

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

TESIS DOCTORAL
DE DAVID ROAS DEUS

DIRIGIDA POR SERGIO BESER ORTÍ



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

ABRIL 2000

Capítulo III

LA TRADUCCIÓN DE OBRAS FANTÁSTICAS EN ESPAÑA

Como ya advertí en la introducción, inicio mi estudio de la recepción de la literatura fantástica en nuestro país con el examen de los títulos y autores que se tradujeron al español, así como del número de ediciones que aparecieron de cada uno de ellos. No se trata simplemente de un análisis cuantitativo, sino también de especificar cuáles fueron los autores más traducidos (y que, por tanto, pudieron ejercer una influencia directa sobre los lectores, críticos y escritores españoles), lo que nos permitirá, además, advertir las ausencias más destacables en el panorama fantástico del momento. En el Apéndice I he consignado todas las traducciones que he podido localizar, publicadas tanto en revistas como en forma de volumen.

En lo que respecta a la valoración de la influencia, tanto explícita como implícita, que estos autores pudieron ejercer sobre los escritores españoles, su análisis lo llevaré a cabo en el capítulo VII, donde estudio la producción de narraciones fantásticas en nuestro país y su relación con los modelos importados del extranjero.

El análisis de las traducciones lo he dividido en dos grandes secciones — novela gótica y narraciones fantásticas—, que responden a la forma en que se desarrolló cronológicamente el género, tal y como expuse en el capítulo anterior.

Cuatro fueron los países cuya producción fantástica influyó en el desarrollo de dicho género en nuestro país: Gran Bretaña, Alemania, Francia y Estados Unidos.¹⁷¹ La primera influencia, cronológicamente hablando, la debemos a la literatura fantástica británica, cuyo influjo se desarrolló a través de la novela gótica, del cuento «gótico» y de algunas de las novelas históricas de Walter Scott en las que aparecían elementos de carácter sobrenatural (aunque la verdadera influencia que Scott ejerció sobre la idea de lo fantástico que manifestaron algunos escritores y

¹⁷¹Debo señalar que en el catálogo de las traducciones incluyo también un relato fantástico portugués, «El fantasma del lago», de Francisco Marques de Sousa Viterbo, publicado en *La Lira Española*, en 1872, traducido por C. Veyra de Abreu. Esta es la única muestra de la literatura fantástica portuguesa que he podido localizar.

críticos españoles, se debió fundamentalmente, como veremos, a un famoso artículo que escribió contra Hoffmann). La influencia de la literatura alemana se centra fundamentalmente en la obra de E. T. A. Hoffmann, aunque como comprobaremos en el capítulo VII, a pesar del gran número de textos del autor alemán que se tradujeron a nuestro idioma, no hubo muchos escritores españoles que adoptaran el tratamiento que éste le dio a lo fantástico; su influjo fundamental se dejó sentir, a mi entender, en la popularización del cuento fantástico entre los lectores y escritores españoles. Otras influencias fundamentales de la literatura alemana llegaron a través de las baladas (al estilo de Bürger) y de los textos de carácter legendario y folklórico. Paralelamente a la influencia alemana, llegaron a España las obras de un buen número de autores franceses que, influidos a su vez por Hoffmann, cultivaron el cuento fantástico (y en ocasiones la novela), como Nodier, Balzac, Gautier o Erckmann-Chatrian. La última gran influencia, desde el aspecto puramente cronológico, fue la estadounidense: aunque es cierto que Irving empezó a ser traducido a principios de la década de los 30 (es decir, paralelamente al momento de mayor popularización de la novela gótica en nuestro país —en lo que se refiere el número de traducciones y obras originales españolas— y al inicio de la traducción de las obras de Scott), debo advertir que la influencia fundamental que ejerció la literatura fantástica estadounidense se produjo a través de la obra de Edgar Allan Poe, y, en menor grado, de la de Nathaniel Hawthorne, ya en la segunda mitad del siglo.

1. LA NOVELA GÓTICA

Para valorar en su justa medida las traducciones de novelas góticas en España, es necesario referirse a la situación de la censura a finales del XVIII, puesto que el control que se ejerció sobre el mundo editorial impidió la normal circulación de los títulos de moda en Europa, así como la publicación de obras originales españolas. Esa censura, además, se endureció en los años posteriores a la Revolución Francesa. Los diferentes gobiernos españoles de la época tomaron partido por la monarquía y la nobleza francesas, y eso se tradujo en la creación de diversas medidas para evitar la propagación de los ideales de la Revolución en

nuestro país. Así, por ejemplo, el ministro Floridablanca prohibió a los periódicos cualquier referencia al proceso revolucionario y, lo más importante, hizo requisar los libros, periódicos y cualquier tipo de impresos que vinieran de Francia.¹⁷² Todo lo francés era visto con desconfianza. Y junto a ese control ideológico, también se ejerció una censura de carácter moral, impuesta por el estamento religioso (la Inquisición), y estético, basada en los gustos y objetivos literarios de los ilustrados: instrucción, virtud y verosimilitud «realista».

Esta situación tuvo que afectar enormemente a la publicación y consumo de la novela gótica en nuestro país, puesto que el control a que fueron sometidas todas las obras provenientes de Francia —canal fundamental de introducción en España de las novedades culturales y literarias europeas— debió impedir la llegada de numerosos títulos de éxito fuera de nuestras fronteras. Por otro lado, dicha censura pudo ser, por tanto, la culpable de que sólo llegase a España una manera de elaborar lo gótico en la que lo sobrenatural no era admitido, lo que debió condicionar también la comprensión y el desarrollo de lo fantástico en nuestro país.

En plena época ilustrada, la literatura de imaginación se había convertido en algo peligroso para los censores por su potencial poder subversivo (*vid.* Zavala 1987), y sólo fue permitida la publicación y traducción de obras que tuviesen como objetivo la utilidad moral y educativa. Algo que no tiene demasiado que ver con la novela gótica, lo que explicaría que, en tales circunstancias, pocas obras de ese género fuesen publicadas en nuestro país (aunque, como veremos en los siguientes capítulos, eran bien conocidas por buena parte de los críticos y escritores españoles).¹⁷³

El ingente control moral provocó, como advierte Álvarez Barrientos [1991:216], que en todos los prólogos se incluyese «ese tópico de la utilidad y la moral, en un intento de disimular los momentos más “peligrosos” de la narración justificándolos por contraste, es decir: hay que pintar con vivos colores las pasiones que se temen». Lo que, por otro lado, generó la picaresca de colocar

¹⁷²Aunque muchas de estas publicaciones llegaron a España de forma clandestina. *Vid.* Anes [1981].

¹⁷³Un fenómeno que no habría que achacar únicamente a la censura sino también a la propia autocensura de los escritores, quienes seguramente evitaron escribir cierto tipo de obras que sabían de antemano que no iban a poder publicarse.

dichas «advertencias morales» en cualquier tipo de obras, para evitar las censuras. Pero semejantes añagazas provocaron una desconfianza generalizada de los censores hacia las novelas, que acabó traducándose en la prohibición de la publicación de éstas el 27 de mayo de 1799. Aunque dicha prohibición no fue seguida rigurosamente, dada la cantidad de novelas, originales y traducciones, que se publicaron en los años siguientes.¹⁷⁴

Y si la censura y el control inquisitorial de finales del setecientos frenaron la entrada de la mayoría de novedades literarias, y con ello, claro está, lo gótico y lo fantástico, vamos a encontrarnos con una situación parecida en la primera mitad del siglo XIX (sobre todo en las etapas absolutistas), aunque alternándose con períodos de mayor permisividad (1812-1814, el trienio liberal y el reinado de Isabel II) en los que la literatura fantástica en España alcanzará un desarrollo importante, aunque lejos del de Alemania, Francia o Inglaterra.

La legislación que rigió hasta la muerte de Fernando VII data de un decreto del 11 de abril de 1805 en el que se nombraba un juez de imprentas que tenía bajo su mando a un nutrido grupo de censores que controlaba todo tipo de publicaciones.¹⁷⁵ Se prohibía imprimir todo aquello que no fuera directamente inspirado por el gobierno (una cédula del 3 de mayo de 1805 prescribía entre otras cosas que todo libro impreso tuviera una utilidad pública) y que no estuviese bajo control religioso, lo que puso numerosísimas trabas a la traducción de libros que se consideraban peligrosos o sospechosos de serlo (incluso las obras de Walter Scott fueron prohibidas oficialmente hasta 1829). Aunque, como ya he advertido, los editores inventaron numerosos subterfugios para publicar sus obras, puesto que, pese a dicha prohibición, Cabrerizo, por ejemplo, empezó a publicar en 1818 su famosa «Colección de Novelas».

Aunque podemos encontrar algunas traducciones anteriores, es en torno a la década de los 20 cuando empiezan a traducirse numerosas novelas góticas, avaladas por el éxito que ese subgénero narrativo había tenido al otro lado de los Pirineos (como vengo señalando, la historia de la literatura española del siglo pasado está en constante relación con lo que pasaba en la vecina Francia; incluso

¹⁷⁴Como puede comprobarse en los catálogos de Hidalgo [1862-1881], Brown [1953], Montesinos [1973] y Ferreras [1979].

¹⁷⁵En relación al estado de la censura en la España de los primeros años del siglo XIX véanse González Palencia [1934], Zavala [1971] y [1987], Márquez [1980] y Artola [1983].

las traducciones de obras alemanas o inglesas se hicieron normalmente a partir de las versiones francesas).

En 1820 se suprimieron provisionalmente las prohibiciones sobre la edición y venta de libros, lo que supuso una cierta liberalización del mercado editorial. Pero a partir de 1824, durante la «década ominosa», muchos de los libros publicados entre 1820 y 1823 fueron recogidos y confiscados, puesto que habían sido prohibidos antes del trienio liberal. Se volvió, por tanto, a vigilar el comercio de libros y se estableció de nuevo una severa censura, a la vez que se suspendía la publicación de todos aquellos diarios y revistas no controlados por el gobierno. El miedo a la introducción de ideas liberales y progresistas condicionó la producción libresca de esos años, algo que iba a influir decisivamente en el mundo editorial y cultural de nuestro país.

