad desconocida no pierdan su carácter serio ni sus frutos se malogren (pp. 160-161).

Pero las respuestas de Demócrito a sus cuestiones y críticas sobre el espiritismo son tan triviales y sin sentido (así por ejemplo, a su pregunta acerca de por qué se comunican los espíritus a través de algo tan tosco como la pata de una mesa, el filósofo responde con un escueto «Pues ahí verás tú», p. 165), que el narrador empieza a desconfiar. Eso le lleva a coger una escoba —aún en trance magnético— y pegarle un golpe al creyente que tenía a su lado izquierdo, con tal fuerza que acabaron todos los demás en el suelo, «despertando yo en medio de aquel cuadro disolvente [...]. No hay que decir que Demócrito había huido de estampía» (p. 172). Ahí acabó la reunión y el interés por el espiritismo de muchos de los asistentes. El narrador cierra el cuento con el siguiente deseo: «¡Dios los ilumine y haga que la falsa doctrina de los magos del siglo XIX no la enseñen a sus hijos!» (p. 173).

El segundo de los relatos antiespiritistas es «La opinión de un espíritu», de Juan Redondo y Menduiña, publicado en *El Periódico para Todos*, núm. 37, 1877, pp. 586-587. En él se narra un sueño en el que se hace una clara burla del espiritismo (pero no, al parecer, de la literatura fantástica), y que también podemos interpretar como alegoría, lo que nos permitiría llevarlo al apartado de lo alegórico, puesto que como ya advertí, todos estos apartados o grupos no funcionan como compartimentos estancos. La historia se inicia con el narrador charlando sobre espiritismo con un amigo. La charla le deja en tal estado de confusión que le cuesta

mucho dormir. Finalmente, queda sumido en una especie de letargo: «Entonces me vi transportado a una sala extensa, donde había una concurrencia numerosa» (p. 586). Allí se encuentra de nuevo con su amigo, quien le dice que él —el narrador— es un gran médium y le pide que invoque a Cervantes. El narrador accede a su petición, y cuando aparece Cervantes, le pregunta al gran escritor qué le parecen los tiempos actuales. Cervantes le contesta que todo iría bien si desapareciese la moda... A partir de aquí, charlan de diversos temas, haciéndose evidente que la intención del autor es criticar la tiranía de la moda en todas las facetas de la vida humana. Finalmente, Cervantes se despide y, en ese momento, el narrador despierta. Todo lo sucedido no ha sido más que un sueño, donde, insisto, además del componente alegórico, está presente esa burla del espiritismo a la que antes me refería.

Esa burla todavía se hace más evidente en el relato titulado «Una reunión de espiritistas», de A. R. [¿Antonio Riesco?], *El Periódico para Todos*, núm. 12, 1881, pp. 183-185. En este cuento, ambientado en la sesión de espiritismo que le da título, no sucede nada sobrenatural, sino que el velador que están utilizando para comunicarse con los espíritus es movido en realidad, no por entidades ectoplásmicas, sino por la hija del dueño de la casa y su novio, que «se hablaban con los pies» (p. 185). No es necesario añadir nada más.

Otro texto de carácter antiespiritista, que lamentablemente no he podido examinar, es el de Juan de la Cruz Ferrer y Sala (seud. Doctor Refilando), *Historia del zapatero Bandarra, insigne cazador de brujas. Obra histórica, moral y política, escrita en estilo jocoso, trazada especialmente para glosar y poner de manifiesto el trampantojo de la hechicería, del sonambulismo, del esperitismo [sic]...*, Luis Niubó, Impr. de «El Porvenir», 1867, Barcelona, 1867 (existe otra edición: Olamendi, Madrid, 1867).

2.3.10. La ciencia ficción

Para hablar de la relación de la ciencia ficción con el género fantástica debemos partir de una premisa fundamental: la ciencia ficción *no* es literatura fantástica. Es cierto, no obstante, que tiene cierta relación con dicho género,

puesto que en la ciencia ficción se plantea también la alteración del mundo real tal y como lo conoce el lector contemporáneo. Pero dicha alteración no se debe a la intrusión de lo sobrenatural —que puede aparecer, sin embargo, en alguno de estos relatos, pero siempre como elemento secundario—, sino a la intervención de la ciencia y de la técnica (basadas, eso sí, en futuros avances científicos o tecnológicos, ya sean de origen humano o extraterrestre), que hacen posible los prodigios narrados.⁸²⁰ Se trata, por tanto, de una vía de expresión no fantástica que rompe con el realismo y el naturalismo, pero que utiliza también sus mismas armas, porque todo lo narrado es presentado un modo perfectamente realista y verosímil.

Los grandes descubrimientos científicos que se produjeron durante el siglo XIX se sucedían a un ritmo vertiginoso: la ingeniería, la física, la química, la astronomía, la ciencia en general, avanzaron muy rápidamente. La máquina marcaba la vida del hombre. Y esa fascinación por todo lo científico presente y, sobre todo, por venir, se tradujo literariamente en la aparición de un nuevo género narrativo: la ciencia ficción.

Aunque el género se inicia en Europa a principios del siglo XIX (el *Frankenstein*, 1818, de Mary Shelley podría ser considerado un claro precedente, así como algunos relatos de Edgar Allan Poe),⁸²¹ su desarrollo en España fue mucho más tardío.⁸²² Aunque, como veremos, hay ejemplos publicados en los primeros años de la década de los 50, dicho desarrollo hay que fecharlo sobre todo a partir de 1860, gracias a la popularización en nuestro país de la obra de Poe y, sobre todo, de las novelas del gran maestro del género: Jules Verne.

⁸²⁰Entre la cuantiosa bibliografía existente sobre ciencia ficción véanse, entre otros, Moore [1965], Rose [1976], Kagarlitski [1977], Scholes y Rabkin [1982] y Barceló [1990].

⁸²¹Véanse «The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall» (1835), «The Balloon Hoax» (1844), «Some Words with a Mummy» (1845), «Von Kempelen and his Discovery» (1849) y «Mellonta Tauta» (1849). En todos ellos Poe avanza algunos elementos que serán desarrollados en la ciencia ficción posterior (viajes estratosféricos y alrededor del mundo, reanimación de un cadáver mediante impulsos eléctricos, etc.), pero siempre combinándolo con una evidente intención humorística. En relación a la presencia de la ficción científica en la obra de Edgar Allan Poe véase Castillo [1991], quien, a mi entender, se equivoca al incluir en su estudio aquellos textos en los que Poe trata el motivo del hipnotismo —y que yo trato como fantásticos—, como sucede en «Mesmeric Revelation» (1844), «A Tale of the Ragged Mountains» (1844) y «The Facts in the Case of M. Valdemar» (1845).

⁸²²En relación a la ciencia ficción española del siglo XIX véanse Sáiz Cidoncha [1988:24-59], Mainer [1989] y Santiáñez-Tió [1994] y [1995b].

Algunas de las narraciones que mejor pueden representar la ciencia ficción española del siglo XIX son las siguientes, algunas de las cuales las he incluido en la lista porque narran viajes por el espacio y/o en el tiempo, elementos tópicos de dicho género (para la elaboración del siguiente catálogo me ha resultado muy útil la selección propuesta por Santiáñez-Tió 1995):⁸²³

- Antonio Flores, *Ayer, Hoy y Mañana, o la Fe, el Vapor, la Electricidad, cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899, dibujados a la pluma*, Impr. de J. M. Alonso, Madrid, 1853 (se trata de un interesante precedente del género en el que lo utópico se mezcla con lo satírico y costumbrista).⁸²⁴

- M. Estorch y Siqués, *Lunigrafía*, 1855-1858.

- A. de Colmenares y Orgaz, *Selena. Viaje científico-recreativo de descubrimientos en el cielo, verificado por la familia S'lay, redactado en vista de las notas del Dr. H. S'lay*, 1863.

- Julio Nombela, *La piedra filosofal por J. Obleman. Historia de un doctor que ha resuelto el problema de vivir sin comer*, Madrid, «Biblioteca Universal Económica», 1868, 8º (imitación de Julio Verne).⁸²⁵

- Tirso Aguimana de Veca, *Una temporada en el más bello de los planetas*, publicada por entregas en la *Revista de España* (1870-1871).⁸²⁶

- Antonio de San Martín, *Un viaje al planeta Júpiter. Aventuras del marqués de Belmonte*, Impr. de El Puente de Alcolea, Madrid, 1871, 3 vols.

- Torcuato Tárrego y Mateos, *A doce mil pies de altura*, publicado en forma de folletín el periódico marileño *El Popular*, 1871.⁸²⁷

⁸²³Santiáñez-Tió [1995] propone como precedente de los viajes a la luna la novela *Viaje somniaéreo a la Luna, o Zulema y Lambert* (1832), de J. Castillo y Mayone: «Ciertamente, *Viaje somniaéreo* sólo se adscribe en parte a la ciencia ficción: el viaje a la Luna anunciado por tan atractivo título, aparte de su naturaleza onírica, comprende solamente la primera mitad de la novela. Pero quiero subrayar que en esa obra Castillo y Mayone brinda al lector tres de los componente primordiales del género: el viaje al espacio, la descripción de seres extraterrestres (una de las primeras, por cierto, en la literatura europea del siglo XIX) y la presentación de una sociedad lunática más perfecta y justa que la de la Tierra» (pp. 12-13).

⁸²⁴A diferencia del texto de Flores, el carácter eminentemente costumbrista del relato «Madrid en el año 2851. Nuevo porvenir del mundo», de J. Rua Figueroa (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 1 y 2, enero de 1851, pp. 6-7 y 14-15), lo aleja claramente del género de la ciencia ficción.

⁸²⁵Como se hace evidente, ese «Obleman» no es otra cosa que el anagrama del apellido del autor (Nombela).

⁸²⁶Núms. 13, 14, 15, 16 y 17, 1870, y núm. 18, 1871. En relación a esta obra véase Dendle [1967] y [1987].

⁸²⁷Acerca de las novelas de ciencia ficción de Tárrego véase Cazottes [1985].

- José Fernández Bremón, *Cuentos*, Impr. de A. Querol y P. García, Madrid, 1873. El volumen contiene tres relatos, dos de los cuales se sitúan claramente en el ámbito de la ciencia ficción (con una evidente intención satírica): «Mr. Dansant, médico aerópata» y «Gestas o el idioma de los monos».⁸²⁸

- Aureliano de Colmenares y Orgaz, *Selenia, viaje científico recreativo de descubrimientos en el cielo austral*, 1873.

- Francisco Calcagno, *Historia de un muerto y noticias del otro mundo. Novela científica*, La Habana, 1875; reeditado en Barcelona en 1878.

- José Fernández Bremón, *Cuentos*, Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1879. Contiene diversos relatos de ciencia ficción (algunos no exentos de contenido político y social), como «Un crimen científico» y los dos anteriormente citados («Mr. Dansant, médico aerópata» y «Gestas, o el idioma de los monos»)⁸²⁹.

- Torcuato Tárrego y Mateos, *Los lagos invisibles*, publicado en forma de folletín en *El Periódico para Todos*, entre 1877 y 1879.

- Rafael Comenge, *Cuentos maravillosos* (1882); contiene dos relatos ligados al género de la ciencia ficción: «Sal neutra» y «El doctor Hermes Venidero».

- Francisco Calcagno, *En busca del eslabón. Novela científica*, Barcelona, 1888.

- Torcuato Tárrego y Mateos, *Gran viaje universal alrededor del mundo*, publicado en forma de folletín en *La Correspondencia de España*, del 3 de noviembre de 1883 al 14 de septiembre de 1889.

- Enrique Gaspar, *El anacronópete*, «Biblioteca Artes y Letras», Daniel Cortezo y Cía, Barcelona, 1887.

- Juan Giné y Partagás, *Un viaje a Cerebrópolis. Ensayo humorístico de dinámica cerebral* (1884).⁸³⁰

- Juan Giné y Partagás, *La familia de los Onkos. Novela o fantasía humorística de carácter clínico* (1887-1888).

⁸²⁸Sobre este último relato véase Soldevila [1995].

⁸²⁹José Fernández Bremón publicó en estos años una obrita teatral donde combina la ciencia ficción con una clara intención alegórica: *El elixir de la vida. Capricho filosófico burlesco en un acto y en verso*, Imprenta, fundición y estereotipia de D. Juan Aguado, Madrid, 1874. Un científico inventa el «elixir de la vida», que hace inmortal a quien lo toma (motivo también de larga tradición fantástica; *vid.*, por ejemplo, «L'éllixir de longue vie», de Balzac). Finalmente se demuestra que el elixir es un fraude, pero su posible realidad ha servido para mostrar el egoísmo que anida en todos los seres humanos.

⁸³⁰En relación a las obras de este autor véase Urrutia [1997].

- Juan Giné y Partagás, *Misterios de la locura* (1890).

- Nilo María Fabra, *Cuentos ilustrados* (1895); entre los cuentos que contiene, destacan «Lo presente juzgado por lo porvenir», «Un viaje a la República Argentina en el siglo XXI», «En el planeta Marte» y «El fin de Barcelona».

Capítulo VIII

CONCLUSIONES

Una de las principales ideas que se pueden inferir de mi investigación es que la literatura fantástica fue un género establecido en la España del siglo XIX. Tal y como he demostrado, los lectores de nuestro país tuvieron a su alcance un gran número de traducciones de obras fantásticas extranjeras y más de 500 narraciones (entre relatos y novelas) de dicho género compuestas por autores españoles, así como un diverso abanico de manifestaciones teatrales y artísticas en las que lo sobrenatural tenía una presencia importante y que contribuyeron a la extensión del gusto por lo irracional. Podríamos hablar, por tanto, del «éxito» de lo fantástico, sobre todo en lo que se refiere al último tercio del siglo: un dato importante que puede corroborar esta idea es que en *El Periódico para Todos*, una revista de carácter popular, aparecieron, a lo largo de sus doce años de vida (1872-1883), más de cien relatos fantásticos, una cifra que me parece lo suficientemente indicativa del interés de los lectores y de los escritores españoles por el género fantástico.

Así, pues, a pesar de las voces que niegan no sólo el éxito sino incluso la existencia de una literatura fantástica en la España del siglo XIX,⁸³¹ podemos afirmar, por contra, que dicho género se consumió y se cultivó en nuestro país con bastante normalidad a lo largo de dicha centuria. Aunque es necesario advertir que a pesar de ese destacable éxito, la narrativa fantástica nunca ocupó el primer lugar en los gustos del público español, como tampoco lo ocupó en ningún otro país. Así, por ejemplo, en lo que se refiere a autores extranjeros, en la década de los 30 el autor más leído en España fue Walter Scott, y en los años 40 y 50, Sue y Dumas.⁸³²

⁸³¹Tal es el caso, por ejemplo, de Ferreras [1973:263-264] y Llopis [1974:318-319]. Baquero Goyanes [1949:235] advierte que «en España no tuvo demasiados cultivadores».

⁸³²Debemos a las memorias de Sanromá una valiosa información sobre los gustos literarios a finales de la primera mitad del siglo XIX: «Walter Scott había pasado de moda: d'Arlincourt se iba anticuando; Sue, Dumas y Paul de Kock eran los amos del cotarro. Un poco menos, Féval y Soulié» (*Memorias*, I, p. 142; cito de Montesinos 1973:95). José María de Pereda ofrece una información semejante en su novela *Pedro Sánchez* (1883), refiriéndose al estado de la literatura en la España de principios de la segunda mitad del siglo XIX: «He de decir cuatro palabras acerca del estado en que se hallaban mis dominios al empuñar yo el cetro de la crítica. En la novela

Uno de los datos que demuestran el citado éxito de la literatura fantástica en España es que ésta no pasó desapercibida para los críticos de la época, sino que desde fecha muy temprana (coincidiendo, sobre todo, con la traducción de las obras de Hoffmann a finales de la década de los treinta) aparecieron en la prensa abundantes manifestaciones en las que se analizaba y valoraba —tanto positiva como negativamente— dicho género, lo que suponía, en definitiva, darle carta de existencia literaria. Lo fantástico fue considerado un género literario más.⁸³³ La recepción de la crítica ha sido un aspecto que no se había considerado hasta ahora en los estudios sobre la narrativa fantástica española del siglo XIX, lo que puede explicar algunas de esas opiniones que niegan la existencia de dicho género. Como ya advertí en la introducción, «se puede decir que un género está consolidado cuando público, autores y críticos tienen conciencia de él y lo discuten y lo comentan» (Álvarez Barrientos 1991:151).

El estudio de las manifestaciones de la crítica me ha servido para comprobar cómo fue valorado el género fantástico y, sobre todo, analizar desde qué perspectivas se abordó su recepción. Debo decir que no he elaborado un censo que dé razón de si la literatura fantástica —tanto en su apreciación como género, como a través de las valoraciones de determinadas obras o autores particulares— fue, en términos globales, mejor o peor recibida por la crítica española, es decir, si dominaron las voces en su favor o en su contra. Y la ausencia de dicho censo se debe a que el género, más allá de sus aprobaciones o de sus censuras por parte de la crítica, tuvo, como dije, un éxito destacado entre el público, a juzgar por el número de obras publicadas. Es por eso que mi análisis de las manifestaciones críticas sobre la literatura fantástica va más allá de la simple valoración positiva o negativa de ésta: lo que he tratado de determinar es la manera en que lo fantástico fue entendido por los críticos, cuyas valoraciones pudieron afectar tanto al consumo como a la producción de obras de dicho género. Aunque debo confesar

imperaban las traducciones del francés; y eran los autores preferidos V. Hugo, Dumas, J. Sand, Sue, Paul de Kock y Soulié. La española tenía pocos cultivadores, y no abundaban los lectores que preguntaban por ella» (cap. XX). Entre los creadores españoles cita a Villoslada, Fernández y González, Fernán Caballero, Carolina Coronado, Antonio Flóres, Antonio de Trueba, Patricio de la Escosura y Juan de Ariza.

⁸³³En contra de lo que afirma Risco [1982:10], cuando advierte que no fue hasta la publicación de las leyendas de Bécquer en la prensa (1858-1864) que se consagró «literariamente ante la crítica más exigente un tipo de fabulación que ha sido menospreciada hasta entonces».

que no creo que el poder de la crítica durante buena parte del siglo XIX sea comparable al que ésta tiene en la actualidad (donde, ejercida desde según qué medios, puede condicionar el éxito de una obra, un autor o un género), por lo que su influencia sobre el lector de a pie debió de ser poco importante (el elevado número de obras publicadas —originales y traducidas— da al traste con cualquier lectura negativa del género). Asimismo, tampoco debió influir demasiado sobre el mundo editorial de la época, puesto que éste tuvo que verse más afectado por los controles de la censura o por las modas llegadas, sobre todo, de Francia, que por las opiniones de los críticos (hasta que dicha práctica se profesionalizó ya en tiempos de la Restauración). Así, pues, donde la crítica pudo ejercer una influencia decisiva fue sobre los autores que cultivaron lo fantástico: la lectura que buena parte de los críticos españoles hizo de lo fantástico, la forma en que se comprendió, condicionó en muchos casos la manera en que éste se cultivó. Y dicha influencia no se limitó a los críticos españoles, puesto que, como ya demostré, la valoración que hizo Scott de los relatos de Hoffmann marcó decisivamente la comprensión que muchos críticos y escritores españoles tuvieron de su obra y de la literatura fantástica en general.

Es por esto que el verdadero sentido que tiene mi estudio de la recepción de los críticos españoles ha sido determinar la manera en que fue entendido el género, profundizando en las causas, tanto literarias como extraliterarias, que motivaron las valoraciones que estos llevaron a cabo. Es evidente que toda actividad crítica se origina siempre a partir de unos principios y sigue una metodología concreta que condiciona su forma de seleccionar, interpretar, analizar y enjuiciar las obras literarias. Así pues, el análisis de las causas que justifican las diversas valoraciones que motivaron las obras fantásticas, contribuye también a especificar cuáles fueron los ideales estéticos y las concepciones literarias que imperaron en el periodo estudiado, aspectos que, evidentemente, no tenían por qué estar ligados con los gustos del público en general.