Pero, a pesar de toda esa vigilancia, llegaron a España de forma clandestina, sobre todo desde París, muchas de las obras incluidas en los Índices de libros prohibidos, como demuestra su presencia en los inventarios realizados en bibliotecas particulares (se han encontrado títulos prohibidos que habían sido adquiridos antes de 1833 e incluso antes de 1808).

Las férreas leyes de imprenta y los obstáculos de la censura inquisitorial hicieron que hasta la década de los 30 (sobre todo, a partir de la muerte de Fernando VII) no se iniciara el definitivo arranque —siempre en términos relativos— de la industria editorial y la posibilidad de presentar una amplia y diversificada oferta al público lector. Así, gran cantidad de obras españolas tuvieron que editarse en Francia e Inglaterra.¹⁷⁶

La liberalización de las leyes de imprenta comenzó el 4 de enero de 1834 con el decreto de Javier de Burgos, aunque se estableció una censura previa para ciertos temas y se creó la Inspección General de Imprentas y Librerías del Reino.¹⁷⁷

¹⁷⁶En relación a la impresión de obras españolas en Francia véase Vauchelle-Haquet [1985].

¹⁷⁷El Reglamento de Censura de 1834 restringía la aparición de nuevas publicaciones: «se volvía de nuevo a la añeja tradición de *licencia real*, pues en su artículo primero se señala que “no podrá publicarse periódico alguno como no sea técnico o trate únicamente de artes, ciencias naturales o literatura, sin expresa Real Licencia expedida por el Ministerio del Exterior, para lo que, según el artículo segundo, las solicitudes se cursarán al Ministerio por conducto de los Gobernadores civiles, los cuales manifestarán su parecer sobre la concesión y sobre las circunstancias de los que la pretendan como editores responsables de cada periódico”. El régimen fuertemente restrictivo impuesto por Fernando VII en materia de censura se mantuvo prácticamente en las mismas condiciones al asumir el poder la Reina Gobernadora» (Rubio Cremades 1995:48).

Las diversas constituciones del período isabelino eliminaron dicha censura previa, instaurando una aparente libertad de prensa, aunque ese principio fue diferentemente aplicado, según se tratase de gobiernos moderados o progresistas. Así, durante el segundo tercio de siglo fueron alternándose periodos de mayor libertad con restricciones o recomendaciones en el tratamiento de ciertos temas (sobre todo aquellos que atentaran contra el concepto de estado y gobierno propugnado por la burguesía moderada).¹⁷⁸ En años posteriores se volverá a establecer la censura previa: en 1849 para las obras dramáticas, y en 1852 para las novelas (según decreto ley, se tenía que remitir al censor un ejemplar de todas las que se imprimieran). En 1857, Cándido Nocedal aumentó el control moral de las novelas, así como el control gubernamental sobre diarios y revistas. Como vemos, la liberalización de las leyes de imprenta casi nunca se consideró del todo satisfactoria.¹⁷⁹

El cambio de legislación editorial promovido a la muerte de Fernando VII supuso, por tanto, una cierta liberalización del mercado editorial y los librereros inundaron el mercado con las novelas que estaban haciendo furor en la Europa de esos años: las lacrimosas y las terroríficas y fantásticas (aunque este género llegará a España fundamentalmente en forma de cuento).

Si bien la literatura fantástica tuvo que sufrir las consecuencias del control de los censores, también pudo influir el desinterés de los editores en la tardía traducción de los títulos más conocidos de la novela gótica inglesa. Tal y como advierte Montesinos [1973:19] hablando de la novela en general, «debió de haber también razones comerciales para que se tradujese lo que se tradujo y no otra cosa; el comercio de librería español no emprende el negocio de las traducciones en grande escala hasta que no se siente estimulado a ello por la competencia francesa». Una competencia que fue grande, como podemos comprobar en el Apéndice I, puesto que un gran número de traducciones españolas de novelas góticas se imprimieron en París.

¹⁷⁸Las censuras liberales fueron más duras con las publicaciones periódicas y los folletos, por lo que algunas obras se publicaron en libro, pero no en revistas.

¹⁷⁹Véase Fontanella [1982].

Lo primero y más evidente que podemos decir acerca de la recepción de la novela gótica inglesa en España es que ésta llegó tarde y mal. Si comparamos las fechas de publicación en su lengua original con las de sus traducciones españolas¹⁸⁰ podemos comprobar ese desfase, que toma un cariz verdaderamente desalentador con algunas de las obras maestras del género. Tal es el caso de *The Monk* (1796), de Lewis, que apareció en nuestro país con 25 años de diferencia respecto de su original inglés (algo que tiene fácil explicación, puesto que la historia del perverso monje Ambrosio no debió de gustar mucho a los censores inquisitoriales).¹⁸¹ Aunque, evidentemente, se tuvieron noticias de la novela de Lewis antes de ser vertida al español: así, por ejemplo, José Joaquín de Mora dio noticia de la muerte del autor inglés en un artículo (nada laudatorio, como veremos más adelante) publicado el 11 de septiembre de 1818 en la *Crónica Literaria y Científica de Madrid*, en el que califica *The Monk* de «novela llena de inmoralidad y extravagancias». No es casualidad, pues, que la novela se publicase durante el trienio liberal (la primera traducción es de 1821), aunque ésta se imprimió en París.

Un desfase todavía mayor se produjo con una de las novelas góticas más célebres, *The Champion of Virtue, A Gothic Story* de Clara Reeve, publicada en 1777, cuya versión española, *El campeón de la virtud o El Barón Inglés*, apareció en 1854 (al menos, ésa es la traducción más antigua que he podido localizar).¹⁸²

Sin embargo, otros títulos tuvieron más suerte, como sucedió con *The Recess, or, A Tale of Other Times* (1785), de Sophia Lee, que fue vertido al español sólo diez años después de aparecer en Inglaterra (*El subterráneo o la Matilde*, 1795).¹⁸³ Esa misma diferencia existe entre la publicación del original de la novela de Regina Roche *Children of the Abbey* (1798) y su primera traducción española, *Los niños de la abadía*, publicada anónimamente en 1808.¹⁸⁴ Claro que estas dos autoras, cuyas

¹⁸⁰Véase el Apéndice I, donde aparecen consignadas todas las traducciones de novelas góticas que he podido localizar.

¹⁸¹Aunque la novela de Lewis pudo leerse mucho antes en España, puesto que se tradujo al francés en 1797 (*Ambroise ou le Moine*).

¹⁸²El subtítulo de la traducción española se debe a que la novela cambió de título en su segunda edición inglesa: *The Old English Baron* (1778).

¹⁸³En las siguientes ediciones españolas (1817 y 1818), su título se modificó: *El subterráneo o las dos hermanas Matilde y Leonor*.

¹⁸⁴Esta autora debió gozar de un éxito destacable en nuestro país a juzgar por las numerosas ediciones españolas de sus obras: *Los niños de la Abadía* (también titulada *Oscar y Amanda o los descendientes de la Abadía*) fue reeditada en 1818, 1828, 1837, 1868, 1872 (las dos últimas con el título *Oscar y Amanda. Amor y virtud triunfantes*, «verdadera y única refundición castellana por

obras tienen una intencionalidad moral evidente y una escasa presencia de lo sobrenatural, eran mucho menos «peligrosas» para el público español que Lewis, cuyo *Monje* destilaba una inmoralidad escandalosa para la censura de la época, además de desarrollar una historia en la que la presencia de lo fantástico y lo terrorífico era fundamental.

Las novelas de Ann Radcliffe, la más famosa autora del género, no empezaron a editarse en España hasta 1818, con un desfase de unos veinte años respecto de su publicación original,¹⁸⁵ aunque obtuvieron rápidamente un éxito destacable. Se tradujeron cuatro de las seis novelas góticas que escribió, lo que indica que el lector español pudo tener un conocimiento bastante completo de la producción de Ann Radcliffe (quien publicó toda su obra en un breve lapso de tiempo, entre 1789 y 1797, salvo *Gaston of Blondville*, no traducida al español, que fue publicada póstumamente en 1826). Algunas de estas traducciones fueron reeditadas en varias ocasiones: así sucedió, por ejemplo, con *Julia o los subterráneos del castillo de Mazzini* (*A Sicilian Romance*, 1790), de la que he localizado cinco impresiones entre 1818 y 1840, o con *El confesonario de los penitentes negros* (*The Italian*, 1797), editada siete veces entre 1821 y 1861. A éstas hay que añadir las traducciones de *Adelina o la abadía de la selva. Novela histórica* (*The Romance of the Forest*, 1791), publicadas en 1830 y 1833 (en esta ocasión traducida como *La selva o la abadía de Santa Clara*); y las dos ediciones de su novela más famosa, *Los misterios de Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), aparecidas en 1832 y 1854.¹⁸⁶

La fama alcanzada por Ann Radcliffe en España, reflejo de lo que había sucedido en la vecina Francia, llegó incluso a provocar la publicación de cuatro novelas apócrifas cuya autoría se le atribuyó seguramente como ardid editorial: *El sepulcro* (de la que he encontrado dos ediciones: 1825 y 1830; puede que sea obra de su traductor francés, Hector Chaussier), *La abadía de Grasvile* (vertida al español en

Enrique Villalpando de Cárdenas»), 1882 y 1889 (fue reimpresa en 1906, 1910 y 1921). Se tradujeron otras dos novelas suyas: *Clermont* (1831) y *El monasterio de San Columban o El caballero de las armas rojas* (1839).

¹⁸⁵Veinte años transcurrieron también, por ejemplo, entre la publicación de la novela gótica alemana *Herman de Unna* (1788), de Christiane-Bénédicte Naubert, y su traducción española (1808).

¹⁸⁶Esta novela se tradujo en fecha muy temprana al francés con el título *Les Mystères d'Udolpho* (1797), por lo que pudo ser ya conocida por algunos lectores españoles.

1828),¹⁸⁷ *Las visiones del castillo de los Pirineos* (traducida en 1828 y reeditada en 1839) y *El castillo de Niebelstein* (1843).¹⁸⁸ En el capítulo VII, mostraré cómo la influencia de Ann Radcliffe fue determinante en la producción de novelas góticas españolas.