Mi análisis ha demostrado la pervivencia durante buena parte del siglo XIX, y entre un amplio sector de la crítica —tanto de la positiva como de la negativa—, de algunas consideraciones heredadas de las preceptivas neoclásicas, como, por ejemplo, la necesidad de una verosimilitud «realista» o las exigencias didáctico-morales, dos aspectos que chocan frontalmente con las propias características del

género fantástico y condicionan inevitablemente no sólo su valoración, sino su comprensión. Así, por ejemplo, sucedió que algunos críticos que valoraron positivamente lo fantástico «hoffmanniano», no supieron ver más allá de su componente extraño y «extravagante», porque no comprendían qué pretendía el autor alemán al plantear la intrusión de lo sobrenatural en el mundo cotidiano del lector. Aspecto que se relaciona no sólo con la formación, sino con la competencia literaria de los críticos: un problema que ya he expuesto en apartados anteriores y que no volveré a desarrollar de nuevo, pero que considero de vital importancia para valorar en su justa medida muchas de las críticas publicadas, sobre todo aquéllas menos marcadas por el lastre de las poéticas neoclásicas, pero que, a la vez, no supieron descubrir la dimensión profunda de lo fantástico.

La influencia de las preceptivas neoclásicas, las reservas de carácter ideológico o moral hacia lo fantástico, unidas a esa falta de competencia literaria, son aspectos que pueden explicarnos las reacciones de la crítica ante el género y, a la vez, su posible influencia sobre la creación de obras originales. No deja de ser relevante el hecho de que no sea hasta la segunda mitad del siglo, salvo contadas excepciones, cuando aparezcan verdaderas obras de calidad entre la producción fantástica española.⁸³⁴ Fueron necesarios varios años de lecturas, de nuevas reflexiones sobre la literatura y la realidad, de profundos cambios culturales, en definitiva, para que lo fantástico fuese comprendido en su justa medida (sorprende, sin embargo, la lucidez de Gil y Carrasco en la valoración que hizo de las obras de Hoffmann en 1839). Un aspecto que no sólo hay que buscar en las manifestaciones de los críticos sino, sobre todo, en la forma en la que los autores españoles cultivaron el género.

Como hemos visto, la primera mitad del siglo (que, en lo relativo a la producción fantástica, se inicia realmente en la década de los 30) se caracterizó por el dominio de lo legendario, subgénero fantástico que, como ya he insistido a lo largo de este trabajo, se caracteriza por una peculiar estructura y ambientación que conllevan un especial tratamiento de lo sobrenatural, mucho menos problemático

⁸³⁴Aspecto que tiene su paralelo en el estado general de la narrativa española en esa época: las grandes obras —tanto en lo que se refiere a la novela como al cuento— aparecerán en la segunda mitad del siglo. No olvido, por lo tanto, que junto a los elementos intrínsecamente ligados con la historia de la literatura fantástica, también tuvo su influencia en el desarrollo de ésta la propia evolución del género narrativo español, gracias a un mejor conocimiento de éste y a una mayor habilidad en su cultivo.

que el desarrollado en los relatos «góticos» y, sobre todo, en los «hoffmannianos», lo que hacía más fácil su consumo y producción.

Esto se explica porque durante la primera mitad del siglo, una época que podríamos calificar como de aclimatación del género, muchos autores españoles no se sintieron cómodos jugando con lo sobrenatural. La competencia literaria, la influencia de las preceptivas neoclásicas y, como advierte Llopis [1974:94], la falta del escepticismo necesario para enfrentarse con lo sobrenatural, afectaron profundamente a la producción fantástica de este periodo.

No deja de ser curioso, sin embargo, que Llopis [1974] acierte en un aspecto que pudo ser decisivo para la comprensión y, sobre todo, el cultivo, de lo fantástico en la primera mitad del siglo XIX, pero se equivoque al insistir en la inexistencia de una literatura fantástica española, afirmación que justifica en unos términos de marcado carácter sociopolítico:

al no haber revolución democrática en nuestro siglo XVIII, faltó el doble fenómeno de escepticismo desmitificador y acceso masivo del pueblo a la alfabetización. Por un lado, a los españoles les faltaban el distanciamiento y el humorismo necesarios para hacer mera literatura de cuestiones que aún resultaban muy serias y hasta sagradas. Por otro, las tradiciones populares —fuente inicial de toda literatura de terror— no tuvieron acceso a la letra impresa y quedaron sepultadas en ese inconsciente, verdaderamente colectivo, que era el pueblo analfabeto. Por todo ello, nuestro tardío romanticismo apenas pasó de moda intelectual y minoritaria. Mientras nuestras leyendas, mitos y terrores suministraban temas fantásticos al romanticismo extranjero (Radcliffe, Lewis, Maturin, Gautier, Merimée, Irving, etc.), nuestros pocos interesados en el género se dedicaban —salvo raras excepciones— a imitar y traducir. Así, falta de raíces propias, la literatura fantástica española fue principalmente extranjerizante desde sus mismos orígenes. Pero —insisto— no por falta de temas ni de tradiciones propias (pp. 318-319).

Si bien Llopis puede tener razón en lo que respecta a la necesaria falta de escepticismo para enfrentarse con lo sobrenatural, se equivoca en lo referente a que los escritores y los lectores españoles no tuvieron acceso a las leyendas, puesto que, como hemos visto en capítulos precedentes, el cuento legendario fue el tipo de narración fantástica más cultivado durante la primera mitad del siglo XIX. A esto hay que añadir que desde finales de los años 30 empezaron a publicarse recopilaciones de leyendas y tradiciones de diversas zonas de España (un tipo de obras que será mucho más abundante durante la segunda mitad del siglo). Y Llopis olvida, además, que en España se dio un proceso de recepción de lo fantástico

semejante al de otros países europeos, y que se basaba en la imitación de modelos extranjeros. Recuérdese que los dos grandes subgéneros en los que se divide la literatura fantástica de la época romántica, la narración gótica y el relato «hoffmanniano», provenían de Inglaterra y de Alemania, respectivamente, y que fueron adoptados después en otras naciones. Lo mismo sucedió, a partir de mediados de siglo, con la obra de Edgar Allan Poe, puesto que su popularización en Europa se dio fundamentalmente a través de sus traducciones francesas. Con Poe se produjo una nueva mutación del cuento fantástico, imitada por la mayoría de cultivadores europeos del género. Llopis, preocupado, al parecer, por encontrar manifestaciones propias de lo fantástico en España, no tiene en cuenta que dicho género es un modelo literario importado. Y olvida, insisto, la gran cantidad de relatos fantásticos españoles que se inspiraron en leyendas y tradiciones propias, aunque, si se quiere, expresadas en una forma literaria extranjera.

La consideración de la narrativa fantástica, en sus diversas manifestaciones, como un género importado, es lo que me condujo a adoptar un punto de vista comparatista en el análisis de la producción fantástica española. Como he ido demostrando a lo largo de la tesis, el género fue evolucionando en España al ritmo en que éste iba desarrollándose en el resto de Europa (aunque en ocasiones se produjeron algunos retrasos importantes). Es por eso que, lejos de análisis simplemente estructuralistas o temáticos (útiles, pero incompletos para explicar la forma en que se cultivó el género en nuestro país), mi investigación ha tratado de poner de manifiesto las relaciones que se establecen entre la narrativa fantástica española y la extranjera y cómo la segunda marca inevitablemente el desarrollo de la primera. La particular historia del género fantástico «obliga», a mi entender, a llevar a cabo ese enfoque comparatista. Si la disciplina de la literatura comparada parte de la idea de que cada literatura nacional está inmersa en un contexto supranacional, a la vez que la literatura misma está situada en un más amplio contexto cultural, cuyos componentes se encuentran en permanente relación recíproca con ella, es evidente que un género como el fantástico, que no es originario de nuestra literatura, sino que fue importado de la de otros países, exige una visión comparada del mismo.

Tal y como he demostrado, la literatura fantástica española nace a partir de la popularización de la narrativa gótica inglesa y de la extensión del romanticismo (con

toda su carga reivindicadora, en lo que respecta a lo fantástico, de lo tradicional y lo irracional) entre nuestras fronteras, y se desarrolla siguiendo las pautas marcadas por el género en Francia, país que, como he repetido en varias ocasiones, nos sirvió como modelo cultural y literario. Así, tras la novela gótica, el éxito de Hoffmann en nuestro país vecino fue determinante para su traducción al español, lo que coincidió, además, con la aparición de los primeros cuentos legendarios y «góticos» españoles en las revistas románticas. Aunque si bien el tratamiento que el autor alemán hizo de lo fantástico tardó en ser asumido por los autores españoles (hemos visto cómo son escasísimas las muestras de lo fantástico «hoffmanniano» durante la primera mitad del siglo), hay que destacar que la traducción de sus obras fue una decisiva contribución para la popularización del género fantástico entre los lectores, los críticos y los escritores españoles. Tras Hoffmann, y ya en la segunda mitad del siglo, llegó, también a través de Francia, la obra de Edgar Allan Poe, lo que se tradujo en una intensificación del realismo (los autores sitúan sus historias en el mundo contemporáneo del lector) y en el progresivo abandono de los ambientes y motivos ya tradicionales en la narrativa gótica. Aunque no deja de ser curiosa la pervivencia del cuento legendario, puesto que se continuará cultivando con asiduidad a lo largo de toda la centuria.

Esa subsistencia de lo legendario podría explicarse en función de un aspecto antes enunciado y que me parece otra de las conclusiones fundamentales de mi investigación: la incomodidad de muchos autores españoles en su relación con lo sobrenatural. Como ya he advertido, el cuento legendario fue el subgénero fantástico más cultivado durante la primera mitad del siglo XIX y siguió gozando de gran popularidad en el periodo siguiente. Dicho éxito, tanto en lo que se refiere a su cultivo como a su consumo, podría deberse al especial tratamiento de lo sobrenatural que se lleva a cabo en este tipo de relatos, y que lo distingue radicalmente del resto de manifestaciones fantásticas de la época (lo gótico, lo «hoffmanniano» y lo «poetiano»). Como se recordará, la ambientación rural y medieval de la historia, unida a un desdoblamiento de narradores, ninguno de los cuales ha estado en contacto con lo sobrenatural, facilitan el tratamiento y el consumo de dicho fenómeno. Porque esa distancia, tanto de la época como del mundo urbano del lector, donde éste sabe que tales cosas no pueden suceder, forma una especie de «cordón de seguridad» entre lo sobrenatural y el receptor. Así

sucede también con los relatos ambientados en lugares exóticos, puesto que su lejanía respecto del mundo del lector, facilita la aceptación de lo narrado: éste admite que puedan suceder fenómenos sobrenaturales lejos de su tiempo y/o de su mundo. De ahí el éxito obtenido por *Las Mil y Una Noches* y por todos aquellos relatos que manifiestan una inspiración semejante.

Lo mismo sucede cuando se recurre, dentro del cuento legendario, a lo «maravilloso cristiano»: la justificación religiosa impide que se produzca la transgresión amenazante que caracteriza a lo fantástico en su sentido estricto, puesto que la causalidad de los hechos se hace explícita y, sobre todo, se acepta sin ningún tipo de problemas.

Claro que con todo esto no quiero negar la «fantasticidad» del cuento legendario, porque, como ya advertí, creo que se cultivó, fundamentalmente, para comunicar una experiencia sobrenatural aterradora. Otra cosa es que el tratamiento que recibe lo sobrenatural en dichos relatos, permita que el lector lo consuma de una forma más «segura» que en el cuento «gótico» (aunque buena parte de ellos también se ambientó en épocas lejanas) y, sobre todo, que el relato «hoffmanniano» y «poetiano», ambientados, ambos, en la realidad cotidiana y próxima al lector, donde su efecto es, por lo tanto, mucho más amenazante para dicha seguridad.

Otro de los aspectos que mejor ilustran la incomodidad de muchos escritores españoles en el cultivo de lo fantástico es el recurso a la explicación racional de los fenómenos —aparentemente— sobrenaturales de la historia narrada. La libre efusión de lo sobrenatural fue en muchos casos «controlada» por dicha justificación racional, con lo que se eliminaba todo efecto fantástico: pensemos que muchos de los relatos pertenecientes al grupo de lo «fantástico explicado» podrían pasar por verdaderos cuentos «góticos» si en su desenlace el narrador no hubiera recurrido a explicar la historia narrada como un sueño o una simple alucinación. Según refiere Castex [1951a], en Francia se produjo un fenómeno parecido, aunque no le concede demasiada importancia dentro del panorama fantástico general del siglo XIX:

Quelques-unes de ces fictions mystérieuses relèvent d'une explication objective qui, fournie généralement à la fin du conte, détruit l'illusion. Ce procédé déçoit souvent le lecteur en l'arrachant à son rêve, mais apaise la révolte latente de sa raison, et, du

coup, rend plausible l'oeuvre tout entière. A l'attrait de l'histoire merveilleuse se juxtapose l'intérêt du récit réaliste (p. 70).

Un commentaire aussi positif [explicar lo fantástico mediante el sueño o la locura, por ejemplo] produit l'effet d'une douche glacée. Brusquement, l'effroi se dissipe, l'exaltation tombe; toutes choses reprennent leur place accoutumée dans l'ordre universel. Ainsi le veulent souvent les conteurs, qui renoncent à prolonger dans l'âme de leurs lecteurs l'écho de leurs suggestions violentes. Mais l'esprit se plaît dans un monde où l'impossible prend la consistance de la réalité, il aime ces échappées qui lui font oublier son infirmité et ses limites. L'énigme une fois résolue, les révélations qu'il attendait sont ramenées à simples illusions: l'oeuvre, dès lors, ne vaut plus par ce sens secret que nous nous disposions à lui prêter, mais seulement par la puissance évocatrice de ses images mensongères. Telle est bien la faiblesse essentielle de ces récits qui, pour ne pas heurter la logique, ramènent le merveilleux à un délire: leurs perspectives, à peine ouvertes, s'évanouissent, tandis qu'une lumière crue éclaire de nouveau notre horizon étroit et monotone (p. 76).

La justificación racional destruye, por lo tanto, el efecto fantástico, y permite, a la vez, a los autores y a los lectores «jugar» con tranquilidad con lo sobrenatural, puesto que, al final del relato, todo vuelve a su orden normal, inalterable.

Así pues, el amplio cultivo del cuento legendario y de lo «fantástico explicado» podrían interpretarse, por lo tanto, como una falta de atrevimiento de algunos escritores en el tratamiento de lo sobrenatural. Dicha situación tiene mucho que ver con una interesante reflexión que hizo Praz [1988] acerca de la impresión que provoca el relato de terror gótico más allá de la época en que dicho tipo de narrativa se desarrolló: «parecería un milagro que tales clichés puedan todavía apoderarse del público de hoy, sobre todo el del cine, si no se pensase que la mayoría de los hombres no está nada dispuesta a reírse de “somnia, terrores mágicos, miracula, sagas, nocturnos lemures, portentaque Thessala”, porque como observó Charles Lamb, estas cosas responden a arquetipos eternos en la mente del hombre» (p. 28).⁸³⁵ Aplicando la afirmación de Praz al panorama fantástico español de la época, podemos concluir que lo sobrenatural imponía demasiado respeto: el tratamiento distanciado que permitía el cuento legendario (y, en buena medida, el relato «gótico», al ambientarse en una época alejada de la del lector), así como el recurso de lo «fantástico explicado», permitió a un buen número de escritores jugar

⁸³⁵La cita latina pertenece a la *Epístola II* de Horacio y sirvió como cita introductoria a *The Monk*, de Lewis; la obra de Lamb a la que Praz se refiere es «Witches and Other Night Fears», recogida en sus célebres *Essays on Elia*.

con ello y, a la vez, hacerse eco de una moda literaria cada vez más extendida en nuestro país.

A ello podríamos añadir también la influencia de esa mentalidad antisupersticiosa y racionalista —sin olvidarnos del peso de la religión católica— heredada del siglo XVIII, manifiestamente contraria a toda efusión de lo sobrenatural. Si bien ya he señalado que estoy de acuerdo con Llopis [1974] en relación a la falta del escepticismo necesario para enfrentarse con lo sobrenatural, también es cierto que, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX (*vid.* Apéndice IV), aumentaron enormemente los textos que, desde una posición escéptica, racionalizaban dicho fenómeno.

El hecho de cultivar lo fantástico distanciándose de lo narrado, mediante los recursos estructurales de lo legendario, o, más drásticamente aún, explicándolo lógicamente en el desenlace de la historia, responderían a esa concepción racionalista del mundo. Recuérdese que algunos de los relatos analizados en el apartado de lo «fantástico explicado» revelan una manifiesta voluntad antisupersticiosa: su intención fundamental era la de burlarse, la de censurar la credulidad en las diversas manifestaciones de lo sobrenatural (entre las que no cuentan, evidentemente, las religiosas).

Esa incomodidad respecto de lo sobrenatural pudo manifestarse también a través de otros tipos de narraciones pseudofantásticas:⁸³⁶ hemos visto la gran cantidad de textos que adoptaban estructuras y temas propios del género fantástico, aunque simplemente como mero armazón mediante el cual llevar a cabo una alegoría moral o una reflexión crítica sobre la sociedad del momento. Sea como fuere, lo cierto es que tales manifestaciones espurias de lo fantástico son también una buena muestra del interés y, sobre todo, de la popularidad que el género alcanzó en esos años en España: en lugar de llevar a cabo tales alegorías morales y críticas sociales a través de relatos costumbristas o de carácter realista, muchos autores imitaron el cuento fantástico, es decir, una forma de éxito, para hacer más atractivas —y, en ocasiones, más impactantes— sus obras.

Así pues, fuese por su prestigio como género literario —cimentado, fundamentalmente, en las obras de los autores extranjeros— o simplemente, por

⁸³⁶He catalogado unas 200 narraciones pseudofantásticas, publicadas tanto en la prensa como en forma de volumen.

tratarse de una moda literaria, lo cierto es que muchos escritores españoles cultivaron la narrativa fantástica. Incluso, como hemos visto, algunos autores reconocidos fundamentalmente por su producción realista, como Galdós o Pardo Bazán, también publicaron relatos fantásticos, algunos de ellos de gran calidad. Aunque debemos reconocer que, salvo honrosas excepciones, no hubo entre los autores españoles del siglo XIX ninguno que podamos situar a la altura de los grandes maestros del género: no encontraremos entre sus filas ningún Hoffmann, Poe, Gautier, Merimée o Maupassant. Claro que esto no quiere decir, y en los dos últimos capítulos de la tesis creo haberlo demostrado, que no se escribieran buenas narraciones fantásticas, que, individualmente, podemos comparar con las de los maestros citados.

En definitiva, creo poder afirmar que con mi investigación he colaborado a rebatir esa visión monolítica de la literatura española del siglo XIX que se ha venido ofreciendo a través de los manuales, en los cuales, hasta fechas muy recientes, se ha privilegiado un canon fundamentalmente realista. Aunque no he tratado, claro está, de negar el paradigma dominante en el momento histórico estudiado (y que no corresponde, como ya he señalado, a la literatura fantástica), sino de completar la visión de ese periodo ofreciendo una reflexión sobre la recepción y el cultivo de un género que, tradicionalmente minusvalorado por los críticos e historiadores de nuestra época, fue en realidad un éxito entre el público, los críticos y los escritores españoles del siglo XIX.