A juzgar por el número de ediciones y reediciones de novelas góticas inglesas a lo largo del siglo XIX, podemos concluir que el éxito de este género en España se redujo fundamentalmente a las obras de Ann Radcliffe, puesto que del resto de autores traducidos sólo se publicó, en la mayoría de los casos, un único título (aunque, en ocasiones, llegara a ser reeditado), como sucedió con Sophia Lee, Harriet Lee, Clara Reeve y M. G. Lewis. Diferente fue el caso de aquellos autores ingleses que coquetearon con el género gótico (reproduciendo la ambientación y la tipología de personajes), pero que se mantuvieron alejados de todo contenido sobrenatural (o aparentemente sobrenatural como en las novelas de Ann Radcliffe) y cuyas obras fueron reeditadas en varias ocasiones, como sucedió con Regina Roche, Sarah Fielding,¹⁸⁹ Elizabeth Helme o Samuel Richardson.¹⁹⁰

Los que no tuvieron tanta suerte fueron los verdaderos maestros del género: a excepción de Lewis, cuya novela *The Monk* fue editada en tres ocasiones (aunque, como ya dije, muy tardíamente),¹⁹¹ ni Walpole¹⁹² ni Beckford ni Maturin fueron

¹⁸⁷Montesinos [1973:73, n. 188] señala que su verdadero autor fue George Moore y que ya había sido traducida al francés en 1810 por B. Ducos.

¹⁸⁸«Cuento traducido por T. Guerrero, publicado en Madrid, también apócrifo y que supongo de perpetración indígena; no lo hallo en repertorios franceses» (Montesinos 1973:73, n. 188).

¹⁸⁹Aunque las traducciones de su novela *La huérfanita inglesa o Historia de Carlota Summers* (reeditada en cuatro ocasiones) fueron en realidad imitaciones poco respetuosas con el original.

¹⁹⁰Un buen ejemplo de esta novelística gótica alejada de lo sobrenatural, y con un destacado contenido moral, lo tenemos en la novela *Etelvina o Historia de la baronesa de Castle Acre*, traducida anónimamente del inglés en 1806, de la que se dijo en la *Gaceta de Madrid* (8 de julio de 1806): «Novela muy apreciada del público. Cuenta la historia de una familia ilustre perseguida por un malvado y que supo sufrir sus desgracias con virtud, constancia y resignación» (cito de Demerson 1976:134). Como vemos, lo que estructura el relato es una historia de carácter sentimental y no el juego con lo sobrenatural que aparece en las obras de Walpole, Lewis o Maturin.

¹⁹¹El lector español contaba, como dije, con la traducción francesa (*Ambrosio ou le moine*), publicada en 1797.

¹⁹²Aunque pudo leerse en francés, lengua a la que fue traducido en 1767, 1774 y 1797. Podemos encontrar alguna mención de Walpole o de su obra en textos de la época: así, por ejemplo, *The Castle of Otranto* aparece citado en el relato anónimo «El maniquí» (*El Correo de las Damas*, 1833, p. 107); claro que dicho relato, como sucedió con otros muchos publicados anónimamente, puede ser traducción de un texto inglés. La segunda mención del nombre de Walpole que he podido localizar aparece en *El Museo de las Familias*, en el artículo anónimo «Influjo que ha ejercido y está ejerciendo Walter Scott en la riqueza, la moralidad y la dicha de la sociedad moderna» (1838, t. I, pp. 354-359): «Ni se diga que racionamos sobre una hipótesis, y que esta afición nueva a la edad

traducidos a nuestro idioma durante el siglo XIX. Esto supuso que la visión que tuvieron los lectores españoles del género fuera bastante sesgada, puesto que las novelas más traducidas poco tenían que ver con la versión fantástica de lo gótico (hablo del público en general, puesto que muchos escritores y críticos españoles pudieron acceder a tales obras en su idioma original o, como ya he señalado, a través de sus traducciones francesas).

El número de novelas góticas inglesas traducidas fue decreciendo a medida que avanzaba el siglo, reflejo del progresivo desinterés de los lectores hacia un género que se había quedado anticuado y que ya no les sorprendía —léase asustaba— en modo alguno (un proceso que en Europa había tenido lugar durante la década de los 20, como ya señalé). Así, si hacemos un recuento de las traducciones que he catalogado, comprobaremos ese proceso de desaparición del género: frente a las 51 (incluyo tanto primeras ediciones como reediciones de una misma obra) que se publicaron antes de 1850, sólo encontramos 9 en toda la segunda mitad del siglo.

La novela gótica también fue cultivada profusamente en Francia. Podemos decir que hasta la llegada de los relatos de Hoffmann en 1828, y con la excepción de las obras de Cazotte en el siglo XVIII y de algunos cuentos de Nodier en los primeros años del XIX,¹⁹³ la novela gótica fue la principal manifestación de lo fantástico y un género de moda en la literatura francesa. Así lo constató, por ejemplo, en 1823 un redactor del *Mercur du XIXe siècle*: «pas un vers, pas une ligne de prose où l'on ne trouve pas des tombeaux, des ombres, des revenants, ou, pour le moins, des larmes, des gémissements éternels» (cito de Virolle 1972:138-139).

Avaladas por el éxito que habían tenido en su país, un buen número de novelas góticas francesas fueron vertidas al español. Tal y como sucede con las

media resulta de causas ajenas al numen de Walter Scott. Antes de él, y aun en su tiempo, algunos anticuarios muy instruidos, poetas hábiles, escritores que no carecían de instrucción ni de elegancia, procuraban hacer renacer la afición a las viejas costumbres de la literatura moderna. Púédese citar, entre otros, al mordaz *Horacio Walpole*, al sabio *Strutt*, y en Francia a los señores *Chateaubriand* y *Marchangy*. Sin embargo, ninguno de ellos pudo determinar este movimiento que provocó en Europa la publicación de poemas y novelas escoceses» (p. 356).

¹⁹³Tal es el caso de los relatos «Une heure ou la Vision» (en *Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, 1806), «Smarra ou les Démons de la Nuit» (1821), «Trilby ou Le Lutin d'Argail. Nouvelle écossaise» (1822) y el volumen de cuentos *Infernaliana* (1822). En ese período, Nodier escribió, en colaboración con P. F. A. Carmouche y A. F. E. de Jouffroy d'Abbans, un melodrama en 3 actos y un prólogo titulado *Le Vampire* (1820), inspirado en el cuento homónimo de J. W. Polidori.

inglesas, debemos hacer una distinción fundamental entre dichas obras: por un lado, están aquellas novelas más fieles al género gótico en su concepción fantástica, desde las primeras manifestaciones prerrománticas (Pigault-Lebrun, Regnalt-Warin) a las obras góticas de autores románticos como Arlincourt, Paul Lacroix, Jules Janin, Frédéric Soulié, Léon Gozlan, Victor Hugo y George Sand. Por otro, tenemos las novelas de aquellos autores de finales del siglo XVIII y principios del XIX que, sin recurrir a elementos fantásticos, reprodujeron las tramas sentimentales y la ambientación propias de la novela gótica: Baculard d'Arnaud,¹⁹⁴ Pierre Blanchard, Louise Brayer de Saint-Léon, Madame de Genlis, Florian, la marquesa de Ortinmar, Madame de Saint-Venant y la condesa de Roualt de la Haye.

De entre todas estas obras, las que resultan más interesantes en relación al tema de mi investigación son, evidentemente, las del primer grupo, el de los autores franceses que adoptaron el género gótico de componente sobrenatural. De entre todos estos escritores, los más traducidos al español fueron Pigault-Lebrun (como representante de la primera hornada de autores góticos), Arlincourt, Hugo, Soulié y Janin.¹⁹⁵

Pigault-Lebrun publicó una de las mejores novelas góticas francesas, *Les barons de Felsheim* (1802), que fue traducida tardíamente al español en 1823 con el título *Los barones de Felsheim, historia alemana que no es sacada del alemán*. Se conocen tres ediciones españolas más de esta novela a lo largo del siglo XIX: 1824, 1837 y 1876-1877.

El vizconde d'Arlincourt supo dar al género un interesante impulso al mezclarlo con elementos de la novela histórica scottiana. Sus dos obras traducidas al español son un buen ejemplo de su estilo: *El solitario* (*Le solitaire*, 1821), una de sus novelas más famosas, fue traducida por vez primera en 1823 y reeditada 7 veces más durante la primera mitad del siglo; y *El cervecero rey, crónica flamenca del siglo*

¹⁹⁴Baculard d'Arnaud fue todavía más conocido en nuestro país por sus obras teatrales, en las que mezclaba lo sentimental y lo terrorífico, para escándalo de un buen número de críticos y censores (cf. cap. IV, apartado 1).

¹⁹⁵Hasta el momento, no he podido encontrar ninguna traducción española de las novelas góticas de Ducray-Duminil y de Victor Ducange, dos de los mejores representantes franceses del género.

XIV (*Le brasseur roi*, 1834), cuya versión española apareció en el mismo año de su publicación original (esa misma traducción se reeditó en 1842).¹⁹⁶

Entre la enorme producción literaria de Víctor Hugo encontramos dos obras de juventud adscribibles al género gótico (aunque en ellas lo macabro y morboso domina por encima de un, casi inexistente, elemento sobrenatural): *Han d'Islande* (1823) y *Bug-Jargal* (1826). A pesar de su éxito en Francia (lo que provocó que *Han d'Islande* fuera vertida al inglés en 1825), ambas fueron traducidas a nuestro idioma en 1835, mucho después de su publicación original, debido seguramente a que fueron consideradas demasiado escandalosas por los censores durante la «década ominosa».¹⁹⁷ Ambas traducciones las debemos a Eugenio de Ochoa. Pese a todo, su éxito en España fue muy grande, puesto que se conocen siete ediciones de *Han de Islandia* y seis de *Bug-Jargal*. Claro que, como muestra Montesinos [1973:83], éstas no fueron las obras de Hugo que tuvieron más éxito en nuestro país, puesto que *Notre Dame de Paris* fue reeditada 12 veces sólo entre 1836 y 1850.

La producción gótica de Frédéric Soulié tuvo una buena recepción en España, puesto que se tradujeron sus tres novelas adscribibles a dicho género: *Les deux cadavres* (1832), *Le vicomte de Bézières* (1834) y su célebre *Les mémoires du diable* (1837). En ellas, Soulié mezcla todos los ingredientes del género gótico: fantasmas, duelos, envenenamientos, asesinatos, parricidios, adulterios, incestos, etc. *Les deux cadavres* fue traducida en 1837 como *Carlos y Cromwell o Los dos cadáveres* (en posteriores versiones recuperará su título original, *Los dos cadáveres*), siendo subtitulada, significativamente, «novela histórica»; fue reeditada en 1850, 1854 y 1859. *Las memorias del diablo* fue su obra más leída en castellano y apareció traducida por primera vez en 1837, siendo reeditada en cinco ocasiones (1847, 1849, 1851, 1852 y 1855). De *El vizconde de Bézières* se conocen tres traducciones españolas: 1845, 1846 y 1853.

El último autor a destacar es Jules Janin por su novela *L'Âne mort et la femme guillotinée* (1829). Janin fue un escritor gótico *malgré-lui*, puesto que tratando de

¹⁹⁶Montesinos [1973:262] incluye esta traducción en su lista de textos anónimos.

¹⁹⁷En el apartado dedicado al estudio de la crítica podremos comprobar la numerosas valoraciones negativas (de la pluma de Clemente Díaz y de José María de Andueza, entre otros) que suscitó *Han de Islandia*, a la que destacaban como ejemplo de los «censurables» gustos literarios y estéticos del movimiento romántico.

denunciar lo macabro y sanguinolento del género, «*L'ane mort se présente comme un véritable roman noir français [...] et non comme un pastiche, même si l'humour et la dérision y affleurent çà et là*» (Baronian 1978:42). Así, Janin introdujo un nuevo elemento hasta ese momento ausente del género gótico: el humor. A pesar de todo, la obra fue muy criticada en su país por considerarla demasiado horrible. En España, la novela de Janin fue traducida en 1845 con el sorprendente y maquillado título de *El asno muerto, novela filosófica* (reeditada en 1855 y 1890).

George Sand publicó dos obras de inspiración gótica, *Consuelo* (1842) y *La condesa de Rudolstadt* (1844), que fueron traducidas inmediatamente al castellano: *Consuelo* (1842-1843; reeditada en 1844) y *La condesa de Rudolstadt* (1844).¹⁹⁸

De Léon Gozlan contamos una única obra, *Historia de ciento treinta mujeres* (*Histoire de cent trente femmes*). No he podido localizar su fecha original de publicación, pero Baronian [1978:52] afirma que este relato se publicó originalmente en 1875, tras la muerte de Gozlan, cuando, curiosamente, el ejemplar que yo cito, y que se encuentra en la Biblioteca de Catalunya, lleva fecha de 1854.

Junto a toda esta considerable producción gótica que nos llegó de Inglaterra y de Francia, cabe destacar el reducido número de obras alemanas de este género (allí denominado *Schauerroman*) que se tradujo al español. Hasta el momento sólo he podido localizar la traducción de tres obras:

- Christiane Benedicte Naubert, *Herman de Unna, rasgo historial de Alemania* (*Hermann von Unna, eine Geschichte aus der Zeit der Vehmegerichte*, 1788), traducida por Bernardo M^a de la Calzada en 1808 (se publicó sin nombre de autor);¹⁹⁹

- Cayetano Tschink, *La víctima de la magia o los misterios de la Revolución de P...*, publicada en 1806.²⁰⁰

¹⁹⁸Estas obras de George Sand no aparecen recogidas en la sección del Apéndice I dedicada a la novela gótica, sino junto con el resto de la producción fantástica de su autora.

¹⁹⁹Esta obra debió traducirse 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].

²⁰⁰En el *Memorial Literario* de los días 30 de abril y 10 de mayo de 1806 se ofrecieron dos extractos de la novela. Álvarez Barrientos [1996:274] afirma que «el tono de los dos fragmentos es bastante gótico: interviene un “misterioso mendigo” que atrae al impresionable protagonista a unos frondosos bosques, en los que le alcanzan la noche y un huracán con “espantoso estrépito”, y donde es perseguido por unos animales que aúllan terroríficamente. Llega a un castillo: oscuridad, manos gélidas, grutas con calaveras, etc. Todos estos prodigios se explican después, en el segundo fragmento».

- Auguste Gottlieb Meissner, *Bianka Capello* (1785). 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: una de Rauquil-Lietaud y otra 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 escritor español, advirtiendo que «Marqués escribió una especie de novela histórica valiéndose de la información que le proporcionó el *Nouveau Dictionnaire Historique*». Sin embargo, Alonso Seoane [1995:52, n. 19] sí que propone dicha relación entre ambas obras.

2. LA NARRATIVA FANTÁSTICA

Hemos visto cómo la novela gótica tuvo un éxito destacable en el mercado editorial español a juzgar por el número de traducciones publicadas. En lo que respecta a la narrativa propiamente fantástica, podemos decir que ésta sí que fue un verdadero éxito y que el lector español dispuso de traducciones de las obras de los autores más prestigiosos del género, aunque con desigual fortuna en lo referente al número de textos traducidos, a la accesibilidad de dichas traducciones (fue más abundante su aparición en la prensa que en volúmenes independientes) y a la calidad de éstas.

He ordenado mi análisis —siguiendo la división por países— de forma cronológica, en función de la fecha en que las obras de estos autores empezaron a traducirse al español.

2.1 Narradores fantásticos británicos

A pesar de su larga tradición y de contar con algunos de los maestros del género, la representación de la literatura fantástica británica en el catálogo de

traducciones es realmente reducida: dejando aparte la novela gótica, ya comentada en páginas anteriores, la presencia de lo fantástico británico en nuestro país se reduce a dos cuentos de fantasmas de Scott (así como alguna narración sobrenatural intercalada en sus novelas históricas), al célebre «The Vampire» de John Polidori, algunas narraciones de Charles Dickens, una novela de Bulwer-Lytton y un relato de E. Greville Murray, así como diversos textos publicados anónimamente.

John W. Polidori, médico y secretario personal de Lord Byron, publicó en 1819 un interesante relato breve, «The Vampire», texto que inauguró la larga tradición vampírica de la narrativa fantástica occidental,²⁰¹ puesto que en él diseña la que será la imagen clásica del vampiro literario (y cinematográfico): un aristócrata malvado y seductor (una figura inspirada en Byron)²⁰² que vive de chupar la sangre de sus víctimas. El cuento de Polidori es célebre también por su composición a raíz de la famosa velada del 18 de junio de 1816 en Villa Diodati, en la que Lord Byron, Shelley, Mary Wollstonecraft Shelley (la mujer de éste último) y el propio Polidori llevaron a cabo un juego: escribir un cuento de fantasmas.²⁰³ Aunque ninguno de los reunidos compuso relato alguno (sólo bosquejaron algunos fragmentos), la reunión se hizo famosa porque dio pie, tiempo después, a la composición del relato vampírico de Polidori (inspirado en el fragmento compuesto esa noche por Byron, y que éste acabó incluyendo en su poema *Маззѣпа*) y, sobre todo, al *Frankenstein* de Mary Shelley (1818).

El relato de Polidori se publicó en el número de junio de 1819 del *New Monthly Magazine*, pero apareció firmado por Byron debido a un malentendido del editor de la revista. La confusión fue bastante extendida, puesto que, por ejemplo,

²⁰¹ Aunque ya existía el precedente poético de «Die Braut von Korinth» («La novia de Corinto»), la balada que Goethe compuso en 1797 inspirándose en leyendas húngaras sobre vampiros y en diversas fuentes clásicas. También puede citarse el precedente del relato «No despertéis a los muertos» (hacia 1800), atribuido a Tieck (cf. Siruela 1992).

²⁰² Para la creación de su vampiro, Polidori se sirvió de elementos de *Glenarvon*, novela autobiográfica escrita por una antigua amante de Byron, lady Caroline Lamb, en la que «se retrata vengativamente a Byron como el diabólico Ruthven Glenarvon» (según refiere el prologo que acompaña a la traducción recogida en *Vampiros*, Siruela, Madrid, 1992, p. 44).

²⁰³ Recientemente se ha publicado el volumen titulado *Fantasmagoriana* (Península, Barcelona, 1998), que recoge el cuento de Polidori y el fragmento compuesto por Byron («El entierro»). El volumen se completa con una narración inacabada de Shelley, «Los asesinos», y un cuento de inspiración gótica de Mary W. Shelley titulado «El sueño».

Hoffmann, en su cuento «Eine Spukgeschichte» («Un historia de fantasmas»), se refiere al poeta inglés en los siguientes términos: «el vampírico Lord Byron».

Su primera traducción española apareció en 1824, manteniendo su errónea atribución a Lord Byron, edición a la que siguieron tres más en los años 1829, 1841 y 1843, con leves variantes en el título: «El vampiro»; «El vampiro, novela atribuida a Lord Byron»; y «El vampiro o la sangre de las víctimas. Novela de Lord Byron».

No deja de ser curioso que la sangrienta historia de Lord Ruthven Glenarvon, un vampiro pérfido y cruel, se tradujera en plena «década ominosa», cuando las condiciones censoras eran más duras, y que otras obras menos «escandalosas» no llegaran a los lectores españoles.²⁰⁴

Poco después de la aparición en español del relato de Polidori, empezaron a traducirse las obras de Walter Scott. En lo que respecta a la influencia directa de las obras literarias del autor escocés, donde ésta más se notó fue, evidentemente, en la novela histórica, ampliamente estudiada por Zellars [1931] y Carnero [1973]. En relación a la narrativa fantástica española, la influencia de la novela histórica scottiana se dejó notar en el gusto, propio ya de la novela gótica, por la ambientación medieval y legendaria, así como en la presencia de personajes con poderes sobrenaturales (astrólogos, videntes o curanderos) y, en ocasiones, de apariciones fantasmales.