Sé que el estudio que he ofrecido de las influencias de un determinado autor o de una obra en la narrativa española del momento no ha podido pasar de una visión de carácter general, pero una tesis como ésta, en la que he tratado de abarcar la literatura fantástica de todo un siglo, impedía un estudio detallado de todos y cada uno de los casos localizados, y de los que, estoy seguro, todavía faltan por descubrir. Tales estudios de carácter particular son los que terminarán de construir la imagen completa del desarrollo e importancia del género fantástico en el panorama literario español del siglo XIX.

APÉNDICE I

TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DE NARRACIONES FANTÁSTICAS

Para elaborar este listado de obras me he valido de la información bibliográfica contenida en diversos catálogos y ensayos sobre la narrativa española del XIX, como Hidalgo [1862-1881], Ferguson [1916], Schneider [1927], Englekirk [1934], Olives [1947], Palau [1948-1977], Brown [1953], Montesinos [1973], Demerson [1976], Ferreras [1979], Anoll [1979], [1984], [1987] y [1988], Ríos [1991], Alonso Seoane [1995] y Lanero [1996], entre otros, así como los datos descubiertos en mis propias investigaciones en revistas de la época y en diversas bibliotecas españolas y extranjeras.

He organizado el listado en dos grandes apartados, novela gótica y narrativa fantástica, respetando la división utilizada a lo largo de la tesis. Cada uno de estos apartados va dividido a su vez por países y, dentro de cada país, por autores (ordenados alfabéticamente). Tras el título de la traducción española, y en paréntesis, van el título y la fecha de la primera edición de los originales (sólo se indica dicha información en la primera de las traducciones de cada relato o novela). Cuando dicha información no aparece es porque no he podido localizar la obra original de la que deriva la traducción española.

Esta lista es provisional y susceptible de cambios, puesto que no he podido comprobar todas las obras citadas, por lo que pueden haber posibles errores u omisiones.

1. NOVELA GÓTICA

1.1. NOVELA GÓTICA INGLESA

HARRIET LEE

1835. *El asesinato*, Pillet, París, 1835, 3 vols., 12°.

SOPHIA LEE

1795. *El subterráneo o la Matilde* (*The Recess; or, A Tale of Other Times*, 1785), Impr. de Viuda e Hijo de Marín, Madrid, 1795, 3 vols., 8°.

1817. *El subterráneo o las dos hermanas Matilde y Leonor*, Impr. de Villalpando, Madrid, 1817, 3 vols., 12°.

1818. *El subterráneo o las dos hermanas Matilde y Leonor*, Barcelona, 1818, 3 vols., 12°.

MATHEW GREGORY LEWIS

1821. *El fraile o la historia del padre Ambrosio y de la bella Antonia* (*The Monk*, 1796), París (sin nombre de autor y con la fecha errónea de 1822).

s.a. *El fraile*, versión castellana de León Compte, Barcelona, 4° (no se indica el año ni la imprenta, pero consta el nombre del autor; cito de Montesinos 1973:218).

1870. *El fraile*, Barcelona, versión castellana de León Compte, Juan Pons editor, «Biblioteca Ilustrada de ambos Mundos», Barcelona, 1870, con 8 láminas de Eusebio Planas.

ANN RADCLIFFE

1818. *Julia o Los subterráneos del castillo de Mazzini* (*A Sicilian Romance*, 1790), traducida del francés por J. M. P., Cabrerizo, Valencia, 1818.

1819. *Julia o los subterráneos del castillo de Mazzini*, trad. del francés por J. M. P., Cabrerizo, Valencia, 1819, 2 vols., 16°.

1821. *El confesonario de los penitentes negros* (*The Italian*, 1797), trad. del francés por Morellet, y en castellano por T. H. & M. S., Tipog. Brugada, Madrid, 1821, 2 vols., 8°.

1822. *Julia o los subterráneos del castillo de Mazzini*, trad. por J. M. P., Oliveres, Valencia, 1822, 2 vols., 12°.
1829. *Los subterráneos del castillo de Mazzini*, Impr. de J. Smith, París, 1829, 4 vols., 16°.
1830. *Adelina o la abadía de la selva. Novela histórica (The Romance of the Forest, 1791)*, trad. de Santiago de Alvarado y de la Peña, Impr. de L. Sancha, Madrid, 1830, 4 vols., 8°.
1832. *El italiano o El confesonario de los penitentes negros (The Italian, 1797)*, Pillet, París, 1832, 7 vols., 16°.
1832. *Los misterios de Udolfo (The Mysteries of Udolpho, 1794)*, Impr. de Pillet, París, 1832, 10 vols., 12°.
1833. *La selva o la abadía de Santa Clara (The Romance of the Forest, 1791)*, Impr. de Pillet, París, 1833, 6 vols., 16°.
1835. *El confesonario de los penitentes negros*, traducida del francés por D. E. H. y D. M. S. (según noticia del *Eco del Comercio* de ese año).
1838. *El italiano o el confesonario de los penitentes negros*, Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1838, 3ª ed, 3 vols., 16°.
1840. *Julia o los subterráneos del castillo de Mazzini*, trad. del francés al castellano por J. M. P., Cabrerizo, «Colección de Novelas», Valencia, 1840, 2 vols., 16°.
1843. *El confesonario de los penitentes negros*, Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1843, 3 vols., 12°, 3ª ed.
1854. *Los misterios de Udolfo*, Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, «Eco de los folletines. Archivo escogido y económico de obras amenas e instructivas de todos los tiempos y países», tomo I, Madrid, 1854, 24 grabados.
1856. *El confesonario de los penitentes negros*, «traducida libremente», Impr. a cargo de J. Fernández, Madrid, 1856, 4°.
1861. *El confesonario de los penitentes negros*, Cádiz, 1861, 4°.

* A estas obras podemos añadir las novelas apócrifas atribuidas a Ann Radcliffe que se publicaron en esa época:

1825. *El sepulcro, novela escrita en inglés por Ana Radcliffe*, Impr. de J. Smith, París, 1825, 16° (puede que sea obra de Hector Chaussier, traductor de sus obras al francés).

- 1828 *La abadía de Grasvle, novela escrita por Ana Radcliffe*, Impr de J Smith, París, 1828, 4 vols , 8° (su verdadero autor fue George Moore)
- 1828 *Las visiones del castillo de los Pirineos*, Impr de J Smith, París, 1828, 10 vols , 16°⁸³⁷
- 1830 *El sepulcro*, trad de Rafael Oscariz, Impr de Bueno, Madrid, 1830, 2 vols , 16°
- 1839 *Las visiones del castillo de los Pirineos*, Impr de B Núñez, Puerto de Santa María, 1839, 5 tomos, 16°
- 1843 *El castillo de Nebelstein*, cuento, trad por Teodoro Guerrero, Unión Comercial, «Biblioteca Continua», Madrid, 1843, 96 págs , 16°

CLARA REEVE

- 1854 *El campeón de la virtud o El Barón Inglés (The Champion of Virtue, A Gothic Story, 1777, retitulada en su segunda edición como The Old English Baron, 1778)*, Impr de Juan de la Cuesta y cía, Valladolid, 1854, 8°

REGINA MARIA ROCHE

- 1808 *Los niños de la Abadía (The Children of the Abbey, 1798)*, Vega, «Biblioteca Británica», Madrid, 1808 (sin nombre de autor)
- 1818 *Oscar y Amanda o los descendientes de la Abadía*, trad de Carlos José Melcior, Juan Dorca, Barcelona, 1818, 6 vols , 8°
- 1828 *Oscar y Amanda o Los descendientes de la Abadía*, traducido libremente por Carlos José Melcior, Impr de Manuel Saurí y Compañía, Barcelona, 1828, 2ª ed , 3 vols , 8°
- 1831 *Clermont (Clermont, 1798)*, trad por Francisco de Paula Mellado, Impr que fue de Fuentenebro, Madrid, 1831, 2 vols , 8°
- 1837 *Oscar y Amanda o Los descendientes de la Abadía*, traducido libremente por Carlos José Melcior, Impr de Ramón M Indar, Barcelona, 1837, 3ª ed , 4 vols , 12°
- 1839 *El monasterio de San Columban o El caballero de las armas rojas*, París, 1839 (sin nombre de autor)⁸³⁸

⁸³⁷Su original francés fue publicado como traducción de una obra de Ann Radcliffe, según figura en el catálogo de la *British Library* «*Les vision du château des Pyrenees, traduit [by Comte G Garnier and Mlle de Zimmermann] sur l'édition imprimée à Londres, en 1803, deuxième édition, Paris, 1810, 4 tomes en 12°*»

⁸³⁸Brown [1953 196] cita una edición publicada en París en 1840 en su lista de novelas anónimas, preguntándose si es traducción Ferreras [1979 261] la cita como anónima con un error en el título

1868. *Oscar y Amanda. Amor y virtud triunfantes*, verdadera y única refundición castellana por Enrique Villalpando de Cárdenas, Espasa Hermanos, «Biblioteca Ilustrada de Espasa Hermanos. Sección moral-recreativa», Barcelona, 1868, 2 vols., 4°.
1872. *Oscar y Amanda. Amor y virtud triunfantes*, trad. por Enrique Villalpando de Cardenas, Espasa Hermanos, Barcelona, 1872, 2 vols., 4°.
1882. *Oscar y Amanda*, Garnier hermanos, París, 1882, 2 vols., 8°.
1889. *Oscar y Amanda*, Garnier hermanos, París, 1889, 2 vols., 8° (fue reimpresa en 1906, 1910 y 1921).

* Novelas góticas inglesas anónimas

1806. *Etelvina o Historia de la baronesa de Castle Acre*, Repullés, «Colección de novelas interesantes y divertidas», Madrid, 1806.
1843. *Etelvina o Historia de la baronesa de Castle Acre*, Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1843, 2 vols., 8°.

1.1.1. Narraciones inglesas con elementos góticos (entre ellas hay algunas adaptaciones):

HENRY FIELDING

- 1795-1796. *Historia de Amelia Booth (Amelia, 1752)*, traducida al francés y de éste al castellano por D. R. A. D. Q., Viuda de Ibarra, Madrid, 1795-1796, 5 vols., 12°.

SARAH FIELDING

1797. *La huerfanita inglesa o Historia de Carlota Summers (The History of Charlotte Summers, 1749)*, imitada del inglés por Mr. de la Place y trad. por D. E. A. D., Gómez Fuentenebro, Madrid, 1797 (sin nombre de autor).⁸³⁹

(«Columbau») y publicada en París en 1840, 3 vols., Impr. de Pillet, señalando que «puede ser novela y puede ser traducción. Tengo otra nota que la da como publicada en 1839. Puede ser una imitación de las novelas de terror estilo A. Radcliffe. De todos modos es anticlerical: un Abad deshonesto, subterráneos, etc».

⁸³⁹En Inglaterra se publicó también anónima, y, ya en la época, se atribuyó a Sarah Fielding, pero no hay ningún testimonio que lo confirme.

1804. *La huerfanita inglesa o Historia de Carlota Summers*, imitada del inglés por Mr. de la Place y trad. por D. E. A. D., Gómez Fuentenebro, Madrid, 1804, 2ª ed. (sin nombre de autor).
1826. *La huerfanita inglesa o Historia de Carlota Summers*, Gerona, 1826, 4 vols., 12º (sin nombre de autor).
1842. *La huerfanita inglesa o Historia de Carlota Summers*, imitada del inglés por Mr. de la Place, Oliva, «Nueva colección de novelas escogidas», Barcelona, 1842, 4 vols., 16º (sin nombre de autor).

ELIZABETH HELME

1797. *Luisa o la cabaña en el valle* (*Louise or The Cottage on the Moor*, 1787), trad. por D. G. A. J. C. F., 1797, 2 tomos, 8º.
1803. *Luisa o la cabaña en el valle*, trad. por D. G. A. J. C. F., Toxar, Salamanca, 1803, 2ª ed., 2 vols., 12º.
1807. *Alberto o El desierto de Strathnavern*, trad. por D. E. A. P., Impr. Calle de la Grada, Madrid, 1807, 3 vols., 8º.
1819. *Luisa o la cabaña en el valle*, Barcelona, 1819, 2 vols., 8º.
1823. *Luisa o la cabaña en el valle*, Smith, París, 1823, 18º.
1827. *Luisa o la cabaña en el valle*, Smith, París, 1827, 18º, 2ª ed. revisada y corregida.
1834. *Alberto o El desierto de Strathnavern*, Pillet, París, 1834, 4 vols., 18º.
1842. *Luisa o la cabaña en el valle*, trad. de D. G. A. J. C. F., Albert, Barcelona, 1842, 2 vols. 8º.

SAMUEL RICHARDSON

- 1794-1795. *Historia de Clarisa o Clara Harlowe* (*Clarissa or the History of a Young Lady*, 1748-1749), trad. al castellano por don Joseph Marcos Gutiérrez, Benito Cano, Madrid, 11 vols., 8º (los volúmenes aparecidos en 1795 fueron impresos en la Imprenta de Fernán Villalpando).⁸⁴⁰
1827. *Clara Harlowe*, trad. de Marcos Gutiérrez, Ackermann, Londres, 1827, 8 vols., 8º.

⁸⁴⁰En 1846 se publicó en Madrid una versión teatral de esta obra: *Clara Harlowe*, drama en tres actos, trad. del francés por W. Ayguals de Izco.

1829. *Clara Harlowe*, trad. de Marcos Gutiérrez, Repullés, Madrid, 1829, 2ª ed., 9 vols., 12º.

1.2. NOVELA GÓTICA FRANCESA

CHARLES-VICTOR PREVOST, VIZCONDE D'ARLINCOURT

1823. *El solitario* (*Le solitaire*, 1821), Impr. de Smith, París, 1823, 2 vols., 18º.⁸⁴¹

1830. *El solitario del monte salvaje*, Cabrerizo, Valencia, 1830.

1834. *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV* (*Le brasseur roi*, 1834), traducida libremente del francés al español por José March, Impr. de Ramón M. Indar, Barcelona, 1834.

1836. *El solitario*, Pillet, París, 1836, 2 vols., 18º.

1836. *El solitario*, trad. por A. de Covert Spring, Impr. de Agustín Gaspar y Compañía, Barcelona, 1836.

1836. *El solitario*, trad. por el Dr. F. P., Piferrer, Barcelona, 1836, 2 vols., 12º.

1840. *El solitario*, Oliva, «Nueva colección de novelas escogidas», Barcelona, 1840, 2ª ed., 2 vols., 16º.

1842. *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo XIV*, traducida libremente del francés al español por José March, Impr. de Ramón M. Indar, Barcelona, 1842.

1842. *El solitario*, trad. por A. de Covert Spring, Impr. de José Tauló, Barcelona, 1842, 2 vols., 16º.

1849. *El solitario*, Taller de Encuadernaciones de E. Pujal, Barcelona, 1849, 2 vols.

LÉON GOZLAN

1854. *Historia de ciento treinta mujeres* (*Histoire de cent trente femmes*), trad. de Manuel Casajús y Bandarán, Impr. de José M. Ducazcal, Madrid, 1854 (publicada junto a dos relatos más: *Jaque al elefante* y *La marquesa de Belverano*).⁸⁴²

⁸⁴¹Montesinos [1973:155] advierte que hay ejemplares con el pie de imprenta de Sancha, Madrid, 1823.

⁸⁴²Baronian [1978:52] afirma que este relato se publicó en 1875, tras la muerte de Gozlan, pero el ejemplar que yo cito, y que se encuentra en la Biblioteca de Catalunya, lleva fecha de 1854.

1862. *El vampiro de Valdegracia*, Impr. de *La Correspondencia*, «Biblioteca de *La Correspondencia*», Madrid, 1862, 74 págs.

VICTOR HUGO

1835. *Han de Islandia* (*Han d'Islande*, 1823), trad. por Eugenio de Ochoa, Impr. de Tomás Jordán, Madrid, 1835, 2 vols., 8°.

1835. *Bug-Jargal* (*Bug-Jargal*, 1826), trad. de Eugenio de Ochoa, Impr. de Tomás Jordán, Madrid, 1835, 8°.

1836. *Bug-Jargal*, Rosa, París, 1836, 3 vols., 18°.

1840. *Bug-Jargal o el negro rey*, trad. de M. Bosch, Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1840, 8°.

1841. *Bug-Jargal o el negro rey*, trad. de M. Bosch, Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1841, 16°.

1841. *Bug-Jargal*, trad. de Dionisio Alcalá Galiano, Nueva York, 1841.

1842. *Han de Islandia o el hombre fiera. Romance histórico del siglo XVII*, trad. por D. F. G. y N., Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1842, 2 vols., 8°.

1853. *Han de Islandia*, Madrid, 1853, 4°.

1855. *Han de Islandia*, Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, «Eco de los folletines. Archivo escogido y económico de obras amenas e instructivas de todos los tiempos y países», tomo VII, Madrid, 1855, 4°, 21 grabados.

1863. *Han de Islandia*, Impr. de La Corona, «Biblioteca de La Corona», 2ª serie, Barcelona, 1863, 4 vols.

1877. *Bug-Jargal*, trad. de M. Bosch, Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1877, 8°.

1881. *Bug-Jargal*, trad. por Manuel Cubas, Jesús Gracia, Madrid, 1881.

1887. *Han de Islandia o el hombre fiera. Romance histórico del siglo XVII*, trad. por D. F. G. y N., Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1887, 2 vols., 8°.

JULES JANIN

1845. *El asno muerto, novela filosófica* (*L'Âne mort et la femme guillotinée*, 1829), trad. de Vicente Guimerá, Campuzano, Madrid, 1845, 4°.
1855. *El asno muerto*, Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, «Eco de los folletines. Archivo escogido y económico de obras amenas e instructivas de todos los tiempos y países», tomo IV, Madrid, 1855.
1890. *El asno muerto*, Imprenta de Juan Pons, «Biblioteca del siglo XIX», Barcelona, 1890.

PAUL LACROIX (P. L. JACOB)

- 1838-1839. *Los dos bufones, historia del tiempo de Francisco I* (*Les deux fous*, 1830), S. Albert, Madrid, 1838-1839, 2 vols., 8° mayor.

MME. GUÉNARD, BARONNE DE MÉRÉ

1837. *Los capuchinos o El secreto del gabinete oscuro*, Oliveres, Barcelona, 1837, 8° (sin nombre de autor).

CHARLES ANTOINE GUILLAUME PIGAULT-LEBRUN

1823. *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán* (*Les barons de Felsheim*, 1802), Impr. de Sancha, Madrid, 1823, 4 vols.
1824. *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán*, Smith, París, 1824, 4 vols., 16°.
1838. *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán*, Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1838, 2 vols., 8°.
- 1876-1877. *Los barones de Felsheim*, Impr. de Eduardo Martínez, Madrid, 1876-1877, 2 vols.

JEAN JOSEPH REGNALT-WARIN

1826. *La caverna de Strozzi*, Smith, París, 1826, 16°.
1830. *La caverna de Strozzi*, Bueno, Madrid, 1830, 16°.

FRÉDÉRIC SOULIÉ

1837. *Carlos y Cromwell o Los dos cadáveres* (*Les deux cadavres*, 1832), novela histórica puesta en castellano por P. D. F. P., Impr. de Oliveres y Gavarró, Barcelona, 1837, 2ª ed., 2 vols.
1838. *Las memorias del diablo* (*Les mémoires du diable*, 1837), Impr. de Ramón Martín Indar, Barcelona, 1838, 8 vols., 8º menor.
1845. *El vizconde de Béziers* (*Le vicomte de Béziers*, 1834), trad. por Vicente Boix, Impr. de Benito Monfort, «Colección Mil y Una Novelas», Valencia, 1845.
1846. *El vizconde de Béziers*, Impr. de la *Enciclopedia Política*, «Biblioteca de Novelas Escogidas», Cádiz, 1846, 2 vols.
1847. *Las memorias del diablo*, trad. por J. B. y J. P., Impr. del Rosal, «Biblioteca del Mediodía», tomos XII-XXXV, Málaga, 14 vols., 16º.
1849. *Las memorias del diablo*, trad. por Antonio T[rueba] y la Quintana, Colegio de Sordomudos, Madrid, 1849, 2 vols., 4º.
1850. *Los dos cadáveres* (*Les deux cadavres*, 1832), trad. de Mariano Vallejo y Dávila, Impr. de M. Díaz y Compañía, Madrid, 1850.
1851. *Las memorias del diablo*, Estab. Tip. de F. de P. Mellado, Madrid, 1851.
1852. *Las memorias del diablo*, trad. por A. T. C., Impr. de Gómez Oro, Sevilla, 1852, 10 vols.
1853. *El vizconde de Béziers*, Estab. Tip. de F. de P. Mellado, Madrid, 1853.
1854. *Los dos cadáveres*, Estab. Tip. de F. de P. Mellado, Madrid, 1854.
1855. *Las memorias del diablo*, Estab. Tip. de F. de P. Mellado, Madrid, 1855.
1859. *Los dos cadáveres. Novela histórica escrita por...*, trad. al castellano por F. V. Gómez, Impr. de *El Porvenir*, Barcelona, 1859.

1.2.1. Narraciones francesas con elementos góticos (algunas son adaptaciones)

FRANÇOIS THOMAS BACULARD D'ARNAUD

- 1795-1799. *Experimentos de sensibilidad, historias y novelas* (*Les épreuves du sentiment*, 1772-1780), trad. de Juan Corradi, Madrid, 1795-1799, 9 vols., 8º.

1795. *Pruebas del sentimiento (Les épreuves du sentiment, 1772-1780)*, trad. de Francisco Ortiz de la Riba, Impr. del *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1795, 15 tomos.

1804-1805. *Lorimón o el hombre según es*, libremente trasladada por D. J. M. de C., Madrid, 1804-1805, 4 vols., 8°.

1830. *Experimentos de sensibilidad, historias y novelas*, trad. de Juan Corradi, Madrid, 1830, 9 vols., 8°.

PIERRE BLANCHARD

1805. *El sepulcro en el monte (Félix et Pauline ou le tombeau au pied du Mont-Jura)*, adaptación de Vicente Rodríguez de Arellano, recogida en el tomo III de su obra *El decamerón español o colección de varios hechos históricos raros y divertidos*, Fuentenebro y Cía., Madrid, 1805, 3 vols.

1806. *Félix y Paulina o El sepulcro al pie del Monte Jura*, puesto en español por D. V. A., Imprenta de Villalpando, Madrid, 1806, 2 tomos, 8°.

1836. *Félix y Paulina o El sepulcro al pie del Monte Jura*, puesto en castellano por D. V. A., Oliva, Barcelona, 1836, 8°.

LOUISE BRAYER DE SAINT-LÉON

1808. *Maclovia y Federico o Las minas del Tirol, anécdota verdadera (Maclovie, ou les Mines du Tyrot, Anecdote véritable, año XII)*, traducida por D. J. S. Y., Impr. de Vallín, Madrid, 1808, 8°.

1816. *Maclovia y Federico o Las minas del Tirol, anécdota verdadera*, traducida por D. J. S. Y., Ildefonso Mompíe, Valencia, 1816, 12°.

1833. *Maclovia y Federico o Las minas del Tirol, anécdota verdadera*, traducida por D. J. S. Y., Impr. a cargo de Miguel González, México, 1833, 16°.

1842. *Maclovia y Federico o Las minas del Tirol*, Pillet, París, 1842, 18°.

1842. *Maclovia y Federico o Las minas del Tirol*, Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1842, 12°.

CAROLINE-STÉPHANIE-FELICITÉ DU CREST, CONDESA DE GENLIS

1785. *Adela y Teodoro o Cartas sobre la educación (Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation, 1782)*, trad. de Bernardo María de Calzada, Ibarra, Madrid, 1785, 3 vols., 8°.

1787. *Adela y Teodoro o Cartas sobre la educación*, trad. de Bernardo María de Calzada, Ibarra, Madrid, 3 vols., 8°.
1788. *Las veladas de la quinta o novelas e historias sumamente útiles para las madres de familia... puedan instruir a sus hijas, juntando la doctrina con el recreo* (*Les veillées du château, ou cours morale à l'usage des enfants*, 1782), trad. de Fernando Gilman, González, Madrid, 1788.
1792. *Adela y Teodoro o Cartas sobre la educación*, Imprenta Real, Madrid, 3 vols., 8°.
1804. *Las veladas de la quinta*, trad. de Gilman, Collado, Madrid, 1804, 3ª ed., 3 vols., 8° mayor.
1829. *Las veladas de la quinta*, trad. de Gilman, Cosson, París, 1829, 6 vols., 18°.
1835. *Bernecidas, novela histórica sacada de la que con el título Los Caballeros del Cisne o la Corte de Carlomagno publicó Mme. Genlis* (*Les Chevaliers du Cygne, ou la Cour de Charlemagne*, 1795), 1835.⁸⁴³
1842. *Las veladas de la quinta*, trad. de Gilman, Barcelona, 1842, 2 vols. 8°.
1863. *Las veladas de la quinta*, Establ. Tipog. de F. de P. Mellado, Madrid, 1863, 2 tomos, 16°.
1864. *Adela y Teodoro o Cartas sobre la educación*, Establ. Tipog. de F. de P. Mellado, Madrid, 1864, 3 tomos, 16°.
1864. *Adela y Teodoro o Cartas sobre la educación*, Tipog. de Joaquín Bernat, Madrid, 1864, 3 vol.

JEAN PIERRE CLARIS DE FLORIAN

1799. *Novelas nuevas* (*Nouvelles nouvelles*, 1792), traducidas libremente e ilustradas con notas por Gaspar de Zavala y Zamora, Impr. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, Madrid, 1799, 8°. Contiene: «Sélico. Novela africana», «Claudina. Novela saboyarda», «Camiré. Novela americana» y «Selmur. Novela inglesa».
1800. *Novelas nuevas* (*Nouvelles nouvelles*, 1792), trad. por Gaspar de Zavala y Zamora, Oficina de Juan Alzine, Perpiñán, 1800.
- ¿1800? *Novelas nuevas*, trad. al español por D. Q. Q. D., María Eugenia Villagordo, Salamanca, hacia 1800.

⁸⁴³Se da noticia de esta publicación en el *Diario de Avisos*, 14 de julio de 1835

1811. *Novelas nuevas*, trad. por Gaspar de Zavala y Zamora, Oficina de Juan Alzine, Perpiñán, 1811.

1812. *Novelas*, Silverio Lleyxá, Mataró, 1812. Contiene «Selmurs. Novela inglesa» y «Camiré. Novela americana».⁸⁴⁴

1819. *Novelas nuevas*, trads. por Gaspar de Zavala y Zamora, Seguin, Avignon, 18°.

ANNE JEANNE FELICITÉ D'ORMOY, MARQUESA DE ORTINMAR MÉRARD DE SAINT-JUST

1827. *El castillo negro o los trabajos de la joven Ofelia* (*Le Château Noir, ou les souffrances de la jeune Ophelle*, Paris, año VII / 1799), Madrid, 1827, 8°.

1829. *El castillo negro o los trabajos de la joven Ofelia*, Librería Americana, París, 1829, 2 vols., 12°.

1842. *El castillo negro o los trabajos de la joven Ofelia*, trad. de D. J. J., Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1842, 3ª ed., 8°.

CHARLES FRANÇOIS SAINT-LAMBERT

1796. *Colección de cuentos morales que contiene el Zimeo, novela americana: las fábulas orientales y El Abenaki*, trad. de Francisco de Tójar, Madrid, 1796.

1803. *Colección de cuentos morales que contiene el Zimeo, novela americana: las fábulas orientales y El Abenaki*, trad. de Francisco de Tójar, Madrid, 1803.

MADAME DE SAINT-VÉNANT

1831. *Olimpia o los bandoleros de los Pirineos* (*Olympia*, 1802), Pillet, París, 1831 (sin nombre de autor).

1836. *Olimpia o los bandoleros de los Pirineos*, Gimeno, Valencia, 1836 (sin nombre de autor).

CONDESA DE ROUALT DE LA HAYE (también llamada condesa de Nardouet)

1831. *Barbarinski o Los bandoleros del castillo de Wisegrado* (*Barbarin-ki ou les brigades du château de Wisegrade*, 1818), Pillet, París, 1831, 2 vols., 16°.⁸⁴⁵

⁸⁴⁴La grafía de la primera de las novelas, *Selmurs*, varía respecto de la edición de 1799 (*Selmur*). Puede tratarse de una simple errata.

1833. *Sobremar o los fantasmas*, Pillet, París, 2 vols , 18°.

1.3. NOVELA GÓTICA ALEMANA

CHRISTIANE BENEDICTE NAUBERT

1808 *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania (Hermann von Unna, eine Geschuchte aus der Zeit der Vehmegerichte, 1788)*, trasladado por Bernardo M^a de la Calzada, Imprenta Real, Madrid, 1808, 2 vols , 8° mayor (sin nombre de autor).⁸⁴⁶

AUGUSTE GOTTLIEB MEISSNER

1803 *Memorias de Blanca Capello (Blanka Capello, 1785)*, 1803 ⁸⁴⁷

CAYETANO TSCHINK

1806 *La víctima de la magia o los misterios de la Revolución de P.. (novela máguo-política, fundada en hechos históricos)*, aparecieron extractados dos fragmentos en el *Memorial Literario*, 30 de abril de 1806, pp 129-143, y 10 de mayo de 1806, pp. 150-160.

⁸⁴⁵Esta obra es traducción de una novela francesa que fue presentada como imitación de Ann Radcliffe

⁸⁴⁶La traducción española debió hacerse seguramente a partir de la versión francesa, *Hermann d'Unna*, que el barón de Bock publicó en 1788 (reeditada en 1791 y 1800) Véase Virolle [1984 32]

⁸⁴⁷ Aunque no se publicó en español ninguna obra con el nombre de este autor, puede afirmarse que *Memorias de Blanca Capello* (1803), de Antonio Marqués y Espejo, es en realidad una adaptación de esta novela, de la que aparecieron dos traducciones francesas en 1790 la primera de Rauquil-Lietaud y la segunda del marqués de Luchet (véase Virolle 1984 32) Es curioso que Álvarez Barrientos [1996 273] no advierta dicha posibilidad, puesto que en su comentario de la novela de Marqués y Espejo no dice nada del original de Meissner, sino que por el contrario da la obra como original del autor español, advirtiendo que «Marqués escribió una especie de novela histórica valiéndose de la información que le proporcionó el *Nouveau Dictionnaire Historique*» Por su parte, Alonso Seoane [1995 52, n 19] sí que propone una relación entre ambas obras

2. NARRACIONES FANTÁSTICAS

2.1. NARRACIONES FANTÁSTICAS BRITÁNICAS

EDWARD BULWER-LYTTON

1846. *Zanoni* (*Zanoni*, 1842), Gómez, Sevilla, 1846, 4 vols., 16°.

CHARLES DICKENS

1847. *La campana de difuntos* (*The Chimes: a Goblin Story of Some Bells that rang an Old Year out and a New One in*, 1844), trad. por F. V., Impr. de Martínez Aguilar, «Biblioteca de Recreo», Málaga, 1847, 32°.

1849. *El hombre y el espectro o El pacto. Cuento fantástico* (*The Haunted Man and the Ghost's Bargain*, 1848), Impr. de L. García, «Biblioteca para todos», tomo XLVI, Madrid, 1849, 8°.

1862. *La campana de difuntos*, publicada como folletín en *La Época*, 22 de septiembre de 1862 a 14 de octubre del mismo año.

187-?. *El endemoniado* (*The Haunted Man and the Ghost's Bargain*, 1848), Libr. de Pascual Aguilar, «Biblioteca Selecta», núm. 6, Valencia, 187-?.⁸⁴⁸

1874. «El espectro (páginas de Carlos Dickens)», trad. de Eduardo de Lustonó, *El Periódico para Todos*, núm. 37, 1874, pp. 580-582.⁸⁴⁹

1879. *Cántico de Noche-Buena* (*A Christmas Carol*, 1843), Libr. de Pascual Aguilar, «Biblioteca Selecta», núm. 10, Valencia, 1879, 2ª ed.

¿1880?. *Fantasías*, Libr. de Pascual Aguilar, «Biblioteca Selecta», núm. 30, Valencia, ¿1880? Contiene: «Historia de un clown», «Los duendes», «La venganza», «El coche-fantasma», «La vuelta del presidiario», «Relación de unos amores», «El sillón gótico» y «Manuscrito de un loco».

¿1880?. *La voz del campanario: historia maravillosa para fin de año y comienzos del nuevo* (*The Chimes*, 1844), Impr. de la Renaxensa [*sic*], «Biblioteca de Ambos Mundos», Barcelona, ¿1880?

⁸⁴⁸No he podido ver el ejemplar, pero por el título he deducido que debe tratarse de otra traducción de su novela *The Haunted Man*.

⁸⁴⁹Se trata de un brevísimo resumen de su novela *The Haunted Man*.

1883. *El cántico de Navidad* (*A Christmas Carol*), trad. de Luis Barthe, «Biblioteca Universal» Madrid, 1883.
- 189-?. *Cántico de Noche-Buena. La fortuna de un estudiante*, Pascual Aguilar, «Biblioteca Selecta», núm. 10, Valencia, 189-? (debe tratarse de la 3ª ed.).

E. GREVILLE MURRAY

1880. «El suicida vivo», *Día de Moda*, 1880.

JOHN W. POLIDORI (atribuido a Lord Byron)

1824. *El vampiro* (*The Vampire*, 1819), Narciso Oliva, Barcelona, 1824, 12º.
1829. *El vampiro, novela atribuida a Lord Byron*, Deocurchant, París, 1829, 8º.
1841. *El vampiro*, Impr. Popular, Madrid, 1841, 8º.
1843. *El vampiro o la sangre de las víctimas. Novela de Lord Byron*, trad. por D. L. L., Impr. y Libr. del Establecimiento Central, 1843, 16º mayor.

WALTER SCOTT

1826. *El enano misterioso* (*The Black Dwarf*, 1817), trad. por F[rancisco] A[ités] y G[urena], Libr. de J. Alzine, Perpiñán, 4 vols., 12º (publicada junto a *Los puritanos de Escocia*).
- ¿1829?. *El enano misterioso*, trad. por P[edro] H[iginio] B[arinaga], ¿Madrid?, ¿1829?, 8º.
1829. *El enano misterioso*, trad. por D. P. H. B., Impr. gaditana de D. Esteban Picardo, Cádiz, 1829.
1830. *La dama del lago* (*The Lady of the Lake*, 1810), trad. de M. de Rementería, en *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott*, tomos I y II, Impr. de Jordán, Madrid, 1830, 2 vols., 8º (la obra original es un poema narrativo).
1830. «El espejo de la tía Margarita» («My Aunt Margaret's Mirror», 1828) y «El aposento entapizado» («The Tapestry Chamber», 1829), en *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott*, tomo III, Impr. de Jordán, Madrid, 1830, 8º.⁸⁵⁰

⁸⁵⁰El volumen se completa con otro relato: «Clorinda o el collar de perlas». Los tres cuentos van precedidos por un ensayo del propio Scott: «Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance», pp. 1-48.

1831. *Woodstock o El caballero, historia del tiempo de Cromwell, año de 1651* (*Woodstock*, 1826), Impr. de Jordán, Madrid, 1831, 4 vols., 8°.
1831. *Carlos el temerario o Ana Geierstein, hija de la niebla* (*Anne of Geierstein*, 1829), Impr. de Jordán, Madrid, 1831, 2 vols., 8°.
1832. *El enano misterioso*, trad. del original inglés, Impr. de A. Bergnes y Comp., Barcelona, 1832.⁸⁵¹
- 1833-1834. «Historia de Willie el Errante» («Wandering Willie's Tale»), relato insertado en *Redgauntlet, historia del siglo décimo octavo...* (*Redgauntlet*, 1824), trad. del inglés por D. F. de O., Impr. de A. Bergnes y Comp., «Biblioteca de Damas», tomos VIII-XII, Barcelona, 1833-1834, 16°.
1837. *El enano misterioso*, trad. del original inglés, Impr. de A. Bergnes, Barcelona, 1837, 2ª ed.
1838. «El cuarto entapizado o La vieja de la bata», trad. por Juan Muñoz Castro, R. Oliva, La Habana, 1838, 8° menor.
1838. *Guy Mannering o El Astrólogo* (*Guy Mannering*, 1815), trad. por E[ugenio] de O[choa], Impr. de Sancha, «Colección de novelas de los más célebres autores extranjeros», 2ª serie, tomos VII a IX, Madrid, 1838, 3 vols. 8°.
1840. *Guy Mannering o El Astrólogo*, trad. de E. de Ochoa, Impr. de Schneider, Libr. de Rosa, París, 1840, 4 vols., 12°.
1840. *El Monasterio* (*The Monastery*, 1820), trad. de la última edición inglesa por don Eugenio de Ochoa, Libr. de Rosa, París, 1840, 4 vols.
1840. *El Monasterio*, trad. de L. de C., Establ. Tipog. de P. Mellado, Madrid, 1840, 2 vols., 18°.
1841. *El Monasterio*, trad. de L. de C., Establ. Tipog. de P. Mellado, Madrid, 1841, 2 vols., 18°.
1843. *Guy Mannering o El Astrólogo*, trad. por Pedro Alonso O'Crowley, Impr. de la *Revista Médica*, Cádiz, 1843, 3 vols., 8°.
1844. *El enano misterioso*, trad. del original inglés por F. Altés y Gurena, Oliva, «Nueva colección de novelas escogidas», Barcelona, 1844, 16°.
1844. *El enano misterioso*, trad. de F. Altés y Gurena, Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1844, 16° mayor.

⁸⁵¹Olives [1947:137] señala que Menéndez Pelayo (*Obras completas*) identifica esta traducción con la de F. Altés y Gurena, publicada en 1844 (Oliva, Barcelona).

1845. *El Monasterio*, trad. por Eugenio de Ochoa, Libr. de Francisco Oliva, «Nueva colección de novelas escogidas», tomos XXXI y XXXII, Barcelona, 1845, 16°.
1850. *Guy Mannering o El Astrólogo*, Barcelona, 1850, 4°, 2 vols.
1856. *La dama del lago*, en el Folletín de *Las Novedades*, Madrid, 1856, 8°, 4 grabados.
1858. *Guy Mannering o El Astrólogo*, trad. por Pedro A. Crowley, Libr. Española, Madrid, 1858, 2 vols.
1876. *Historia de los demonios y las brujas (Letters on Demonology and Witchcraft, 1830)*, trad. de Antonio Bergnes de las Casas, Libr. de Juan Oliveras, «Tesoro de autores ilustres o Colección selecta y económica de las mejores obras antiguas y modernas, nacionales y extranjeras», Barcelona, 1876.
1897. *El enano negro*, Pascual Aguilar editor, Valencia, 1897, 12°.

2.1.1. Traducciones de relatos británicos publicados anónimos

1833. «Una aparición: traducción del inglés», *El Correo de las Damas*, 1833, p. 93.
1843. «Fantasía literaria. M. de Wodenblock. Historia maravillosa» («Mynheer von Wodenblock, A Marvellous History», 1826), en *El Museo de las Familias*, I, 1843, pp. 74-76.
1851. «Las mujeres blancas», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 41, octubre de 1851, pp. 322-323.

2.2. NARRACIONES FANTÁSTICAS ALEMANAS

G. A. BÜRGER

1831. «Leonor, historia fantástica de Burger» («Lenore», 1774), trad. por R., *El Correo, Periódico Literario y Mercantil*, 28 de febrero de 1831, núm. 412.⁸⁵²
1840. «Lenorá (Balada alemana)», trad. de A. C. [Leopoldo Augusto de Cueto], *Semanario Pintoresco Español*, núm. 42, 26 de enero de 1840, pp. 31-33.