Podemos rastrear la presencia de lo fantástico en algunas de las novelas de Scott que fueron traducidas al español: así sucede con *The Lady of the Lake* (1810; *La dama del lago*, traducida en 1830 y 1856);²⁰⁵ *The Black Dwarf* (1817), traducida como *El enano misterioso* en 1826, y reeditada en cinco ocasiones (1829, 1832, 1837, 1844 y 1897, ésta última ya con el título *El enano negro*); *The Monastery* (1820; *El Monasterio*, traducida en 1840, 1841 y 1845); *Woodstock* (1826; *Woodstock o El caballero...*, traducida en 1831); y *Anne of Geierstein* (1829; *Carlos el temerario o Ana Geierstein, hija de la niebla*, cuya versión española apareció en 1831). Como puede

²⁰⁴Como veremos más adelante, el relato de Polidori suscitó críticas negativas en España: así, José Joaquín de Mora, en un artículo publicado el 16 de noviembre de 1819 (mismo año de la publicación original del relato) en la *Crónica Científica y Literaria*, lo ponía como ejemplo de la inmoralidad de la literatura de los «pueblos septentrionales», que se atreve a utilizar como héroes a vampiros y asesinos.

²⁰⁵En su original inglés se trata de un poema narrativo, convertido en prosa en la traducción española.

comprobarse por las fechas de estas traducciones (así como por las de las que no tienen un componente sobrenatural),²⁰⁶ Scott pasó de estar de moda durante la primera mitad del siglo XIX, a ser «olvidado» por los lectores españoles después de 1850, sobre todo, a medida que el medievalismo, propio del gusto romántico, fue perdiendo su influjo sobre el público y los escritores.

Junto a esas novelas en las que lo sobrenatural tiene una presencia notable, Scott también cultivó el cuento fantástico en diversas ocasiones. En la construcción de estos relatos, combina motivos góticos con elementos extraídos de las tradiciones folklóricas escocesas.²⁰⁷

Cronológicamente, los primeros relatos fantásticos de Scott en traducirse al español fueron los que aparecen recogidos en el tomo III de la *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott* (1830). Dos de los tres relatos que forman este volumen pertenecen al género fantástico: «El espejo de la tía Margarita» («My Aunt Margaret's Mirror», 1828) y «El aposento entapizado» («The Tapestry Chamber», 1829), relato este último que fue vertido al español en fecha muy temprana, puesto que en Inglaterra había aparecido tan sólo un año antes en la revista *The Keepsake*.²⁰⁸ Pero la traducción española no deriva de estas publicaciones periódicas, sino que, como advierte Núñez de Arenas [1964:365], esta recopilación de cuentos «es, en efecto, versión muy mala, del tomo publicado por dos veces en 1829 en París con el título: *Le miroir de la tante Marguerite et la Chambre tapissée, contes par sir Walter Scott, précédées d'un essai sur l'emploi du merveilleux dans le roman et suivis de Clorinde ou le collier de perles, traduit de l'anglais par l'auteur de "Olesia"* [mad. Ch. Gosselin], Paris, Ch. Gosselin, 1829».

²⁰⁶Véase Montesinos [1973:239-244].

²⁰⁷Algunas de estas narraciones han sido publicadas en la antología titulada *La hora fatal y otras historias de terror y fantasmas* (Fontamara, Madrid, 1984). Aunque su relación con lo fantástico no acaba aquí, puesto que en su juventud tradujo obras fantásticas de Bürger y Goethe, a la vez que protegió y ayudó a M. G. Lewis y Charles Maturin, dos de los principales representantes de la novela gótica inglesa.

²⁰⁸Este relato fue reeditado en español en 1838 con el título «El cuarto entapizado o la vieja de la bata». Recientemente, ha sido recogido, con el título «La habitación tapizada», en la antología de relatos fantásticos de Walter Scott, *La hora fatal y otras historias de terror y fantasmas* (pp. 73-84). Puede leerse también, con el título «La Cámara de los Tapices», en la antología de Cox y Gilbert, *Historias de fantasmas de la literatura inglesa* [1989:I, 25-41].

Estos dos relatos se inscriben en el subgénero de la *ghost story*.²⁰⁹ así, por ejemplo, «El aposento entapizado» narra la típica historia de la habitación embrujada en la que se aparece el espectro de una mujer, antepasada del dueño de la casa y con un terrible historial de crímenes en su haber. La relación de los personajes con la aparición, escépticos en un principio, creyentes al final del relato, va a ser un elemento fundamental en toda la producción fantasmal posterior.

Insertado en su novela *Redgauntlet* (1824), traducida al español con el mismo título en 1833-1834, encontramos uno de los mejores cuentos fantásticos de Scott, «Wandering Willie's Tale», que deviene un perfecto ejemplo del tipo de relato fantástico por el que abogaba el autor escocés: se narra una historia de clara base folklórica en la que un personaje debe bajar al infierno para que el señor de sus tierras, muerto unos días antes, le firme un recibo conforme ha pagado sus rentas (puesto que el hijo de éste no cree que el protagonista lo haya hecho).

Cabría incluir en esta lista de relatos fantásticos de Scott, la breve historia relatada en el prólogo («Presentación del autor») de su novela *Guy Mannering* (1815), donde Scott relata una historia fantástica que le contó el viejo criado de su padre sobre la predicción de un astrólogo, a partir de la que desarrolló la trama de la novela.²¹⁰ La novela fue traducida al español con el título *Guy Mannering o el Astrólogo* en 1835 (se conocen cinco ediciones más: 1838, 1840, 1843, 1850 y 1858).

Podemos encontrar, asimismo, diversas narraciones fantásticas en su ensayo *Letters on Demonology and Witchcraft* (1830), que fue traducido al español por Antonio Bergnes de las Casas en 1876 con el título *Historia de los demonios y las brujas*.²¹¹ Aunque se trata fundamentalmente de un ensayo sobre hechicería y brujería (dedica también un capítulo al tema de los aparecidos), donde trata de examinar racionalmente estas supersticiones, los relatos con los que ejemplifica los temas

²⁰⁹Para una información más detallada sobre el motivo del fantasma en la literatura fantástica véanse, entre otros, M. R. James [1924], Hurwood [1974], Briggs [1977], Cox y Gilbert [1989] y Roas [1999].

²¹⁰Este texto se recoge en la antología antes citada con el título «La hora fatal», «que hemos hecho derivar de términos del propio Scott en el relato, ya que él no lo tituló» (pp. 12-13).

²¹¹Aunque dicho ensayo debió conocerse antes en nuestro país, puesto que es mencionado en el artículo «Las leyendas y cuentos populares», publicado en junio de 1848 en el *Seminario Pintoresco Español* (núm. 29, pp. 226-228). La traducción de Bergnes fue reeditada en 1976 por la editorial Glosa en su colección «La Cara Oculta». En la antología de relatos fantásticos de Scott antes citada, puede leerse una de las historias contenidas en este ensayo: «Story of Bessie Dunlop», rebautizada como «La bruja y el fantasma» (pp. 85-89).

tratados, recogidos de obras de muy diversa índole (cuentos populares, manuales de medicina, libros de historia, etc.), componen una interesante antología de relatos fantásticos, que, con seguridad, hizo las delicias de los aficionados al género.

Si bien todos estos relatos de Scott pudieron ejercer una cierta influencia sobre la literatura fantástica española, yo creo que el verdadero influjo del autor escocés se produjo a través de su artículo «Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas o romances»,²¹² publicado como prólogo al tercer tomo de la ya citada *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott*, Jordán, Madrid, 1830, pp. 1-48. En este artículo, el autor escocés hace una crítica, en ocasiones verdaderamente injuriosa, de la figura y de la obra de Hoffmann, que influyó claramente en la concepción que buena parte de los críticos y de los escritores españoles tuvieron de los relatos del autor alemán y de la literatura fantástica en general. Más adelante llevaré a cabo un comentario detallado de este artículo y de su repercusión en la literatura española (cf. cap. VI, apartado 2.5.1.).

Charles Dickens publicó un buen número de relatos y novelas calificables de fantásticos, en la línea, sobre todo, de la *ghost story* (subgénero fantástico de gran importancia en las letras inglesas).²¹³ Sin embargo, el conocimiento que el lector español del siglo pasado tuvo de dicha producción fantástica, a través de sus traducciones, se redujo casi exclusivamente a sus relatos navideños (sus famosos «Christmas Books»), en los que lo sobrenatural sirve fundamentalmente como vehículo expresivo de la alegoría. Dickens antepone en dichos relatos navideños el efecto moral al fantástico.

El mejor ejemplo de esa técnica lo tenemos en su célebre *A Christmas Carol* (1843), en la que, como se recordará, tres fantasmas acosan al avaro Scrooge, aunque tales fantasmas no tienen un sentido en sí mismos (la aparición como efecto terrorífico y destructor de las leyes físicas de la realidad) sino como un instrumento con el que su autor trata de ofrecer una lección moral acorde con el periodo navideño. Así pues, más que un cuento de fantasmas (*ghost story*), esta

²¹²Scott lo había publicado originariamente con el título «On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore Hoffmann» en la *Foreign Quarterly Review* (1827, vol. I, pp. 60-98).

²¹³Algunos de los relatos fantásticos de Dickens están recopilados en la antología *Historias de fantasmas*, Fontamara, Barcelona, 1980.

narración de Dickens debería denominarse, haciendo un fácil juego lingüístico, cuento *con* fantasmas, dado que, insisto, el efecto fantástico (la aparición fantasmal) no es el elemento primordial de las historias narradas, sino su contenido moral y alegórico. De esta novela se publicaron tres traducciones, que alternan dos títulos diferentes: *Cántico de Noche-Buena* (1879 y década de los 90) y *El cántico de Navidad* (1883).

Además de dichas versiones de *A Christmas Carol*, se conocen diversas traducciones de otras dos historias navideñas: *The Chimes* (1844) y *The Haunted Man and the Ghost's Bargain* (1848).