⁸⁵²Escobar [1989:44] señala que el traductor que se esconde bajo la inicial («R») es Mariano de Rementería y Fica.

1853. «Lenore», trad. por Gerónimo Roselló en su obra *Hojas y Flores*, Palma de Mallorca, 1853.
1873. «Lenora. Balada alemana de Burger», trad. de Eduardo de Lustonó, *El Periódico para Todos*, núm. 34, 1873, pp. 583-589.
1878. «Eleonora. Balada alemana», trad. de Ramón García Sánchez, *El Periódico para Todos*, núm 19, 1878, pp. 294-295.

ADELBERT VON CHAMISSO

1899. *Pedro Schlemihl o El hombre sin sombra (Peter Schlemihls wundersame Geschichte, 1814)*, trad. del alemán por Luis Comulada y Heinrich, Heinrich y Cía, Barcelona, 1899.

J. W. GOETHE⁸⁵³

1837. «El mango de la escoba. La bayadera», *No Me Olvides*, núm. 33, diciembre de 1837, pp. 4-5.⁸⁵⁴
1856. *Fausto, poema dramático de Goethe, precedido de la leyenda popular de Johann Fausto, uno de los inventores de la imprenta, escrita por Widman (Faust, 1808-1832)*, publicado como folletín de *Las Novedades*, Madrid, 1856.⁸⁵⁵
1856. *Fausto*, Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, «Eco de los folletines. Archivo escogido y económico de obras amenas e instructivas de todos los tiempos y países», tomo VIII, Madrid, 1856.
- 1864-1865. *Fausto*, en *La Abeja*, Barcelona, 1864-1865.
1864. *Fausto*, trad. de Francisco Pelayo Briz, Barcelona, 1864 (incluye sólo la primera parte).
1865. *Fausto*, traducción completa al castellano, hecha en presencia de las mejores ediciones de esta obra inmortal, por una sociedad literaria, Barcelona, 1865.

⁸⁵³He incluido el *Fausto* por su evidente componente sobrenatural, aunque no sea una obra fantástica en el sentido estricto del término, ya que pudo servir de inspiración o influencia para algunos escritores españoles.

⁸⁵⁴Se trata de un resumen que hizo Jacinto de Salas y Quiroga del argumento de de dos *Lieder* de tema fantástico de Goethe: «El aprendiz de brujo» y «El dios y la bayadera», respectivamente

⁸⁵⁵Tomado seguramente de las *Veillées Littéraires Illustrées*, donde fue publicado, con la leyenda de Widman, en los años 1851, 1852 y 1854 (véase Pageard 1958:35).

- 1866-1869. *Fausto*, en «Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero», editado por don Cayetano Vidal y Valenciano, Barcelona, 1866-1869.
1867. *Fausto*, trad. de Francisco Nacente, Barcelona, 1867.
1868. *Fausto*, trad. de J. Casas y Barbosa, Barcelona, 1868.
1876. *Fausto*, traducción completa al castellano, hecha en presencia de las mejores ediciones de esta obra inmortal, por una sociedad literaria, «Tesoro de autores ilustres», tomo LXVII, Barcelona, 1876.
1876. *Fausto*, trad. de Teodoro Llorente, *Revista Contemporánea*, octubre y noviembre de 1876 (se trata sólo de un fragmento de la obra).
1878. *Fausto*, trad. de J. Casas y Barbosa, Barcelona, 1878, 2ª ed.
1878. *Fausto*, trad. de Guillermo English, Madrid, 1878.
1882. *Fausto*, trad. de Teodoro Llorente, Barcelona, 1882 (incluye sólo la primera parte).
1886. *Fausto*, «Biblioteca Universal», tomos CIX y CX, Madrid, 1886.
1897. *Fausto*, Barcelona, 1897.

E. T. A. HOFFMANN

1837. «La lección de violín (cuento fantástico)» («Der Baron von B.»), trad. de Eugenio de Ochoa, en «*Horas de invierno*. Colección de cuentos españoles y traducidos», tomo III, Impr. de Tomás Jordán, Madrid, 1837.
1839. *Cuentos fantásticos*, escogidos y vertidos al castellano por D. Cayetano Cortés, Imprenta de Yenes, Madrid, 1839, 2 vols., 8º mayor. Contiene 4 relatos: «Aventuras de la noche de San Silvestre» («Die Abenteuer der Silvester-Nacht»), «Salvador Rosa» («Signor Formica»), en el primer volumen; «Maese Martín el tonclero y sus oficiales» («Meister Martin der Knüpfer und seine Gesellen») y «Mariano Falieri» («Doge und Dogaresse»), en el segundo.
1841. «El reflejo perdido» («Die Abenteuer der Silvester-Nacht»), *Revista de Teatros*, t. I, 6ª entrega, 1841, pp. 93-94.
1841. «El mayorazgo. Cuento fantástico» («Das Majorat»), traducido del francés por R. C., Impr. y Librería del Establecimiento Central, «Colección de cuentos fantásticos y sublimes», tomo III, Madrid, 1841, 32º.

1843. «Los maestros cantores. Cuento nocturno» («Der Kampf der Sanger»), Impr. y Casa de la Uni3n Comercial, «Biblioteca continua de obras literarias y amenas, hist3ricas y piadosas para todos los genios, edades y condiciones», Madrid, 1843, 32°.
1845. «Fascinaci3n. Cuento fantástico» («Der Magnetiseur»), trad. por Víctor Balaguer, Impr. de Wenceslao Ayguals de Izco, «Museo de las Hermosas. Colecci3n de las más escogidas e interesantes novelitas que se publican en el extranjero», tomo I, Madrid, 1845, 8°.
1847. *Obras completas de E. T. A. Hoffmann. Cuentos fantásticos*, traducidos por D. A. M. y adornados con primorosas láminas abiertas en acero por el distinguido artista D. Antonio Rosa, Impr. de Llorens hermanos, Barcelona, 1847, 2 tomos, 8° mayor. Incluye 24 cuentos: «El señor Formica» («Signor Formica»), «Barbara Rollofin», «Dos originales», «El viejo comediante», «El dux y su esposa» («Doge und Dogaresse»), «El consejero Krespel» («Rat Krespel»), «El hombre de arena» («Der Sandmann»), «Ignacio Denner» («Ignaz Denner») y «La visi3n» («Erscheinungen») [tomo I]; «Fortuna en el juego» («Spielerglck»), «La señora Scudery» («Das Frulein von Scuderi»), «La Vampira» («Vampirismus»), «El Mayorazgo» («Das Majorat»), «El magnetizador» («Der Magnetiseur»), «Las aventuras de la noche de San Silvestre» («Die Abenteuer der Silvester-Nacht»), «El enano Zacarías, apellido Cinabrio» («Kein Zaches gennant Zinnober»), «Don Juan» («Don Juan»), «El enlace de las circunstancias», «El coraz3n de piedra» («Das steinerne Herz»), «La casa desierta» («Das 3de Haus»), «Maestro Martín y sus aprendices» («Meister Martin der Knüpfer und seine Gesellen»), «La iglesia de los jesuitas» («Die Jesuiterkirche in G.»), «La corte de Arts» («Die Artushof») y «Noticia de la últimas aventuras del perro Berganza» («Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza») [tomo II].
1848. «Fascinaci3n. Cuento fantástico» («Der Magnetiseur»), Impr. de Wenceslao Ayguals de Izco, «El Novelista Universal. Colecci3n de las novelas de los más célebres escritores de Europa», tomo XI, Madrid, 1848.
- ¿1850? *Cuentos fantásticos*, Carbonell y Esteva editores, «Los Grandes Novelistas», tomo III, Barcelona, ¿1850? Contiene 4 cuentos: «El violín de Cremona» («Rat Krespel»), «El maestro Martín y sus mancebos» («Meister Martin der Knüpfer und seine Gesellen»), «Don Giovanni» («Don Juan») y «Afortunado en el juego» («Spielerglck»).⁸⁵⁶
- 185-?. *Cuentos fantásticos*, precedidos por su vida, escrita por X. Marmier, Impr. de Gabriel Gil, Madrid, 185-?, 218 págs.⁸⁵⁷

⁸⁵⁶Segn Palau, se public3 en la Imprenta La Reanaixensa [sic], «Biblioteca Ambos Mundos», Barcelona, 8°, 194 págs. Pero Schneider [1927:284] señala que la edici3n citada por Palau se public3 en realidad hacia 1874.

⁸⁵⁷Este volumen aparece incluido en el catálogo informático de la Biblioteca de Catalunya, pero no en los ficheros manuales. A pesar de citarse en dicho catálogo no se encuentra en los fondos de la citada Biblioteca, por lo cual no he podido examinarlo.

1851. «El poeta y el compositor» («Der Dichter und der Komponist»), *La Ilustración*, t. III, núm. 22, 31 de mayo de 1851, pp. 171-175, y núm. 23, 7 de junio de 1851, pp. 183-184.
1857. «La casa desierta» («Das öde Haus»), *El Museo de las Familias*, 1857, pp. 143-144.
1862. «El tonelero de Nuremberg» («Meister Martin der Knüpfer und seine Gesellen»), *El Semanario Popular*, 1862, tomo I, pp. 2-6, 10-11, 18-22, 25-27, 34-35 y 41-43.
1867. «Don Juan. Cuento fantástico» («Don Juan»), en la «Biblioteca económica de instrucción y recreo», vol. I, Madrid, 1867-1868, pp. 43-48.
- [¿1874?]. *Cuentos fantásticos*, Imprenta de la Renaxensa [sic], Barcelona, ¿1874?, primera serie. Contiene los mismos relatos que la edición de ¿1850?: «El violín de Cremona», «Maestro Martín y sus mancebos», «Don Giovanni» y «Afortunado en el juego».⁸⁵⁸
1876. «El Mayorazgo» («Das Majorat»), «Biblioteca de Buenas Novelas», tomo III, Madrid, 1876.
1887. *Cuentos fantásticos*, trad. de Enrique L. de Verneuil, «Biblioteca Arte y Letras», Barcelona, 1887, 8º, ilustraciones de F. Xumetra. Contiene: «La Fascinación» («Der Magnetiseur»), «El canto de Antonia» («Rat Krespel»), «El misterio de la casa desierta» («Das öde Haus»), «El reflejo perdido» («Die Abenteuer der Silvester-Nacht»), «Coppelius» («Der Sandmann»), «Annunziata» («Doge und Dogaresse»), «La puerta tapiada» («Das Majorat») y «Oliverio Brusson» («Das Fräulein von Scuderi»)⁸⁵⁹.
1898. «Mlle. de Scuderi» («Das Fräulein von Scuderi»), traducción de J. de C., A. Avrial, Madrid, 1898, 16º, ilustraciones de Klong. Contiene una breve biografía de Hoffmann.
- 189-?. *Cuentos fantásticos*, trad. del alemán, Carbonell y Esteva, Barcelona, 189-?, «Los grandes novelistas», vol. 3 [publicado junto a Christoph von Schmidt, *Cuentos nuevos*].

GUSTAV NIERITZ

1854. *El silbato mágico o Los hijos de Hanuar*, Impr. de P. Mellado, Madrid, 1854, 8º mayor, 224 págs.

⁸⁵⁸Debo la fecha a Schneider [1927:284] (véase nota anterior), aunque en el ejemplar de la Biblioteca de Catalunya no dice nada de que sea el tomo I de la «Biblioteca de Ambos Mundos»

⁸⁵⁹Esta traducción fue reeditada en el año 1990 por la editorial Mondadori con el título *Relatos fantásticos*.

JEAN PAUL RICHTER

1839. «El sueño de una pobre loca. Fragmento de Jean Paul», *El Museo de las Familias*, t. II, 1839, pp. 490-493.
1840. «Un sueño», trad. de José María Quadrado, *El Panorama*, 1 de abril de 1840.
- 1840-1841. «Un sueño», trad. de José María Quadrado, *La Palma*, 1840-1841.
1841. «El ensueño de Juan Pablo», trad. de Félix Espínola, *El Iris*, núm. 8, 28 de marzo de 1841, pp. 129-131.
1862. «Sueño del entierro», *La Abeja*, 1862, t. I, pp. 37-39.

HEINRICH ZSCHOKKE

1839. «El muerto desposado. Leyenda», t. II, *El Museo de las Familias*, 1839, pp. 480-483.
1855. *La noche de Walpurgis*, trad. del alemán por Fernando de Castro, Habana, 1855.
1894. *El muerto prometido*, trad. por T. de B., Fernando Fe, Madrid, 1894, 16°.

CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART

1837. «Ashavero o el judío errante. Leyenda», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 48, 6 de febrero de 1837, pp. 66-67 (el autor es citado como «Shubart, poeta alemán»).

2.2.1 Narraciones fantásticas de posible origen alemán y publicadas anónimas (pueden ser simplemente imitaciones y no traducciones):⁸⁶⁰

1839. «Leyenda del muerto vivo», *El Panorama*, núm. 8, febrero de 1839, p. 21.
1843. «La novia del muerto», *El Museo de las Familias*, 1843, tomo I, pp. 21-24.
1843. «El barón Koeldwethdud de Tronsberg», *El Museo de las Familias*, 1843, tomo I.
1845. «El espejo encantado. Novela alemana», *Revista Literaria de El Español*, núm. 13, agosto de 1845, pp. 12-15, y núm. 14, septiembre de 1845, pp. 11-19.

⁸⁶⁰Estos relatos aparecen incluidos también en el Apéndice II, puesto que aún no he podido descubrir si son traducciones, imitaciones o cuentos originales de autores españoles que sitúan sus historias en un ambiente alemán.

2.3. NARRACIONES FANTÁSTICAS FRANCESAS

HONORÉ DE BALZAC

- 183-?. *La última hechicera* (*La dernière Fée ou La nouvelle lampe merveilleuse*, 1823; firmada como Horace de Saint-Aubin), Impr. a cargo de D. R. Linares, 183-?, 2 vols.
1836. «Jesucristo en Flandes» («Jésus-Christ en Flandre», 1831), trad. de E. de Ochoa, Impr. de I. Sancha, «*Horas de invierno*. Colección de cuentos españoles y traducidos», tomo I, Madrid, 1836.
1839. *Obras. Cuentos filosóficos*, trad. por D. J. T. y D. L. C., Impr. de Ignacio Oliveres, Barcelona, 1839, 8º, 3 tomos. El tomo I está compuesto por 5 relatos: «Los proscritos» («Les proscrits», 1831), «El elixir de larga vida» («L'éllixir de longue vie», 1830), «Una obra maestra» («Le Chef-d'oeuvre inconnu», 1831), «La venta roja» («L'aubergue rouge», 1831) y «Maese Cornelio» («Maître Cornelius», 1832). Los tomos II y III están dedicados a la novela *La piel de zapa* (*La peau de chagrin*, 1831).⁸⁶¹
1839. «El alquimista flamenco» («La recherche de l'absolu», 1834), trad. por F[rancisco] de S[ales] M[ayo], Omaña, Madrid, 1839, 8º.
1840. *La última hechicera*, I. Boix, Madrid, 1840, 2 vols., 16º.
1844. *Cuentos filosóficos*, en *Obras escogidas*, tomo I, trad. por J. C. L., Impr. de Juan Oliveres, Barcelona, 1844, 8º mayor. Repite los cuentos de la edición de 1839.
1844. *Piel de zapa*, en *Revista de Teatros*, núm. 388 a 519, 22 de febrero a 28 de junio de 1844 (la publicación no fue diaria).
1844. *La piel de zapa*, en *Obras escogidas*, tomos II y III, trad. de L. C., Impr. de Juan Oliveres, Barcelona, 1844, 2 vols., 8º mayor.
1845. *La piel de zapa*, trad. por M[ariano] U[rrabieta], Impr. de José Gaspar, Madrid, 1845, 2 vols., 16º mayor (sin nombre de autor en la portada).

⁸⁶¹En la edición que yo he manejado (perteneciente a la biblioteca particular del profesor Alberto Blecuá), estos 3 tomos están encuadrados en 2 volúmenes, el segundo de los cuales incluye también el primer tomo de *Escenas de la vida provinciana*. *Eugenia Grandet*, trad. de D. J. T. y D. L. C., Imprenta de Ignacio Oliveres, Barcelona, 1840.

1854. *La piel de zapa*, vertida nuevamente por Vicente Barrantes, en el folletín de *Las Novedades*, Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, Madrid, 1854, 4°.
1863. *La última hechicera*, Impr. de *La Corona*, «Biblioteca de La Corona», 2ª serie, Barcelona, 1863, 2 vols.
1876. *¡Vivir siempre!* (*Le centenaire ou les deux Béringheld*, 1822), trad. de E. Roger Bofarull, 1876.⁸⁶²
1877. *Cuentos fantásticos*, Edit. Hernando, «Biblioteca Universal. Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros», tomo 29, Madrid, 1877, 16°. Contiene dos cuentos: «Las Marana» y «Adiós» (aunque no son relatos fantásticos, los he incluido en mi catálogo por su erróneo subtítulo; véase también 1887, más abajo).
1877. «Jesucristo en Flandes», trad. de Ángel Romeral, Casa Ed. de González y Cía, Barcelona, 1877.
1881. *¡Vivir siempre!*, trad. de E. Roger Bofarull.⁸⁶³
1883. *Cuentos droláticos* (*Contes drolatiques*, 1832), trad. de Querubín de la Ronda, con prólogo de Clarín, Ulpiano Gómez, Madrid, 1883, 8°.⁸⁶⁴
1887. «Cuentos fantásticos. La Marana», Folletín de *El Liberal* (Alicante), 26 de noviembre de 1887 a 24 de diciembre de 1887 (incompleto).
- 189-?. «El verdugo», «Los proscritos», «El mesón rojo» y «El elixir de larga vida», Imprenta de Juan Pons, «Biblioteca del siglo XIX», Barcelona, 189-?
- 189-?. «El elixir de larga vida», Carbonell y Esteva, «Los grandes novelistas», vol. 2, Barcelona, 189-?

ALEXANDRE DUMAS

1849. *Los mil y un fantasmas, cuentos de media noche* (*Les Mille et un Fântomes*, 1849), Establ. Tipog. de P. Mellado, Madrid, 1849, 2 vols., 4°.
1849. *Los mil y un fantasmas, cuentos de media noche*, García, «Biblioteca de *La Época*», tomos 31, 32, 37 y 40, Madrid, 1849, 4 vols., 8°.

⁸⁶²Esa es toda la información que proporciona Anoll [1984:121]. Balzac firmó esta novela con el seudónimo «Horace de Saint-Aubin».

⁸⁶³Anoll [1984:121] no da más información.

⁸⁶⁴Bajo ese seudónimo se esconde Miguel Francisco Porto Zárata (vid. Rogers 1971).

1849. *Los mil y un fantasmas, cuentos de media noche*, trad. por Víctor Balaguer, Viuda e Hijos de Mayol, «Biblioteca Popular Continua», Madrid, 1849, 3 vols., 8°.
1850. *Los mil y un fantasmas, cuentos de media noche*, Madrid, 1850.
1850. *Los mil y un fantasmas, cuentos de media noche*, trad. por Manuel L. y Daroca, Impr. de Vicente G. Torre, México, 1850.
1854. *Un baile de máscaras (Un bal masqué, 1833)*, Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, «Eco de los folletines. Archivo escogido y económico de obras amenas e instructivas de todos los tiempos y países», tomo III, Madrid, 1854, 4°.⁸⁶⁵
1858. *La boca del infierno (Le trou de l'enfer, 1851)*, trad. libremente al español por José María Cuenca de Lucherini, Impr. de Manuel de Ancos, Madrid, 1858.
- 1859-1860. *La boca del infierno*, trad. de J. F. Sáenz de Urraca, Impr. de M. Minerva, «Galería Literaria de los señores Murcia y Martí», Madrid, 1859-1860, 3 vols.
1860. *Los mil y un fantasmas, cuentos de media noche*, París, 3 vols., 8°.
1863. *Los mil y un fantasmas, cuentos de media noche*, Establ. Tipog. de P. Mellado, Madrid, 1863, 2 vols., 4°.
1868. *Un baile de máscaras*, Impr. Vda. de J. J. Carratalá, Alicante, 1868.
1885. *Los mil y un fantasmas, cuentos de media noche*, versión española de A. Blanco Prieto, Daniel Cortezo y Cía, «Biblioteca Arte y Letras». Barcelona, 1885, ilustración de F. Xumetra, grabados de Gómez Polo.
1889. *Un baile de máscaras*, Impr. de Juan Pons, «Biblioteca del siglo XIX», Barcelona, 1889.
- 1893-1894. *La mujer del collar de terciopelo (La femme au collier de velours, 1849)*, en el folletín de *El Liberal*, Alicante, 1893-1894 (esta novela apareció incluida originalmente en *Les Mille et un Fântomes, 1849*).