The Chimes (1844) narra las visiones de su protagonista en las que se ve acosado por unos duendes que habitan en el campanario de una iglesia; fue traducida en tres ocasiones: 1847, 1862 (ambas con el título *La campana de difuntos*) y hacia 1880 (*La voz del campanario: historia maravillosa para fin de año y comienzos del nuevo*).

The Haunted Man and the Ghost's Bargain (1848) se tradujo rápidamente al español, puesto que su primera versión, *El hombre y el espectro o El pacto. Cuento fantástico*, apareció en 1849. Hacia 1870 se publicó la traducción titulada *El endemoniado*, que, a juzgar por el título (dado que no he podido ver el ejemplar) debe ser otra versión de esa misma novela. En 1874 apareció en la revista *El Periódico para Todos* la traducción titulada «El espectro (páginas de Carlos Dickens)», que no es otra cosa que una especie de brevísimo resumen de dicha novela (el protagonista, quizá sea tan sólo una simple errata, pasa de llamarse Redlaw a Kedlaw).

A estas novelas hay que añadir los textos que componen el volumen titulado *Fantasías*, que apareció en torno a 1880. El libro contiene ocho relatos: «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».

De Edward Bulwer-Lytton se tradujo en 1846 su novela *Zanoni* (publicada originalmente en 1842). Se trata de una narración fantástica donde se mezcla el terror sobrenatural y el ocultismo.

La última traducción de un relato fantástico de autor inglés que he podido descubrir es la de «El suicida vivo» de E. Greville Murray, publicada en la revista *Día de Moda* en 1880. Se trata de un relato sobre magnetismo y lectura del pensamiento, que, finalmente, acaba justificándose como un sueño. No he podido identificar a su autor ni el relato original; la única información que he conseguido es la que ofrece Perugini [1987/1988:141], quien señala su origen inglés.

Junto a los relatos comentados, podemos encontrar diversas narraciones de origen británico que fueron publicadas como anónimas, según se infiere por la información que nos dan los títulos y subtítulos:

- «Una aparición: traducción del inglés», *El Correo de las Damas*, 1833, p. 93.

- s. n., «Fantasía literaria. M. de Wodenblock. Historia maravillosa», *El Museo de las Familias*, I, 1843, pp. 74-76. Se trata de la traducción del cuento «Mynheer von Wodenblock, A Marvellous History», publicado en la revista *The Polar Star* en 1830 (ese mismo año apareció su traducción francesa en la *Revue de Paris*).²¹⁴ Como refiere Vasari [1972] (quien, sin embargo, no da noticia de la traducción que estoy comentando), este cuento sirvió de fuente a «La pata de palo» (1835), de Espronceda.

- s. n., «Las mujeres blancas», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 41, octubre de 1851, pp. 322-323. Trancón [1991:165] advierte que es un cuento fantástico de origen inglés (trata de las mujeres no desposadas que tienen pactos con el demonio).

Olives [1947:198] refiere que la mayoría de los trabajos publicados en *El Museo de las Familias* (1838-1845) «no están firmados y son tr[aduccion]es de revistas inglesas y francesas coetáneas (*Edinburgh Review*, *British and Foreign Review*, *Peny Magazine*, *Quarterly Review*, *Blackwood Magazine*, *Magasin Pittoresque*, etc.)». Eso quiere decir que algunos de los relatos fantásticos extranjeros publicados —con nombre de autor o anónimos— en *El Museo de las Familias* pueden proceder de dichas revistas, lo que demuestra que editores como Bergnes de las Casas estaban al tanto de las publicaciones periódicas extranjeras.

²¹⁴Según refiere Vasari [1972:51], esa historia —así se indica en la revista— «apareció por primera vez en 1826 (no se dice dónde) y ha sido “copiada en muchos periódicos”, hasta en Calcuta».

A estos relatos podríamos añadir «El faro flotante», publicado anónimo en el número 31 de la *Revista Gaditana*, el 31 de mayo de 1840 (pp. 486-493). Gracias a la casualidad, he podido identificar este relato, puesto que su original inglés aparece recogido en el volumen *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*, recientemente publicado por Celeste Ediciones (Madrid, 1999): se trata de «The Floating Beacon», relato de John Howison, que se publicó también anónimo en 1821 en el célebre *Blackwood's Magazine*. Aunque no se trata de un cuento fantástico, me ha parecido interesante incluirlo en mi estudio por dos razones: la primera, porque nos ofrece un importante testimonio acerca de los conocimientos que algunos editores, traductores y escritores españoles tuvieron de la literatura extranjera; la segunda, porque es un buen ejemplo de esa narrativa de terror no sobrenatural que también gozó de gran éxito y con la que el género fantástico tiene evidentes relaciones. El narrador de este cuento refiere una aventura que le sucedió a bordo de un faro flotante, al que llega después de naufragar por culpa de una terrible tormenta. Allí asiste al enfrentamiento entre los dos encargados de cuidar el faro, que viven enemistados a causa de la mujer de uno de ellos. Poco después, el marido es asesinado y arrojan su cadáver por la borda. El narrador empieza temer por su vida. Un día reciben la visita de un barco, cuyos tripulantes les comunican que un cadáver desconocido ha llegado a la costa. Ante el temor de ser apresados por la justicia, sueltan las amarras del faro. Después de vagar un tiempo a la deriva, encallan en una playa y el narrador logra escapar. La atmósfera de continua amenaza para el narrador, junto a elementos como la tormenta, la noche, el asesinato, la sangre derramada por todo el barco, crean un clima de terror muy bien conseguido. Como veremos en el capítulo VII, apartados 2.2.2. y 2.3.2., el motivo del faro aparece en diversos cuentos de terror españoles, en los que normalmente no participa lo sobrenatural.

En este catálogo de traducciones de relatos fantásticos británicos podríamos también incluir una balada fantástica del poeta John Milton, «La desposada del parricida», publicada en *La Mariposa*, núm. 18, septiembre de 1839, pp. 140-141. Aunque no se trata de un autor que cultivara dicho género, esta balada, con un

claro componente sobrenatural y ambientada en un cementerio, pudo ser leída como narración fantástica, al igual que sucedió con la *Lenore* de Bürger.

Finalmente, añadir que en 1825 se publicó el volumen *Cuentos de duendes y aparecidos, compuestos con el objeto expreso de desterrar las preocupaciones vulgares de apariciones*, traducidos del inglés por José de Urcullu, R. Ackerman, Londres, 1825. Se trata de una recopilación de cuentos en apariencia fantásticos, en los que se ofrece al lector, tal y como se indica en el título, una censura de la superstición y la credulidad en lo sobrenatural. Remito al análisis más detallado que llevo a cabo en el capítulo VI, apartado 2.3.1.

2.2. E. T. A. Hoffmann y los fantásticos alemanes

Antes de pasar a comentar las traducciones españolas de Hoffmann, es necesario detenernos brevemente en la recepción que obtuvo la obra de G. A. Bürger, quien si bien no cultivó la narrativa fantástica, la acogida que se le deparó en Francia y España lo convirtió a los ojos de críticos y lectores en uno de los pioneros del género, lo que de algún modo marcó la forma en que fue consumida la literatura fantástica alemana (en alguna ocasión llegó a ser utilizado como término de comparación para hablar de la obra de Hoffmann). Su inclusión en la nómina de los escritores fantásticos se debe a una de sus obras más famosas: la balada *Lenore*, que apareció publicada originariamente en 1774.

La balada de Bürger (inspirada en una leyenda del folklore alemán) narra la historia de Lenore, una joven cuyo prometido ha partido a la guerra. Hace mucho que lo espera, pero nadie le trae noticias. Dominada por presagios funestos, teme lo peor, y eso le lleva a dudar de la utilidad de sus oraciones: afirma que éstas no han servido para nada, ni lo harán en adelante. Pero una noche, Wilhelm por fin regresa y le dice que ha venido a llevársela con él. Montan en su caballo y salen galopando salvajemente. Por el camino encuentran un ahorcado, alrededor del cual baila un grupo de espíritus, que se une a la pareja en su frenética carrera. Llegan a un cementerio. Allí, el manto del jinete cae al suelo y Lenore descubre que su amado es en realidad un esqueleto. Entonces, se abre una grieta en el suelo y el

caballo desaparece en lo profundo de la tierra. Y Lenore muere de la impresión, condenada, además, por su falta de fe y de confianza en Dios.

En la balada de Bürger —y en la balada en general—, lo maravilloso y lo sobrenatural invaden la realidad de los personajes, lo que la relaciona directamente con la novela gótica, en pleno esplendor en esos años, género con el que comparte, además, diversos elementos y motivos (apariciones fantasmales, noches de tormenta, naturaleza desbordada...). Si a todo esto añadimos su clara forma narrativa, es indudable que, como señaló Bessière [1974:97], «la ballade donna véritablement naissance au fantastique». Debemos, pues, considerar a la balada como un claro precedente de la elaboración romántica del género fantástico.

Así, no es extraño que la *Lenore* de Bürger, con todo ese trasfondo sobrenatural, se tradujese al francés como si fuera un relato fantástico.²¹⁵ La primera versión francesa se hizo a partir del inglés en 1811 y tuvo un gran éxito, lo que propició un buen número de traducciones en años sucesivos, surgidas en ocasiones de plumas tan ilustres como la de Nerval (quien la tradujo en cinco ocasiones: dos en prosa y tres en verso), así como críticas muy favorables de Gautier, Dumas y otros escritores y críticos franceses. La balada de Bürger «a donc contribué pour sa part, avant Hoffmann et avant *Faust*, à incliner vers le fantastique (en dépit de Stendhal) le premier romantisme [français], et à déterminer la chimérique image de l'Allemagne à laquelle la France s'attarda si longtemps» (Baldensperger 1907:164).

En nuestro país, la balada se tradujo por primera vez el 28 de febrero de 1831,²¹⁶ en el núm. 412 del *Correo, Periódico Literario y Mercantil*, con el título «Leonor, historia fantástica de Bürger» (formaba parte de una serie de relatos de ese género aparecida en dicho periódico). Escobar [1989:44] identifica como traductor a Mariano de Rementería y Fica (apareció firmado únicamente como «R»). La traducción iba acompañada de la siguiente nota:

Aconsejamos a sus apasionados, y sobre todo a las lectoras sentimentales, que no dejen de recorrer el siguiente artículo: «Leonor, historia fantástica de Bürger». Bürger

²¹⁵En relación a las versiones francesas de la balada de Bürger y su influencia sobre la literatura gala, véase Baldensperger [1907].