ALEXANDRE DUMAS, HIJO

1861. «La caja de plata. Cuento fantástico» («La boîte d'argent», 1853), Impr. de *La Revista Médica*, «Biblioteca de *La Palma*», Cádiz, 1861.

⁸⁶⁵Cito la fecha de su publicación en el volumen de relatos *Le Conteur*, Dumont, París, 1833. *Vid.* Castex [1951a:415].

1861. «Hugo el lobo. Cuento» («Hughes-le-Loup», 1860), Impr. de *La Revista Médica*, «Biblioteca de *La Palma*», Cádiz, 1861.⁸⁶⁶
1864. *Cuentos de las orillas del Rhin* (*Contes du bord du Rhin*, 1862), en el Folletín del *Diario de Barcelona*, 2ª serie, tomo V, Impr. del *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1864, 4º. Incluye 7 relatos: «Myrtila», «El tesoro del aventurero. Cuento fantástico», «La reina de las abejas. Cuento fantástico» («La reine des abeilles»), «El talión», «Lo blanco y lo negro. Cuento fantástico» («Le bourgmestre en bouteille»), «La ladrona de niños. Cuento realista» y «El cabalista Hans Weiland. Cuento fantástico» («Le cabaliste Hans Weiland»).
1868. *Cuentos populares* (*Contes populaires*, 1862), Barcelona, 1868, 4º.
1872. *Cuentos fantásticos* (*Contes fantastiques*, 1860), trad. de D. M. C., Pérez Dubrull, Madrid, 1872, 8º.
1880. «La posada de los tres ahorcados» («L'Oeil invisible ou l'Auberge des trois pendus», 1862), Impr. y Litog. de La Guirnalda, Madrid, 1880, 8º.⁸⁶⁷
1882. «Hugo el lobo», seguido de «La herencia del tío Cristiano» («L'héritage de mon oncle Chistian»), «Combate de osos», «El chivo de Israel», «Una noche en los bosques» («Une nuit dans les bois») y «La reina de las abejas», trad. de Cecilio Navarro, Luis Tasso y Serra, impresor y editor, Barcelona, 1882, «Novelas populares».⁸⁶⁸
1883. *Cuentos de la orilla del Rhin*, versión de Eusebio A. Escobar, Gaspar Editores, Madrid, 1883.
1883. *Cuentos de la orilla del Rhin*, trad. de Cecilio Navarro, Luis Tasso Sierra, impr. y editor, Barcelona, 1883. Incluye: «El tesoro del antiguo caballero» («Trésor du vieux seigneur», 1862), «Mi ilustre amigo Selsam» («Mon illustre ami Selsam», 1862), «La pesca milagrosa», «La ladrona de niños», «El blanco y el negro», «El cabalista Hans Weiland», «El réquiem del cuervo» («Le requiem d'un corbeau», 1859), «El canto de la cuba» y «El ciudadano Schneider».⁸⁶⁹
1883. *Cuentos de los Vosgos*, trad. por Fernando Garrido, Gaspar Editores, Madrid, 1883, 4º.

⁸⁶⁶Publicado originalmente en *Contes de la Montagne* (1860).

⁸⁶⁷Pertenece a sus *Contes populaires* (1862).

⁸⁶⁸Estos cuentos fueron publicados originariamente en el volumen *Contes de la Montagne* (1860). Sólo «Hugo el lobo» y «Una noche en los bosques» pertenecen al género fantástico.

⁸⁶⁹El editor español mezcla relatos que pertenecen tanto a *Contes du bord du Rhin* (por ejemplo, «Le cabaliste Hans Weiland») con cuentos recogidos en el volumen *Contes populaires* («Le bourgmestre en bouteille» o «Le requiem d'un corbeau»). He de advertir que «La pesca milagrosa», «La ladrona de niños», «El canto de la cuba» y «El ciudadano Schneider» no son cuentos fantásticos.

1891. *Cuentos de los Vosgos*, Pascual Aguilar, «Biblioteca Selecta», Madrid, 1891, 2ª ed.

THÉOPHILE GAUTIER

1840. «El caballero doble» («Le Chevalier double», 1840), *Semanario Pintoresco Español*, núm. 50, 12 de diciembre de 1840, pp. 397-399 (sin nombre de autor).

1844. *La Peri. Baile fantástico en dos actos (La Péri, 1843)*, compuesto por los señores T. Gautier y [Jean] Coralli, música de Burgmuller, Antonio Muñoz, Madrid, 1844, 24 págs.

1857. «El club de los consumidores de hachís» («Le club des Haschischins», 1851), «libre versión del francés al castellano» de Pedro Prado y Torres, *La Ilustración*, 29 de junio de 1857. No se indica que es de Gautier.

1866. *Espirita. Novela fantástica (Spirite. Nouvelle fantastique, 1865)*, trad. por Diodoro de Tejada, Libr. de Alfonso Durán, Madrid, 1866.

1868. *Historia de una momia (Le Roman de la Momie, 1857)*, trad. de Carlos Abaran, Libr. de Cuesta impr., «Biblioteca Económica de Ilustración y Recreo», Madrid, 1868, 8º.

1884. «La muerte enamorada» («La morte amoureuse», 1836), en *Novelas*, traducidas por un aprendiz de estilista, El Cosmos Editorial, Madrid, 1884, 8º.

1885. *Avantar [sic] (Avatar, 1856)*, Tipog. de *La Correspondencia Alicantina*, Alicante, 1885.

1886. *Jettatura (Jettatura, 1856)*, en *Novelas cortas*, traducidas por un aprendiz de estilista, El Cosmos Editorial, Madrid, 1886, 8º.

¿1890?. *Avatar*, Impr. de Querol y Domenech, «Biblioteca Selecta», vol. IV, Valencia, ¿1890?

1893. *Espíritu [sic] (Spirite. Nouvelle fantastique, 1865)*, Antonio Reus, Alicante, 1893.

1894. *Espirita. Novela fantástica*, trad. por Diodoro de Tejada, Libr. de Alfonso Durán, Madrid, 1894.

¿1894?. *Espirita*, Libr. de Pascual Aguilar, «Biblioteca Selecta», vol. XXV, Valencia, ¿1894?

GUY DE MAUPASSANT

1892. «La Horla» («Le Horla», 1886), Barcelona, 1892, 4º.

1898. *Cuentos*, Madrid, 1898, 8º.

PROSPER MERIMÉE

¿1890?. *Cuentos y novelas*, traducción castellana de E. Ruiz Montero, Estab. Tipog. Ed. de Ramón Molinas, «Biblioteca de la Ilustración Ibérica», Barcelona, ¿1890?. Contiene diez relatos, entre los que destacan algunos fantásticos como «La Venus de Illa» («La Vénus d'Ille», 1837).⁸⁷⁰

CHARLES NODIER

1837. «Inés de las sierras» («Inès de las Sierras», 1837), *Revista Europea*, tomo I, 1837, pp. 226-227 (sin nombre de autor).

1839. *Inés de las sierras*, Impr. de Manuel Saurí, Barcelona, 1839, 16°.

1840. *Smarra o los demonios de la noche*, sueño romántico traducido del esclavón al francés... y al español por A. M. («Smarra ou les Démons de la Nuit», 1821), Impr. de M. Tauló, Barcelona, 1840, 16°.

1842. «Trilby o el duende de Argail» («Trilby ou Le Lutin d'Argail. Nouvelle écossaise», 1822), Impr. de J. Oliveres, Barcelona, 1842, 16° mayor.

1847. *La torre maldita*, trad. de Juan Antonio Escalante, Impr. de M. Álvarez, «El Recreo Económico Universal», Madrid, 1847, 2 vols., 16° mayor.

1853. «Smarra o los duendes de la noche», *La Ilustración*, t. V, núm. 232, 6 de agosto de 1853 (pp. 319-320), núm. 233, 13 de agosto de 1853 (pp. 327-328), núm. 234, 20 de agosto de 1853 (p. 331) y núm. 235, 27 de agosto de 1853 (p. 338).

1854. «La hermana Beatriz. Leyenda» («Légende de Soeur Béatrix», 1837), *Semanario Pintoresco Español*, núm. 49, 3 de diciembre de 1854, pp. 387-389, y núm. 50, 10 de diciembre de 1854, pp. 394-396 (publicado sin nombre de autor).⁸⁷¹

1854. «Inés de las Sierras», Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, «Eco de los folletines. Archivo escogido y económico de obras amenas e instructivas de todos los tiempos y países», tomo I, Madrid, 1854, 4°, 6 grabados.

1855. «La novena de la Candelaria» («La Nouvaine de la Chandeleur», 1838), Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, «Eco de los

⁸⁷⁰El volumen contiene, además, dos traducciones de Pushkin (*vid.* San Miguel y Valderrey 1997:194-195).

⁸⁷¹Trancón [1991:498] no lo identifica como cuento de Nodier y lo toma por uno de los muchos cuentos fantástico españoles publicados anónimos. Lo mismo sucede con la traducción de «Bapuste Montauban» publicada en 1855 en el *Semanario Pintoresco Español* (*vid.* más abajo).

folletines. Archivo escogido y económico de obras amenas e instructivas de todos los tiempos y países», tomo III, Madrid, 1855, 4°.

1855. «Trilby o el duende de Argail», Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, «Eco de los folletines. Archivo escogido y económico de obras amenas e instructivas de todos los tiempos y países», tomo V, Madrid, 1855, 4°, 4 grabados.
1855. «La gruta del hombre muerto» («La Combe de l'homme mort», 1833), *Semanario Pintoresco Español*, núm. 12, 25 de marzo de 1855, pp. 91-94 (sin nombre de autor).
1855. «Bautista Montauban» («Baptiste Montauban, ou l'Idiot», 1833), *Semanario Pintoresco Español*, núm. 13, 1 de abril de 1855 (págs. 100-101), núm. 14, 8 de abril (págs. 107-108), y núm. 15, 15 de abril (págs. 115-116) (sin nombre de autor).
1856. «La hada de las migajas. Cuento fantástico» («La Fée aux miettes», 1832), Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, «Eco de los folletines. Archivo escogido y económico de obras amenas e instructivas de todos los tiempos y países», tomo IX, Madrid, 1856, 4°.
1857. «Las noches del lago», *La Ilustración*, núm. 427, marzo de 1857, pp. 178-179.
1860. «Juan Bautista Montauban» y «Sor Beatriz», en *Aventuras de un misántropo*, trad. de D. J. Coroleu, Impr. de N. Ramírez, Barcelona, 1860, 8° mayor.⁸⁷²
1863. *Cuentos fantásticos*, versión castellana de Nicolás María Martínez, Impr. Económica a cargo de José A. Oliveres, Barcelona, 1863, 4° estrecho, con 7 dibujos de Pattufleb, litografiados por Labielle, fuera del texto. Contiene los siguientes relatos: «Inés de las Sierras», «La novena de la Candelaria», «El sueño de oro» («Le Songe d'Or», 1832), «Trilby», «El valle del muerto», «Smarra», «La leyenda de la hermana Beatriz», «Bautista Montauban» y «La hada de las migajas».
1881. «Tesoro de las Habas y Flor de Garbanzo» («Trésor des Fèves et Fleur des Pois», 1833) y «El Genio Bonachón» («Le Génie Bonhomme», 1837), trad. Mariano Urrabieta, C. Bouret, París, 1881, 16°.⁸⁷³
- ¿1890?. «Inés de las Sierras» y «Juan Bautista Montauban», Imprenta de Juan Pons, «Biblioteca del siglo XIX», Barcelona, ¿1890?

⁸⁷²Este volumen contiene, además, otro relato no fantástico de Nodier, «El hombre y la hormiga» («L'Homme et la Fourmi», 1837), uno de Washington Irving («El retrato misterioso») y uno de X. B. Saintine («Aventuras de un misántropo»).

⁸⁷³El volumen se completa con el relato «Historia del perro de Brisquet». Esta recopilación no es «invención» del editor español, sino que es traducción directa del original francés publicado en París en 1853 (fecha de la segunda edición). en la que se reunían por vez primera estas tres obras.

HENRI RIVIÈRE

1862. «La mano cortada» («La main coupée», 1862), trad. por Joaquina García Balmaseda, Impr. de *La Correspondencia de España*, «Biblioteca de *La Correspondencia*», Madrid, 1862.

GEORGE SAND

1842-1843. *Consuelo. Cuento* (*Consuelo*, 1842), trad. para el folletín de *El Heraldo*, Impr. de *El Heraldo*, Madrid, 1842-1843, 3 vols., 8º mayor.

1844. «La máscara veneciana», *Omnibús Literario*, t. II, 22ª semana, 1844.

1844. *La condesa de Rudolstadt* (*La comtesse de Rudolstadt*, 1844), trad. por J. Pérez Comoto, Establ. Tipog. de P. Mellado, Madrid, 1844, 4 vols., 4º.

1844. *Consuelo*, Establ. Tipog. de P. Mellado, «Biblioteca de recreo», Madrid, 6 vols., 16 mayor.

1852. «Visiones nocturnas de los lagos», *Museo de las Familias*, t. X, 1852, pp. 18-23.

1868. *La charca del diablo* (*La Mare au Diable*, 1846), Impr. de *La Corona*, «Biblioteca de *La Corona*», 3ª serie, Barcelona, 1868.

* Según Trancón [1991:176], puede que sean de Georges Sand dos adaptaciones compuestas por autores españoles: «Un sueño reparador. Arreglo del francés», de J. García Balmaseda, *Educación Pintoresca*, 1857, pp. 221-226; y «El ovillo de hilo. Tomado del francés», de Carlos Inzenga, *Educación Pintoresca*, 1857, pp. 238-239.

EUGÈNE SUE

1835. *Atar-Gull o la venganza* (*Atar-Gull*, 1831), Valencia, 1835, 8º.

1840. *Atar-Gull, novela marítima*, trad. por J. N. Micron de S., Impr. de J. Tauló, Barcelona, 1840, 2 vols., 16º.

1840. *Atar-Gull o El esclavo, novela marítima*, Libr. de A. Sellas y Oliva, Barcelona, 1840.

1843. *Paula Monti, o El Hotel Lambert, leyenda contemporánea* (*Paula Monti ou l'Hôtel Lambert*, 1842), puesta en castellano por Pedro Alonso O'Crowley, Impr. de la *Revista Médica*, Cádiz, 1843, 2 tomos, 8º.

1844. *El judío errante* (*Le juif errant*, 1844), trad. por Wenceslao Ayguals de Izco, Impr. de W. Ayguals de Izco, Madrid, 1844, 22 vols., 16º mayor.

1844. *El judío errante*, trad. por Mariano Urrabieta, Impr. de Gaspar, Madrid, 1844, 4 vols., 8° mayor.
1844. *El judío errante*, trad. por José Henry y de Llano, Impr. de J. Oliveres, «Tesoro de Autores Ilustres», núm. 31 y 32, Barcelona, 1844, 2 vols., 8° mayor.
1844. *El judío errante*, trad. expresamente para *El Omnibús Gaditano*, Impr. de la *Revista Médica*, Cádiz, 1844, 11 vols., 8°.
- 1844-1845. *El judío errante*, en el Folletín de *El Herald*, Espinosa, Madrid, 1844-1845, 8 vols., 8° mayor.
- 1844-1845. *El judío errante*, puesta en castellano por M. Pons y Guimerá, Hermanos Llorens, Barcelona, 1844-1845, 9 vols.
1845. *El judío errante*, trad. por Wenceslao Ayguals de Izco, Impr. de W. Ayguals de Izco, Madrid, 1845, 3ª ed., 22 vols., 16° mayor.
1845. *El judío errante*, trad. por José de Marcoleta, Impr. de Sauri, Berdeguer y A. Gaspar, Barcelona, 1845, 6 vols.
1845. *El judío errante*, Establ. Tipog. de P. Mellado, «Biblioteca Popular Económica», Madrid, 1845, 4 vols., 8°.
1845. *El judío errante*, puesta en castellano por E. y M., Hermanos Llorens, Barcelona, 1845, 5 vols., 8°.
1845. *El judío errante*, trad. por J. M. G., Mateu Cervera, Valencia, 1845, 5 vols., 8° mayor.
1845. *El judío errante*, Impr. de *El Español*, Madrid, 1845.
1845. *El judío errante*, trad. por P. Martínez López, Impr. de Lacrampe, París, 1845, 4 vols., 4° mayor.
1845. *Atar-Gull, novela marítima*, en *Novelas e historias marítimas*, Impr. y Libr. de la Viuda e hijos de Mayol, 1845, 32°.
1846. *Atar-Gull, novela marítima*, en *Novelas marítimas de E. Sue*, trad. por Juan de Capua, Impr. de W. Ayguals de Izco, Madrid, 1846, 16°.
1846. *Paula Monti, o El Hotel Lambert, historia contemporánea*, Impr. de Pablo Bustamante, Madrid, 1846, 2 tomos, 8°.
1846. *El judío errante*, trad. libremente, Ruiz, Logroño, 1846, 8 vols., 8°.

1852. *Paula Monti, o El Hotel Lambert, historia contemporánea*, trad. por José María Flores Verdad, Impr. de Juan R. Navarro editor, Madrid, 1852, 4°.
1852. *Paula Monti*, trad. por H. C., Impr. de Gómez Oro, Sevilla, 1852, 3 vols.
1853. *Paula Monti, o El palacio Lambert, historia contemporánea*, trad. de D. T. R. y M., Impr. de Manuel Álvarez, Madrid, 1853, 4°.
1853. *La guarida del diablo (La morne-au-diable, 1842)*, Impr. de M. A. Gil, Madrid, 1853.
1854. *Atar-Gull, novela marítima*, publicada en el folletín de *Las Novedades*, tomo I, Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, Madrid, 1854, 4°.
1856. *Atar-Gull*, Impr. del *Semanario Pintoresco* y de la *Ilustración* a cargo de D. G. Alhambra, «Eco de los folletines. Archivo escogido y económico de obras amenas e instructivas de todos los tiempos y países», tomo IX, Madrid, 1856, 4°.
1857. *Paula Monti, o El Hotel Lambert, historia contemporánea*, Impr. de Manuel Álvarez, Madrid, 1857, 4°.
1869. *El judío errante*, versión castellana por Federico Fernández Valcárcel, Librería Ibérica, Barcelona, 1869, 2 vols.
1871. *El judío errante*, versión castellana por Federico Fernández Valcárcel, Empresa Editorial de *La Ilustración*, Barcelona, 1871.
1880. *El judío errante*, Madrid, 1880.
1881. *El judío errante*, Madrid, 1881.
1892. *Paula Monti*, Folletín de *El Liberal* (Alicante), 1 de octubre a 27 de noviembre de 1892.

JULES VERNE

1872. «Maese Zacarías» («Maître Zacharius ou l'Horloger qui a perdu son âme», 1854), en *Obras*, tomo II, trad. de V. Guimerá, Impr. de Gaspar y Roig, Madrid, 1875.
1886. «Fritt-Flacc» («Fritt-Flacc», 1886), en *Obras*, tomo VII, trad. de A. A., Agustín Jubera, Madrid, 1886.

2.4. NARRACIONES FANTÁSTICAS ESTADOUNIDENSES

NATHANIEL HAWTHORNE⁸⁷⁴

1840. «La vieja doncella de Boston. Leyenda americana» («The White Old Maid», 1835), *El Museo de las Familias*, 1840, pp. 366-367 (publicado sin nombre de autor).⁸⁷⁵
1853. «La estatua de nieve. Cuento americano» («The Snow Image», 1850), *El Universo Pintoresco*, núm. 20, 30 de abril de 1853, y núm. 21, 15 de mayo de 1853 (publicado sin nombre de autor).⁸⁷⁶
1853. «La hija de Rappaccini. Cuento fantástico» («Rappaccini's Daughter», 1844), *El Universo Pintoresco*, núm. 27, 15 de agosto de 1853, núm. 28, 30 de agosto de 1853, y núm. 29, 15 de septiembre de 1853.⁸⁷⁷
1853. «Ricardo Digby [sic]. Leyenda americana» («The Man of Adamant», 1837), *El Universo Pintoresco*, número 29, 15 de septiembre de 1853 (publicado sin nombre de autor).⁸⁷⁸
1853. «La anciana doncella de Boston. Leyenda americana», *La Ilustración*, núm. 245, 5 de noviembre de 1853, pp. 439-442 (publicado sin nombre de autor).
1855. «La figura grande de piedra. Leyenda americana» («The Great Stone Face», 1850), *La Ilustración*, núm. 349, 5 de noviembre de 1855, pp. 446-447, y núm. 350, 12 de noviembre de 1855, p. 454.⁸⁷⁹
1855. «La mano roja» («The Birthmark», 1843), *Semanario Pintoresco Español*, núm. 49, 2 de diciembre de 1855, pp. 388-390, y núm. 50, 9 de diciembre de 1855, pp. 395-397.⁸⁸⁰
1855. «Ricardo Digby. Leyenda americana», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 51, 23 de diciembre de 1855, p. 407, y núm. 52, 30 de diciembre de 1855, pp. 412-413.

⁸⁷⁴Junto al título original doy la fecha de composición, no de publicación; ésta última va indicada en nota, así como el volumen de relatos en el que apareció.

⁸⁷⁵Se publicó en *Twice-Told Tales* (1837-1851). Como demuestran Lanero y Villoria [1996:132-135], esta versión del cuento de Hawthorne, así como la publicada en 1853, es en realidad una «perversión» de dicho relato, a juzgar por los retoques y variaciones llevados a cabo por el anónimo traductor.

⁸⁷⁶Recogido en *The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales* (1852).

⁸⁷⁷Apareció publicado en *Mosses from an Old Manse* (1846-1854).

⁸⁷⁸Recogido en *The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales* (1852).

⁸⁷⁹Apareció recogido en *The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales* (1852).

⁸⁸⁰Pertenece a *Mosses from an Old Manse* (1846-1854).

1863. «La mancha (Cuento Norte-americano)» («The Birthmark»), *El Museo Universal*, núm. 25, 21 de junio de 1863, y núm. 26, 28 de junio de 1863 (firmado con la letra «F.», sin mención del nombre de Hawthorne).
1863. «Castillos en el aire» («Peter Goldthwaite's Treasure», 1838), trad. de Mariano Juderías Bénder, *Gaceta Literaria*, núm. 13, 7 de marzo de 1863.⁸⁸¹
1875. «Los argonautas. Cuento mitológico» («The Golden Fleece», 1853), trad. de Mariano Juderías Bénder, *Revista Europea*, IV, 21 marzo de 1875, pp. 105-113, y 28 de marzo de 1875, pp. 149-156.⁸⁸²
1875. «Los pigmeos» («The Pygmies», 1853), trad. de Mariano Juderías Bénder, *Revista Europea*, IV, 11 de abril de 1875, pp. 225-234.⁸⁸³
1875. «El paraíso perdido» («The Paradise of Children», 1852), trad. de Mariano Juderías Bénder, *Revista Europea*, IV, 25 de abril de 1875, pp. 309-313.⁸⁸⁴
1875. *Cuentos mitológicos*, trad. de Mariano Juderías Bénder, prólogo de D. M. Ossorio y Bernard, Impr. de Medina y Navarro, Madrid, 1875, 8°. Contiene: «Los argonautas», «Los pigmeos», «El paraíso perdido», «El rey Midas» («The Golden Touch»), «Las tres manzanas de oro», «La vida es sueño» («David Swan») y «Castillos en el aire».⁸⁸⁵
1882. *Una carta de Miss Greenwood y cuatro cuentos de N. Hawthorne*, trad. del inglés por Mariano Juderías Bénder, Impr. y fundición de Manuel Tello, «Biblioteca de cuentos y leyendas», vol. I, Madrid, 1882, 3ª ed.⁸⁸⁶ Contiene cuatro relatos de Hawthorne: «El paraíso perdido», «El rey Midas», «La vida es sueño» y «El valle de las tres colinas» («The Hollow of the Three Hills», 1839).⁸⁸⁷ El cuento de Engracia Greenwood es el titulado «Mi tía María» («My Aunt Maria»).
1882. «El agua de la Florida», en *Leyendas extraordinarias, por N. Hawthorne, E. Poe y W. Irving*, trad. del inglés por Mariano Juderías Bénder, Impr. y fundición de Manuel

⁸⁸¹Recogido en *Twice-Told Tales* (1837-1851).

⁸⁸²Pertenece a su libro *The Tanglewood Tales for Girls and Boys Being a Second Wonder Book* (1853). Lanero y Villoria [1996:138] dan como título original «The Argonauts», pero no he podido encontrar cuento alguno de Hawthorne titulado así. El cuento español es en realidad una versión de «The Golden Fleece» («El Vello de Oro»).

⁸⁸³Pertenece a su libro *The Tanglewood Tales for Girls and Boys Being a Second Wonder Book* (1853).

⁸⁸⁴Recogido en *A Wonder Book for Girls and Boys* (1852).

⁸⁸⁵ «El paraíso perdido», «El rey Midas» y «Las tres manzanas de oro» pertenecen al volumen *A Wonder Book for Girls and Boys* (1852); «Los argonautas» y «Los pigmeos» a *Tanglewood Tales for Girls and Boys Being a Second Wonder Book* (1853). «David Swan» está recogido en *Twice-Told Tales* (1837-1851); no es un cuento fantástico.

⁸⁸⁶Me remito a la información contenida en Lanero y Villoria [1996:135], pues no he podido dar con la primera edición, aunque, como ellos mismo indican, en esa tercera edición se da noticia de que «la primera edición de esta obra, con algunos cuentos más, se hizo en 1866».

⁸⁸⁷Este relato apareció recogido en *Twice-Told Tales* (1837-1851).

Tello, «Biblioteca de cuentos y leyendas», vol. III, Madrid, 1882. Incluye: «El caballero sin cabeza», de W. Irving, y «Morella», de E. A. Poe.

1882. «El tesoro escondido» y «Los pigmeos», trad. del inglés por Mariano Juderías Béndez, Impr. y fundición de Manuel Tello, «Biblioteca de cuentos y leyendas», vol. IV, Madrid, 1882.⁸⁸⁸
1882. «El vellocino de oro» («The Golden Fleece»), trad. del inglés por Mariano Juderías Béndez, Impr. y fundición de Manuel Tello, «Biblioteca de cuentos y leyendas», vol. V, Madrid, 1882.

WASHINGTON IRVING

1829. *Tareas de un solitario o nueva colección de novelas*, adaptación de Georges Washington Montgomery, Impr. de Espinosa, Madrid, 1829, 8°. Contiene: «El sueño», «Matilde y Teodoro o los gemelos», «El serrano de las Alpujarras», «El cuadro misterioso», «El agravio satisfecho» y «El mudo por amor».⁸⁸⁹ Reimpresa en 1832.
1833. *Cuentos de la Alhambra (Tales of the Alhambra, 1832)*, trad. por L[uis] L[amarca], Librería de Mallén y Berard, Valencia, 1833, 16°. Incluye: «El viaje» («The Journey»), «Gobierno de la Alhambra» («Government of the Alhambra»), «Interior de la Alhambra» («Interior of the Alhambra»), «Economía doméstica» («Domestic Economy»), «Tradiciones locales» («Local Traditions»), «La casa del Gallo» («The House of the Weathercock»), «Leyenda del astrólogo árabe» («Legend of the Arabian Astrologer») e «Historia del príncipe Ahmed Al Kamel o el Peregrino de amor» («Legend of Prince Ahmed Al Kamel, or the Pilgrim of Love»).
1835. «Aventuras de un estudiante alemán» («The Adventure of the German Student»), *El Artista*, t. I, entrega XXVI, 1835, pp. 306-309.⁸⁹⁰

⁸⁸⁸«El tesoro escondido» es una nueva traducción de *Peter Goldwhatte's Treasure*.

⁸⁸⁹Se trata de la adaptación a un marco español de diversos relatos tomados de sus libros *The Sketch Book* (1819-1820) y *Tales of a Traveller* (1824). «El sueño» tiene su origen en la fusión de dos textos de *The Book of Sketches*: «The Art of Bookmaking» y «The Mutability of Literature». «El serrano de las Alpujarras» es una adaptación de «Rip van Winckle». «El cuadro misterioso» es una adaptación de «The History of the Young Italian». «Matilde y Teodoro o los gemelos» y «El agravio satisfecho» se inspiran en textos de Shakespeare, y «El mudo por amor» tiene un origen desconocido (véase Villoria 1998). Dos relatos de ese libro se convirtieron después, por la mano del poeta Longfellow (catedrático de lenguas modernas en Bowdoin), en libro de lectura para estudiantes: G. W. Montgomery, *El serrano de las Alpujarras* y *El cuadro misterioso*, Brunswick, Maine, Impr. de Griffin, 1830. Fue reeditado en 1831 con el título *Novelas españolas. El serrano de las alpujarras y El cuadro misterioso* (en el que se admite por primera vez que es imitación de Irving; véase Brown 1953:93, n. 5).

⁸⁹⁰Publicado en *Tales of a Traveller* (1824).

1836. «El espectro desposado» («The Spectre Bridegroom»), trad. de E. de Ochoa, Impr. de I. Sancha, «*Horas de invierno*. Colección de cuentos españoles y traducidos», tomo II, Madrid, 1836.⁸⁹¹
1839. «Aventuras de un estudiante alemán (del libro *Tales of a Traveller*)», *La Alhambra*, t. II, núm. 20, 27 de octubre de 1839, pp. 233-237.
1840. «El califa y el astrólogo. Cuento granadino» («Legend of the Arabian Astrologer», 1832), *Semanario Pintoresco Español*, núm. 39, septiembre de 1840, pp. 306-309 (sin nombre de autor).
1840. «Cuento de la Alhambra. El comandante manco y el soldado» («Governor Manco and the Soldier», 1832), *Semanario Pintoresco Español*, 18 octubre de 1840, pp. 333-335, y 25 de octubre de 1840, pp. 341-343 (sin nombre de autor).
1844. *Cuentos de la Alhambra, precedidos de un viaje por la provincia de Granada*, trad. del francés por Manuel M. de Santa Ana, Impr. y Casa de la Unión Comercial, Madrid, 1844.⁸⁹²
1844. *Las cinco perlas de la Alhambra: cuentos originales ilustrados con treinta grabados*, trad. del francés al castellano por D. Manuel M. de Santa Ana, Impr. y Casa de la Unión Comercial, Madrid, 1844 (contiene once cuentos).
1845. «Leyendas de la conquista de España», *La Crónica*, núm. 38, abril de 1845, p. 219.
1848. *Cuentos de la Alhambra*, trad. por Manuel M. de Santa, publicados en el Folletín de *El Granadino, Diario de Fomento, de noticias y anuncios*, Granada, 1848. Se insertan 5 cuentos en los números 41 a 188 («El peregrino de amor» y otros).
1849. «La Rosa de la Alhambra» («Legend of the Rose of the Alhambra»), trad. de Rafael García Tapia, Impr. de Benavides, «Colección de novelas», Granada, 1849.
1856. *Cuentos de la Alhambra*, publicados en el Folletín del *Diario de Barcelona*, tomo VII, Impr. del *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1856, pp. 1-43 (reproduce la traducción de Manuel M. de Santa Ana, 1844).
1859. *Cuentos de la Alhambra*, trad. de L. L., Impr. de José María de Zamora, Granada, 1859. Reedición de la traducción de 1833, a la que se han añadido dos cuentos más. «La torre de las Infantas» («The Tower of Las Infantas») y «La leyenda de las tres hermosas princesas» («Legend of the Three Beautiful Princesses»).
1860. «El retrato misterioso» («The Story of the Young Italian»),⁸⁹³ en *Aventuras de un misántropo*, trad. de Marcial Busquets, Impr. de N. Ramírez, Barcelona, 1860, 8º

⁸⁹¹Publicado en *The Sketch Book* (1819-1820).

⁸⁹²Se trata de una versión de la traducción francesa de Sobry y de P. Christian, París, 1843.

⁸⁹³Publicado en *Tales of a Traveller* (1824).

mayor (contiene, además, tres relatos de Nodier —«Juan Bautista Montauban», «Sor Beatriz» y «El hombre y la hormiga»— y uno de X. B. Saintine, «Aventuras de un misántropo»).

1860. «El retrato misterioso», trad. de Antonio de San Martín, Madrid, 1860, 8º mayor
1862. «La torre maravillosa. Leyenda toledana por W. Yrving (*sic*)», *La Luz*, 7, 14, 21 y 28 de diciembre de 1862, pp. 461, 464, 479 y 485, respectivamente.
1882. «El caballero sin cabeza» («The Legend of Sleepy Hollow»),⁸⁹⁴ en *Leyendas extraordinarias*, trad. por M. Juderías Bénder, Impr. y fundición de Manuel Tello, Madrid, 1882. Incluye «El agua de la Florida», de Hawthorne, y «Morella», de Poe.
1882. «Memorias de un gobernador» y «Origen del negro, el rojo y el blanco (leyenda seminole)», trad. del inglés por Mariano Juderías Bénder, Impr. y Fundición de Manuel Tello, «Biblioteca de cuentos y leyendas», vol. II, Madrid, 1882.⁸⁹⁵
1882. *Cuentos de la Alhambra*, Manuel Tello, Madrid, 1882.
1887. *Cuentos de la Alhambra*, trad. por Francisco Correa y Ramírez, Barcelona, 1887, 2 vols.
1888. *Cuentos de la Alhambra*, versión directa del inglés por el doctor José Ventura Traveset, precedida de una nota biográfica del autor por D. A. González Garbín, Impr. de la Viuda e Hijos de P. V. Sabatel, Granada, 1888. Contiene 31 cuentos.
1893. *Cuentos de la Alhambra*, versión directa del inglés por el doctor José Ventura Traveset, precedida de una nota biográfica del autor por D. A. González Garbín, 2ª ed. corregida y aumentada, e ilustrada con retratos, vistas y apuntes a la pluma y planos de la Alhambra, Imprenta de la Viuda e Hijos de P. V. Sabatel, Granada, 1893.
1893. *Los buscadores de tesoros (The Money-Diggers, parte IV de Tales of a Traveller, 1824)*, J. Roura y A. del Castillo, editores, Barcelona, 1893, «Biblioteca Ilustrada».

EDGAR ALLAN POE

1857. «La semana de los tres domingos» («Three Sundays in a Week», 1841), *El Museo Universal*, 15 de febrero de 1857, p. 22.⁸⁹⁶

⁸⁹⁴Publicado originalmente en *The Sketch Book* (1819-1820).

⁸⁹⁵Se trata de los relatos «The Early Experiences of Ralph Rigmond» y «Origin of the White, the Red and the Black Men», respectivamente.

⁸⁹⁶Se trata de un cuento humorístico, pero no fantástico. Lo incluyo aquí por tratarse de la primera traducción española de un cuento de Edgar Allan Poe.

1858. *Historias extraordinarias*, precedidas por una presentación de Julio Nombela y de un prólogo crítico-biográfico por el Dr. Landa, Impr. de Luis García, «Biblioteca Literaria o colección de obras selectas, así instructivas como recreativas». Madrid, 1858, 8°. Contiene cinco relatos: «Singular aventura de un tal Hans Pfall» («The Unparalleled adventure of one Hans Pfaall», 1835), «Doble asesinato» («The Murders in the Rue Morgue», 1841), «El escarabajo de oro» («The Gold Bug», 1843), «La carta robada» («The Purloined Letter», 1845) y «La verdad de lo ocurrido con el señor de Valdemar» («The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845).⁸⁹⁷
1858. «Sombra» («Shadow», 1835), *La América*, núm. 14, 24 de septiembre de 1858.
1858. «Revelación magnética» («Mesmeric Revelation», 1844), *La América*, 8 de octubre de 1858.
1859. *Historias extraordinarias. Primera serie*, Impr. de *El Atalaya*, a cargo de J. M. Alegría, «Biblioteca de Viajes, Colección de historias, tradiciones, novelas y cuentos nacionales y extranjeros», vol. II, Madrid, 1859, 12°. Contiene: «Noticia biográfica de Edgar Poe», «El barril de amontillado» («The Cask of Amontillado», 1846), «El demonio de la perversidad» («The Imp of Perverse», 1845), «Cuatro palabras con una momia» («Some Words with a Mummy», 1845), «Una bestia que vale por cuatro» («Four Beasts in One», 1836), «El corazón revelador» («The Tell-Tale Heart», 1843), «Lo que son notabilidades» («Lionizing», 1835) y «Enterrado vivo» («Premature Burial», 1844).
1859. *Historias extraordinarias. Segunda serie*, Imprenta de *El Atalaya*, a cargo de J. M. Alegría, «Biblioteca de Viajes, Colección de historias, tradiciones, novelas y cuentos nacionales y extranjeros», vol. V, Madrid, 1859, 12°. Contiene un único cuento de Poe: «Viaje a luna a despecho de la gravitación, la presión atmosférica y otras zarandajas: Aventuras sin igual de un tal Hans Pfaall». ⁸⁹⁸
1859. Vicente Barrantes, «¿Quién es él? (Imitación de Edgardo Poe)» («The Murders of the Rue Morgue», 1841), *El Mundo Pintoresco*, 2 y 9 de enero de 1859.
1859. Vicente Barrantes, «El gato negro: Fantasía imitada de Edgardo Poe» («The Black Cat», 1843), *El Mundo Pintoresco*, 6 de noviembre de 1859, pp. 355-356, y 13 de noviembre de 1859, pp. 362-363.

⁸⁹⁷El volumen lo completa un relato de Fernán Caballero, «Dicha y suerte. Cuadro de costumbres populares», pp. 249-288.

⁸⁹⁸Desde la página 135 en adelante se recoge un cuento de Alarcón: «Soy, tengo y quiero», publicado con portada propia (*Cuentos, artículos y novelas de D. Pedro Antonio de Alarcón. Segunda serie*).