²¹⁶Como demuestra el mismo traductor, algunos lectores españoles de Madame de Staël debían conocer por lo menos de oídas la balada de Bürger, puesto que en su obra *De l'Allemagne* (1813) había resumido su argumento.

fue en este género de literatura, el rival del famoso Hoffman [sic], del que se ha dado ya una prueba en el cuento del *Sastrecillo*, inserto en uno de los números de este periódico. La célebre madama Staël hace un elogio de su talento, y los lectores podrán formarse una idea, en cuanto lo permite una traducción, por la siguiente historia, tomada de una de sus *Balatas* [sic].

Como advierte Escobar [1989:45], la traducción española parece derivar de la que publicó en francés el barón de Mortemart-Boisse, quien lo tituló «Fragments littéraires. Lénore, conte fantastique traduit et imité de Burger», *Revue de Deux Mondes*, octubre-noviembre de 1830, pp. 193-200. En esta versión de Mortemart, la balada se convierte en un cuento fantástico, emparentado con los de Hoffmann, autor muy traducido en Francia en aquellos años, si bien el traductor concede superioridad a Bürger sobre el que considera su rival:

Bürger semble devoir, sous plusieurs rapports, mériter la préférence sur Hoffmann. Ses compositions ont presque toujours un but moral, ostensible ou caché, et son talent n'est pas, comme celui de son rival, un dévergondage mental sans but, et quelquefois sans méthode (cito de Escobar 1989:45).

De esta afirmación deriva el evidente anacronismo contenido en el prólogo de la traducción española, que considera a Hoffmann rival de Bürger, cuando éste murió en 1794, mucho antes de que Hoffmann iniciase su carrera literaria. Este breve prólogo, además, tiene gran importancia puesto que es una de las noticias más tempranas que los lectores españoles tuvieron de la obra de Hoffmann.

El subtítulo de la traducción, «historia fantástica», coincide con el de la traducción francesa antes citada al transformar la composición poética original en una narración en prosa que, fruto de las diversas modificaciones que sufrió, convirtieron el texto de Bürger en un simple relato de aparecidos:

Poca idea del talento de Bürger pudieron formarse los lectores españoles con la traducción que les ofreció Rementería; difícilmente podían percibir en esta despoetización de la balada el grito angustioso, plebeyo y revolucionario que Heine percibía en el poema de Bürger (Escobar 1989: 46).

Después de la citada traducción de 1831, la balada de Bürger fue vertida al español al menos en 4 ocasiones más:²¹⁷

- «Lenorá (Balada alemana)», trad. de A. C. [Leopoldo Augusto de Cueto], *Semanario Pintoresco Español*, núm. 42, 26 de enero de 1840, pp. 31-33.²¹⁸

- «Lenore», trad. por Gerónimo Roselló en su obra *Hojas y Flores*, Palma de Mallorca, 1853 (cito de Juretschke 1975-1976).

- «Lenora. Balada alemana de Burger», traducción de Eduardo de Lustonó, *El Periódico para Todos*, núm. 34, 1873, pp. 583-589.

- «Eleonora. Balada alemana», trad. de Ramón García Sánchez, *El Periódico para Todos*, núm 19, 1878, pp. 294-295.

En relación a las dos últimas traducciones, publicadas en la misma revista y en el breve intervalo de cinco años, hay que decir que el interés por lo legendario fantástico que manifestaron los editores del *El Periódico para Todos*, como comprobaremos al analizar algunos relatos de Pedro Escamilla y Torcuato Tárrago publicados en dicha revista, justifica plenamente la inclusión de dos versiones de esa misma obra.

A estas cuatro traducciones de la balada de Bürger podemos añadir una quinta e inédita: la que Juan Valera llevó a cabo en «aquél lustro que va de 1855 a 1860, año más o menos» (Juretschke 1975-1976:114), y que aparece recogida en el volumen *Obras desconocidas de Juan Valera*, Castalia, Madrid, 1969, pp. 59-64.

E. T. A. Hoffmann empezó a ser conocido fuera de Alemania después de su muerte, acaecida en el año 1822, cuando ya era un autor de éxito en su país. La primera versión francesa de un cuento de Hoffmann apareció en 1823: Henri Delatouche publicó ese año una adaptación del relato «Mademoiselle de Scudéry» en la que casi lo único que cambió fue el título («Olivier Brusson»), sin indicar el nombre del autor original

²¹⁷En relación a las traducciones españolas de *Lenore* y su dependencia respecto de los textos franceses de que derivan, véase Juretschke [1975-1976] (aunque su análisis es incompleto, puesto que no conoce la versión de 1831 ni las que aparecieron en la década de los 70) y Escobar [1989], quien si bien corrige las omisiones y errores del primero tampoco da noticia de las traducciones aparecidas en los años 70.

²¹⁸En esta traducción también se menciona el comentario que Madame de Staël hizo de la balada de Bürger: «la célebre madama Stael [*sic*] lo cita en su obra sobre la Alemania» (p. 31).

y con una introducción en la que declaraba haber desarrollado las acciones y los caracteres a partir del resumen de unos hechos transmitido por un filósofo extranjero. Contra las acusaciones de plagio Delatouche se defenderá con un argumento que si bien no le exculpa en absoluto de su singular empresa literaria sí nos deja constancia de un hecho histórico: «Mais, direz-vous, pourquoi manque-t-il au frontispice d'*Olivier Brusson* le nom de l'auteur original? Parce que nous l'ignorions tous. Monsieur Hoffmann était, en 1823, parfaitement inconnu en France (Fernández Sánchez 1992:47).

A pesar de dicho precedente, la verdadera introducción de Hoffmann en Francia tuvo lugar en 1828, fecha en la que se publicó «L'Archet du Baron de B.» («Der Baron von B.»).²¹⁹ A ésta siguieron un buen número de traducciones que convirtieron a Hoffmann en un autor de moda en Francia (cito sólo las publicadas en volumen): *Les élixirs du diable* (1829), *Oeuvres complètes* (trad. de Loève-Weimars, 1829-1836, 20 tomos; reed. en 1843),²²⁰ *Oeuvres complètes* (trad. de Toussenel, 1830, 8 vols.), *Contes fantastiques* (trad. de Henry Egmont, 1836). *Contes mystérieux* y *Contes nocturnes* (trad. de Emile de La Bedollière, 1838), *Contes fantastiques* (trad. de Xavier Marmier, 1843; reed. en 1866), *Contes nocturnes* (trad. de P. Christian, 1843), *Oeuvres d'Hoffmann* (1853), *Contes posthumes* (trad. de Champfleury, 1856), etc.

La influencia de Hoffmann fue enorme en los autores franceses de la década de los 30 y 40, quienes adoptaron el tratamiento que el autor alemán hacía de lo fantástico (aunque también dio lugar a multitud de copias y malas imitaciones). Su influencia puede rastrearse en algunos de los mejores relatos fantásticos publicados en Francia en esos años: «L'élixir de longue vie» (1830), «L'aubergue rouge» (1831), *La peau de chagrin* (1831) o «Le chef d'oeuvre inconnu» (1831), de Balzac; «La morte amoureuse» (1836) y *Avatar* (1856), de Gautier; «La Venus d'Ille» (1837), de Merimée; o incluso en algunos de los últimos relatos publicados por Nodier, cuya forma de cultivar el género fantástico (ya había publicado diversos relatos de ese género en los primeros años del siglo) se transformó radicalmente bajo la influencia de Hoffmann, como puede comprobarse en «La fée aux miettes» (1832) e «Inès de las Sierras» (1837).

²¹⁹Se publicó el 8 de mayo de 1828 en la revista *Le Gymnase*. Véase Castex [1951a:45].

²²⁰Los tomos se organizan de este modo: *Contes fantastiques* (I-XII), *Contes nocturnes* (XIII-XVI), *Contes et Fantaisies* (XVII-XIX) y *Étude biographique sur Hoffmann* (XX).

Como demuestra Pérez Gil [1991:157-168], Loève-Veimars, cuyas traducciones sirvieron de modelo a otros traductores franceses y, sobre todo, a los españoles, alteró el texto original de los cuentos de Hoffmann para facilitar su comprensión y, sobre todo, acercarlo al lector francés del momento: «la intención de explicar más de lo que se cuenta en el texto aleja la historia del universo ficticio. El punto de unión entre lo ficticio y lo real que se mezclan intencionadamente en la obra de Hoffmann se ve alterado por la reducción a la lógica de un estilo de narración, la estética de lo fantástico a la francesa, que es lo que el traductor quiere ofrecer a sus lectores» (p. 167). Todos esos retoques, que en ocasiones afectan incluso al narrador del relato y al estilo irónico de Hoffmann, modificados en beneficio de una más clara lectura, debieron afectar seguramente a la comprensión del estilo fantástico del escritor alemán.

La fama alcanzada por Hoffmann en Francia provocó, aunque con cierto retraso, el interés del mundo editorial español por las obras del autor alemán, que comenzaron a verse a nuestro idioma en 1837.²²¹ El primer relato que se tradujo fue «La lección de violín. Cuento fantástico» («Der Baron von B.») —curiosamente el mismo que inauguró las traducciones francesas de su obra fantástica—, y apareció en el tomo III de la colección de novelas extranjeras titulada *Horas de invierno*, dirigida por Eugenio de Ochoa (autor también de la traducción).