- 1859-1862. *Cuentos inéditos*, Impr. de *La Correspondencia*, Madrid, 1859-1862, 4º mayor a dos columnas, editados por entregas en la «Biblioteca de instrucción y recreo de *La Correspondencia Autógrafo*» (titulada después *La Correspondencia de España*).⁸⁹⁹
1860. *Historias extraordinarias*, traducidas para el folletín de *Las Novedades*, Impr. de *Las Novedades* a cargo de J. Trujillo, Madrid, 1860. Contiene diez cuentos: «Doble asesinato en la calle Morgue», «La carta robada», «El escarabajo de oro», «Aventura sin igual de un tal Hans Pfaall, o sea Un viaje a la luna», «La verdad acerca del caso de Mr. Valdemar», «Manuscrito encontrado en una botella» («Ms found in a bottle», 1833), «Los recuerdos de Mr. Augusto Bedloe» («A Tale of the Ragged Mountains», 1844), «Morella» («Morella», 1835), «Ligeia» («Ligeia», 1838) y «Metzengerstein» («Metzengerstein», 1832).
1860. «La verdad de lo que pasó en casa del señor Valdemar», trad. de Pedro de Prado y Torres, *El Mundo Pintoresco*, 17 de junio de 1860, pp. 194-195.
1861. *Aventuras de Arturo Gordon Pym (The Narrative of Arthur Gordon Pym, 1838)*, Impr. de José Ríos, «Biblioteca del Diario Mercantil», Valencia, 1861, 2 vols.
1862. «Viaje a la luna» («The Unparalleled adventure of one Hans Pfaall»), «Biblioteca de *La Opinión*», Valencia, 8º.
1862. «Dos pensamientos de E. Poe», *La Abeja*, I, 1862, p. 280.⁹⁰⁰
1863. *Aventuras de Arturo Gordon Pym*, en el tomo IV del Folletín del *Diario de Barcelona*, 2ª serie, Impr. del *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1863.
1863. *Aventuras de Arturo Gordon Pym*, trad. de A. de Rosas, E. Domenech, Barcelona, 1863, 8º.
1866. «El gato negro», *El Jardín, ramillete semanal de literatura, ciencias y artes*, vol. I, 9 de septiembre de 1866, pp. 6-8, y 16 de diciembre de 1866, pp. 5-6.
1867. «El gato negro», incluido en el artículo de Juan Prieto «Escritores norte-americanos: Edgardo Poe», *Revista Hispanoamericana*, 15 de enero de 1867, pp. 22-31 (ocupa las 5 últimas páginas).
1867. «El escarabajo de oro, historia extraordinaria», trad. de Emilio Domínguez, Establecimiento de la V. e H. de Gaspar, «Biblioteca del viajero», tomo II, Barcelona, 1867.

⁸⁹⁹No he encontrado ningún ejemplar de esta obra. Debo la noticia de su existencia a Ferguson [1916:230], reproducida después por Englekirk [1934:478].

⁹⁰⁰*Id.* Englekirk [1934:482].

1867. *¿Quién es el loco?* («The System of Dr. Tarr and Professor Feather», 1845), cuento escrito por Edgar Poe y encajado en la escena de los bufos por Adolfo Llanos y Álvarez, Madrid, 1867.⁹⁰¹
1868. *Los anglo-americanos en el Polo-Sur. Aventuras de Arturo Gordon Pym*, trad. de F. N., Impr. de la «Biblioteca universal económica», «Biblioteca económica de instrucción y recreo», Madrid, 1868.
1869. «Aventura sin igual de un cierto Hans Pfaal», trad. de M. Lozze, Impr. a cargo de J. E. Morete, Madrid, 1869.
1871. *Historias extraordinarias*, versión castellana con una noticia sobre Edgar Poe y sus obras por Manuel Cano y Cueto, Eduardo Perié, Sevilla, 1871, 8°. Consta de trece cuentos: «El gato negro», «El demonio de la perversidad», «El hombre de la multitud» («The Man of the Crowd», 1840), «El corazón revelador», «El escarabajo de oro», «El barril de amontillado», «Enterrado vivo», «Una bestia en cuatro», «William Wilson» («William Wilson», 1839), «Debate con una momia» («Some Words with a Mummy»), «El retrato oval» («The oval portrait», 1842), «Notabilidades» («Lionizing») y «Hans Pfaal».
1875. «El escarabajo de oro», Administración de *La Guirnalda y Episodios Nacionales*, «Biblioteca de Buenas Novelas», Madrid, 1875, 8°.
1875. «El gato negro. Cuento lúgubre» y «¿Quién es él? Cuento extravagante», adaptaciones de Vicente Barrantes recogidas en su libro, *Cuentos y leyendas*, Establ. Tipogr. de P. Núñez, Madrid, 1875, pp. 243-266 y pp. 267-311, respectivamente. No indica que son adaptaciones de relatos de Poe.
- ¿1878?. *Aventuras maravillosas*, Impr. de Querol y Domenech, «Biblioteca Selecta», núm. 3, Valencia, ¿1878? Contiene cinco cuentos: «Viaje a la luna», «Manuscrito encontrado en una botella», «La mentira del globo» («The Balloon Hoax», 1844), «¡En el Maelstrom!» («The Maelstrom», 1841) y «Morella».
1879. «El gato negro», incluido en el artículo de Rafael M. de Labra, «La literatura norteamericana en Europa», *Revista de España*, abril de 1879, pp. 457-489.⁹⁰²
1882. *Aventuras maravillosas*, Pascual Aguilar, Valencia, 1882, 2ª edición (contiene los cinco cuentos de la edición de ¿1878?).
1882. «Morella», en *Leyendas extraordinarias*, trad. por M. Juderías Bender, Impr. y fundición de Manuel Tello, «Biblioteca de Cuentos y Leyendas», vol. III, Madrid, 1882, 8°.

⁹⁰¹ Vid. Englekirk [1934:483].

⁹⁰² Es el mismo artículo que publicó Juan Prieto en 1867 (véase *supra*). Como ya expliqué, puede que Labra, por cuestiones políticas, publicase su artículo con seudónimo (*cf.* cap. VI, apartado 1.3.2.).

Forma volumen con «El caballero sin cabeza», de Irving, y «El agua de la Florida», de Hawthorne.

1883. *El Barón por Edgardo Poe. Un proyecto de ferrocarril por XXX*, trad. del inglés por M. Juderías Bénder, Eduardo Menguívar, «Biblioteca de Cuentos y Leyendas», vol. VII, Madrid, 1883, 8°. «El Barón», de Poe, es una traducción de su relato «Metzengerstein» (1832). Por lo que se refiere al *Proyecto de ferrocarril*, resulta ser una versión de *The Glenmutchkin Railway* del poeta escocés William Edmonstoune Aytoun, publicado por primera vez en la *Blackwood's Magazine* (vid. Lanero y Villoria 1996:112).
- ¿1884?. *Aventuras maravillosas*, Pascual Aguilar, «Biblioteca Selecta» Valencia, ¿1884?, 3ª ed. (contiene los cinco cuentos de la traducción de ¿1878?).
1884. *Novelas y cuentos*, traducidos del inglés por Carlos de Oliveras, precedidos por una noticia escrita en francés por Carlos Baudelaire, Garnier Hermanos, París, 1884, 8° (doy la fecha del prefacio del traductor, en Buenos Aires, puesto que la edición no lleva año de publicación). Contiene trece cuentos: «La máscara del muerto» («The Masque of the Red Death», 1842), «Berenice» («Berenice», 1835), «Ligeia», «Los crímenes de la calle Morgue», «El misterio de María Rogêt» («The Mystery of Marie Rogêt», 1842), «La carta robada», «Mr. Valdemar», «El doctor Brea y el profesor Pluma», «El pozo y el péndulo» («The Pit and the pendulum», 1842), «Holt-Frog» [sic] («Hop-Frog», 1849), «El tonel de amontillado», «Cuatro bestias en una» y «El retrato oval». Fue reeditada en 1908 y 1913.
1887. *Aventuras de Arturo Gordon Pym*, Campuzano, «Biblioteca Universal. Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros», vol. 113, Madrid, 1887.
1887. *Historias extraordinarias*, trads. por Enrique Leopoldo de Verneuil, Daniel Cortezo y Cía, «Biblioteca de Arte y Letras», Barcelona, 1887, 8°, con ilustraciones de F. Xumetra. Recoge el estudio completo de Baudelaire sobre Poe y la traducción de once cuentos: «Doble asesinato en la calle Morgue», «El escarabajo de oro», «En el Maelstrom», «El gato negro», «Guillermo Wilson», «El corazón delator», «Aventura sin par de un tal Hans Pfaal», «El pozo y el péndulo», «La barrica de amontillado», «Ligeia» y «Metzengerstein».
1890. *Historias extraordinarias*, versión de J. C., Impr. de Juan Pons, «Biblioteca del siglo XIX. Tesoro de autores ilustres de todas las épocas y naciones», Barcelona, 1890. Contiene nueve cuentos: «El gato negro», «Berenice», «El corazón revelador», «La máscara de la muerte roja», «La caída de la casa Usher» («The Fall of the House of Usher», 1839), «Hop-Frog», «El barril de amontillado», «William Wilson» y «El hombre de la multitud».
- ¿1892?. *Nuevas historias extraordinarias*, Impr. de Juan Pons, «Biblioteca del siglo XIX. Tesoro de autores ilustres de todas las épocas y naciones», Barcelona, ¿1892?

Contiene ocho cuentos: «Ligeia», «Enterrado vivo», «El sistema del doctor Brea y el profesor Pluma», «La verdad acerca del caso de Mr. Valdeman», «El retrato oval», «El pozo y el péndulo», «El demonio de la perversidad» y «Cuatro bestias en una».

1897. «Un crimen misterioso», «El escarabajo de oro» y «La carta robada», en la «Biblioteca de la Protección Nacional», Tipog. de La Protección Nacional, Barcelona, 1897.⁹⁰³

* Junto a las traducciones originales, podemos añadir un texto apócrifo atribuido a Poe:

1883. «La canción de Hollands. Un cuento inédito de Edgardo Poe», trad. libre y anónima de un periódico extranjero, *La América*, vol. XXIV, 8 de octubre de 1883, p. 15.⁹⁰⁴

2.5. NARRACIONES FANTÁSTICAS PORTUGUESAS

FRANCISCO MARQUES DE SOUSA VITERBO

1872. «El fantasma del lago», trad. de C. Vieyra de Abreu, *La Lira Española*, 1872.

3. RECOPIACIONES DE NARRACIONES BREVES QUE INCLUYEN ALGUNOS RELATOS FANTÁSTICOS (posiblemente traducidas del francés)

1796-1797. Pedro María Olive, *Las noches de invierno, o Biblioteca de historias, anécdotas y novelas, cuentos, chistes y agudezas, fábulas y ficciones mitológicas, aventuras de hadas y encantadoras, relaciones de viajes, descripciones de países y costumbres singulares y raras, maravillas y particularidades admirables de la naturaleza y el arte*, Antonio Espinosa, Madrid, 1796-1797.

1816. anónimo, *La Caravanera, o Colección de cuentos orientales, traducidos de un manuscrito persiano*, Impr. de doña Catalina Piñuela, «Biblioteca universal de novelas, cuentos e historias instructivas y agradables», tomo II, Madrid, 1816.

1833. *El Desván de los duendes, o breve y escogida colección de cuentos de espíritus, aparecidos, duendes, fantasmas, vampiros y demonios*, trad. del francés por Eustaquio de Villaseñor y Acuña, Madrid, 1833.

1837. Pedro María Olive, *Las noches de invierno, o Biblioteca de historias, anécdotas y novelas, cuentos, chistes y agudezas, fábulas y ficciones mitológicas, aventuras de hadas y encantadoras*,

⁹⁰³ «Un crimen misterioso» es traducción de «The Murders in the Rue Morgue».

⁹⁰⁴ *Id.* Englekirk [1931] y [1934:483].

relaciones de viajes, descripciones de países y costumbres singulares y raras, maravillas y particularidades admirables de la naturaleza y el arte, Antonio Espinosa, Madrid, 1837.

1840. *La Tía Marizápalo. Cuentos maravillosos de magia y encantos, con la historia de las brujas*, Impr. y Libr. del Establecimiento Central, Madrid, 1840, 16°.

1840-184-?. *Colección de cuentos fantásticos y sublimes*, Impr. y Librería del Establecimiento Central, Madrid, 32°. En el tomo III, publicado en 1841, apareció recogido un relato de Hoffmann: «El mayorazgo. Cuento fantástico».

1841. *Cuentos fantásticos originales, en verso, del género de los de Hoffmann, Ch. Nodier, A. Dumas, Chamisso, etc.*, Librería de la Cruz, Madrid, 1841.⁹⁰⁵

1841. *Veladas de invierno. Colección de cuentos fantásticos, cuadros de costumbres*, 1841, 2 vols.

4. LITERATURA MARAVILLOSA

MARIE-CATHERINE LE JUMET DE BERNEVILLE, CONDESA D'AULNOY

1844. *Bella Bella o el caballero afortunado. Cuento*, trad. por José Llorente, Viuda de Brieua, Logroño, 1844, 8°.

1852. *Cuentos de Madama d'Aulnoy (Contes des fées, 1696)*, Impr. y Desp. de la *Biblioteca Universal*, 1852, folio mayor.

1873. *Cuentos de hadas*, trad. por E. H. y F., Impr. de *La Galería Literaria*, Madrid, 1873, 2 vols.

CHARLES PERRAULT

1824. *Cuentos de hadas (Contes de ma mère l'Oye, 1697)*, Smith, París, 1824, 18°. Contiene: «La caperucilla encarnada», «Las hadas», «Barba Azub», «La hermosa del bosque durmiente», «El gato maestro o con botas», «La cenizosa o la chinelilla de vidrio», «Riquet de copete», «El Pulgarcillo», «La diestra princesa» y «Piel de asno».

1830. *Barba Azul o la llave encantada, colección de cuentos maravillosos*, Cabrerizo, Valencia, 1830, 16°.

1840. *Cuentos de hadas*, Garnier hermanos, París, 1840, 12°.

⁹⁰⁵El primer cuento traducido fue *Zulima* de Torsac. Montesinos [1973:145, n. 402] ignora si el resto de relatos se publicaron.

1840. *Barba Azul o la llave encantada, colección de cuentos maravillosos*, Cabrerizo, Valencia, 1840, 16°.
1852. *Cuentos*, Impr. del *Semanario* y de la *Ilustración*, «Biblioteca Universal», Madrid, 1852, folio mayor, 6 grabados.
1862. *Cuentos de hadas*, traducidos por J. Coll y Vehí, Narciso Ramírez, Barcelona, 1862.
1863. *Los cuentos de Perrault*, ilustrados por Gustavo Doré y traducidos del francés por Federico de la Vega, Abel Cedoux, editor, París, 1863, folio.
1867. *Cuentos de hadas*, Garnier, París, 1867, 16° (se publicó junto a los *Cuentos* de Madame Leprince de Beaumont).
1872. *Cuentos de hadas*, Rosa y Bouret, «Biblioteca de la Juventud», París, 1872, 16°.
1876. *Cuentos de hadas*, traducidos por José Coll y Vehí, Libr. de Juan y Antonio Bastinos, editores, Barcelona, 1876, 8°.
1883. *Cuentos de hadas*, trad. de Teodoro Baro, Juan y Antonio Bastinos, Barcelona, 1883, gran 8°.
1883. *Cuentos de Perrault y de Madame Beaumont*, ilustrados por Gustavo Doré, Tasso, Barcelona, 1883, 8° mayor.
1884. *Los cuentos de Perrault*, traducidos por T. Lix, Garnier Hermanos, París, 1884, 4°.
1892. *Cuentos*, «Biblioteca Universal», Madrid, 1892, 8°.

THOMAS-SIMON GUEULLETTE

1796. *Cuentos tártaros. Los mil y un quartos de hora* (*Les Mille et Une Quarts d'heure, contes tartars*, 1715), traducidos del francés por el Padre Fray Miguel de Sequeiros, Madrid, 1796, 2 tomos, 8° (incluye también la «Historia de Simbad el Marino»⁹⁰⁶).
1820. *Cuentos tártaros. Los mil y un quartos de hora*, traducidos del francés por el Padre Fray Miguel de Sequeiros, Viuda de Barco López, Madrid, 1820, 2 vols., 16°.

⁹⁰⁶La traducción española podría derivar de la segunda edición francesa, publicada en 1723, que fue aumentada respecto a la primera.

LAS MIL Y UNA NOCHES

- 1841-1842. *Las Mil y una noches*, cuentos árabes, edición ilustrada con 1600 dibujos de los mejores artistas europeos, traducidas en alemán del texto árabe genuino por Gustavo Weil, con anotaciones del mismo y una introducción del barón Silvestre de Sacy, y vertidas del alemán al castellano por los mismos editores, Impr. de Antonio Bergnes y Compañía, Barcelona, 1841-1842, 4 tomos.
1842. *Aladín o la lámpara maravillosa*, cuento árabe traducido del francés, Impr. de Sanchís, Madrid, 1842.
1844. *La lámpara maravillosa o sea, Historia de Aladino*, cuento oriental traducido del francés, Barcelona, 1844.
- 1844-1863. *Las Mil y Una Noches. Cuentos árabes*, tres tomos en 8º, Establ. Tipog. de P. Mellado, Madrid, 1844-1863, «Biblioteca Popular Económica».
1851. *Las Mil y una noches*, traducidas en alemán del texto árabe por Gustave Weil y vertidas al castellano por los mismos editores, Impr. de Antonio Bergnes y Cía, Barcelona, 1851, 3 vols., edición ilustrada con 1600 dibujos de los mejores artistas europeos.
1867. *Las Mil y una noches*, traducidas en alemán del texto árabe por Gustave Weil y vertidas al castellano por los mismos editores, Impr. de Antonio Bergnes y Cía, Barcelona, 1867, 3 vols., edición ilustrada con 1600 dibujos de los mejores artistas europeos.

JAKOB Y WILHELM GRIMM

1862. «La liebre y el erizo», *Semanario Popular*, núm. 4, 1862, p. 31.
1862. «El huso, la lanzadera y la aguja», *Semanario Popular*, núm. 8, 1862, p. 63.
1862. «Los tres hermanos», *Semanario Popular*, núm. núm. 11, 1862, p. 105.
1862. «Los regalos de los hermanos», *Semanario Popular*, núm. 15, 1862, pp. 113-114.
1862. «Los tres pelos de oro del diablo», *Semanario Popular*, núm. 24, 1862, pp. 167-168.
1862. «La infiel Eva», *Semanario Popular*, núm. 25, 1862, pp. 198-199.
1862. «Los tres ramos verdes», *Semanario Popular*, núm. 27, 1862, p. 214.
1862. «El judío de las espinas», *Semanario Popular*, núm. 29, 1862, pp. 231-232.

1862. «La sepultura», *Semanario Popular*, núm. 40, 1862, pp. 319-320.
1862. «Juan el Fiel», *Semanario Popular*, núm. 42, 1862, p. 331.
1864. «El arpa maravillosa», *Semanario Popular*, 1864.
1864. «Viaje por mar», *Semanario Popular*, 1864.
1879. *Cuentos escogidos*, trad. por José S. Viedma, Gaspar Editores, Madrid, 1879.
1896. *Cuentos escogidos*, trad. por José Muñoz Escámez, Heinrich y Cía, Barcelona, 1896, 4°.
1896. *Cuentos escogidos*, Edit. Saturnino Calleja, Madrid, 1896, 4°.

HANS CHRISTIAN ANDERSEN

1859. «Los vestidos nuevos del emperador. Cuento danés», *Museo de las Familias*, 1859.
1862. «La niña de los fósforos», *La Abeja*, 1862, t. I, pp. 158-159.
1870. *Cuentos escogidos*, Madrid, 1870, 8°.
1879. *Cuentos escogidos*, traducidos por D. Raimundo Fernández Cuesta, Gaspar, Madrid, 1879, 8°.
1879. *Cuentos*, trad. por J. Roca y Roca, Cortezo y Cía. editores, «Biblioteca Arte y Letras» Barcelona, 1879, 8°.
1883. *Cuentos*, trad. por J. Roca y Roca, F. Giró, Barcelona, 1883, 2ª ed., 8°.
1894. *Cuentos y fantasías*, Impr. y Lib. de La Hormiga de Oro, Barcelona, 1894, 8°.
1899. *Cuentos*, publicados por S. C. Fernández, Editorial Calleja, Madrid, 1899, 4°.