Pero Hoffmann fue conocido en España años antes de ser traducido, puesto que su nombre empezó a ser citado en la prensa a partir de 1830, coincidiendo, por lo tanto, con el inicio de su éxito en Francia. La primera mención de su nombre apareció en el número del *Correo Literario y Mercantil* correspondiente al día 8 de octubre de 1830, en un artículo en el que se daba noticia de la publicación de la *Nueva Colección de Novelas de Walter Scott*. Como se recordará, en el tomo III de esta colección apareció publicado el «Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance», en el que Scott examina la obra del autor alemán. El redactor del *Correo*

²²¹Si bien el retraso es evidente, no creo, como Montesinos [1973:90], que Hoffmann llegue «extrañamente» tarde a nuestro país: pensemos que sólo hay un desfase de nueve años con respecto a Francia en lo que se refiere a las traducciones, pero ya desde 1830, como enseguida demostraré, se venía hablando del autor alemán en la prensa de nuestro país. Si hubiera que buscar una justificación al retraso, quizá podríamos encontrarla en la estricta censura que se desarrolló durante la «década ominosa», más que en consideraciones de otro tipo, puesto que, insisto, la fama de Hoffmann llegó a nuestro país casi paralelamente que a Francia.

llama la atención sobre dicho ensayo, advirtiendo que en éste «se refieren rasgos curiosos del célebre Offman [*sic*], compositor también del mismo género».

La segunda mención del nombre de Hoffmann aparece en la anteriormente citada traducción de la «Lenore» de Bürger recogida en el *Correo Literario y Mercantil* (núm. 412, 28 de febrero de 1831). Tras esta mención, podemos encontrar diversas referencias a Hoffmann en la revista romántica *El Artista*, en las que no me detendré, puesto que las analizo con más detalle en el capítulo VI, apartado 1.3.1., dedicado al estudio de la valoración positiva que la crítica española hizo de la obra del autor alemán.

Está claro, pues, que algunos lectores y escritores españoles tenían noticia e incluso habían leído los relatos de Hoffmann, y es evidente también que, dado el común desconocimiento por parte de éstos de la lengua alemana, debieron leerlos en la traducción francesa de Loève-Veimars (1829-1836) o en la de Toussenel (1830). No creo que llegasen, sin embargo, a los lectores españoles las traducciones de Hoffmann publicadas en la prensa francesa de esos años (que sólo serían conocidas por autores emigrados al país vecino, como, por ejemplo, Eugenio de Ochoa).

En 1839 se publica el primer volumen de relatos de Hoffmann, en traducción de Cayetano Cortés, que incluye cuatro títulos, divididos en dos tomos: «Salvador Rosa» («Signor Formica») y «Aventuras de la noche de San Silvestre» («Die Abenteuer der Silvester-Nacht»), en el primero; «Maese Martín el tonelero y sus oficiales» («Meister Martin der Knüpfer und seine Gesellen») y «Marino Falieri» («Doge und Dogaresse»), en el segundo. Cortés no tradujo los textos directamente del alemán, sino que vertió al castellano la traducción francesa de Loève-Veimars, puesto que mantiene los títulos que éste último inventó («Salvador Rosa» y «Marino Falieri»). Salvo «Aventuras de la noche de San Silvestre», que aparece recogido en el primer volumen de cuentos que publicó Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier* (1813-1815), el resto pertenecen a *Die Serapions-Brüder* (1819-1821).

Los cuentos publicados en este volumen no son los más representativos del arte fantástico de Hoffmann, a excepción de «Aventuras de la noche de San Silvestre», uno de sus relatos más celebrados, en el que narra la historia de un hombre que ha perdido su reflejo (inspirado en el no menos célebre *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* de su amigo Chamisso). En «Marino Falieri» y «Maese Martín

el tonelero y sus oficiales» podemos encontrar algunos elementos calificables de fantásticos, aunque no son de importancia relevante en la trama: en el primero de ellos, Antonio, el protagonista, es ayudado por una anciana, que parece tener los poderes de una bruja; en el segundo, se hace referencia a una predicción que acaba cumpliéndose al final del relato.

La crítica española se hizo eco rápidamente de la publicación de los *Cuentos fantásticos* de Hoffmann, puesto que en poco más de un mes aparecieron tres artículos que coincidían en destacar la novedad y el interés de la obra del autor alemán: «Los cuentos de Hoffmann», de Salvador Bermúdez de Castro, publicado en *El Piloto*, núm. 17, 17 de marzo de 1839; «Cuentos de E. T. A. Hoffmann vertidos al castellano por don Cayetano Cortés», de Enrique Gil y Carrasco, en *El Correo Nacional*, núm. 424, 16 de abril de 1839; y el comentario anónimo que aparece en la «Crónica. Revista literaria» del *Semanario Pintoresco Español*, número 16, 21 de abril de 1839.

A la traducción de Cortés siguieron otras de relatos aislados publicadas en la prensa (*vid.* Apéndice I), hasta que en 1847 apareció la primera gran antología en español de los cuentos del autor alemán, titulada exageradamente *Obras completas de E. T. A. Hoffmann. Cuentos fantásticos*, puesto que no incluye toda su producción narrativa, ni todos los textos incluidos en ella pertenecen a dicho género.²²² Dividida en cuatro volúmenes, esta antología incluye 24 relatos, con los que el lector español pudo hacerse por fin una idea más completa del mundo hoffmanniano y de la concepción que su autor tenía del género fantástico. Los relatos contenidos en ella son los siguientes: el tomo I está formado por «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 visión» («Erscheinungen»); en el tomo II encontramos «Fortuna en el juego» («Spielerglück»), «La señora Scudéry» («Das Fräulein 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

²²²Del título de la antología se deduce que en esos años primaba la imagen de Hoffmann como autor fantástico.

Cinabrio» («Kein Zaches gennant Zinnober»), «Don Juan» («Don Juan»), «El enlace de las circunstancias», «El corazón de piedra» («Das steinerne Herz»), «La casa desierta» («Das öde 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 Artús» («Die Artushof») y «Noticia de la últimas aventuras del perro Berganza» («Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza»).^223

La selección de textos mezcla relatos provenientes de los tres volúmenes de relatos que publicó Hoffmann: *Fantasiestücke in Callots Manier* (1813-1815), *Nachstücke* (1816-1817) y *Die Serapions-Brüder* (1819-1821).^224 Tietz [1980:63] señala que el volumen español deriva de la traducción de Henry Egmont (*Contes fantastiques*, Camuzeaux, París, 1836).

A lo largo de todo el siglo XIX se vertieron al español 27 de sus relatos, de lo cual se deduce que las 24 narraciones contenidas en la edición de 1847 constituyen el grueso de las traducciones de la obra de Hoffmann.

En la segunda mitad del siglo continuaron apareciendo traducciones de sus relatos tanto en la prensa como en las cinco antologías que he podido localizar, todas con el mismo título:

- *Cuentos fantásticos*, tomo III de la colección «Los Grandes Novelistas», Barcelona, hacia 1850.^225 Contiene: «El violín de Cremona» («Rat Krespel»), «El maestro Martín y sus mancebos», «Don Giovanni» («Don Juan») y «Afortunado en el juego» («Spielerglück»).

- *Cuentos fantásticos*, precedidos por su vida, escrita por X. Marmier, Impr. de Gabriel Gil, Madrid, 185-?, 218 págs.^226

- *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

²²³Como el lector habrá comprobado, cuatro de los relatos no van acompañados de su título alemán; la omisión se debe a que no he podido identificar el texto original del que derivan.

²²⁴«Kein Zaches gennant Zinnober» no se recoge en ninguno de los volúmenes citados, sino que se publicó de forma independiente en 1819.

²²⁵Según Palau, apareció en la «Biblioteca Ambos Mundos», Imprenta La Reanaixensa [sic], Barcelona, 8º, 194 págs. Pero Schneider [1927] cita otra edición más sin año, que no aparece en Palau, y que él fecha hacia 1874 con los datos antes citados.

²²⁶Aparece en el catálogo informático de la Biblioteca de Catalunya, pero el volumen no se encuentra en sus fondos, por lo que no he podido consultarlo.

el juego». Debo la fecha a Schneider [1927:284], aunque en el ejemplar de la Biblioteca de Catalunya no dice nada de que sea el tomo I de la «Biblioteca de Ambos Mundos», como él señala.

- *Cuentos fantásticos*, trad. de Enrique L. de Verneuil, Daniel Cortezo y Cía, «Biblioteca de Arte y Letras», Barcelona, 1887. 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»)²²⁷.

- *Cuentos fantásticos*, trad. del alemán, Carbonell y Esteva, «Los grandes novelistas», vol. 3, Barcelona, publicado en la década de los 90.

Como ya señalé antes, se vertieron al español 27 de los relatos de Hoffmann (algunos de ellos publicados en varias ocasiones y con títulos diversos), una cantidad nada despreciable, puesto que supone más de la mitad de la producción cuentística de Hoffmann, compuesta por 45 relatos (repartidos en las tres colecciones antes citadas).

Pero a pesar del alto número de cuentos traducidos al español, hay que advertir que se notan algunas ausencias fundamentales en lo que se refiere al resto de la producción narrativa de Hoffmann, puesto que ninguna de sus novelas fueron traducidas durante el siglo XIX: *Die Elixiere des Teufels* (*Los elixires del diablo*, 1815-1816), *Lebensansichten des Katers Murr* (*Opiniones del gato Murr*, 1820-1822) y *Prinzessin Brambilla* (*La princesa Brambilla*, 1821). Así pues, salvo aquellos lectores

²²⁷Pérez Gil [1991] analiza brevemente la traducción de Verneuil, concluyendo que «el traductor tiende a simplificar la sintaxis como sucede en las versiones francesas, y suprime las descripciones de Hoffmann que le parecen superfluas en la sucesión de los hechos que acontecen en el relato. Le parece más importante la trama de la historia que las reflexiones del autor» (1991:177). Pero lo realmente curioso, a mi entender, no es esa modificación estilística, sino que los retoques afectan en alguna ocasión al sentido mismo del cuento (algo que Pérez Gil pasa por alto): así, mientras que en la versión original de «La fascinación», el narrador nunca admite que las muertes se deban efectivamente a los poderes del magnetizador Alban, dejando, pues, que sea el lector quien lo decida (cabe entonces la posibilidad —tan del gusto de Todorov— de vacilar entre una explicación racional y una sobrenatural del asunto), en la traducción de Verneuil se modifica el texto original, dejando muy claro al final del relato que «el magnetizador había absorbido su alma».

que conocieran el francés, la recepción española de Hoffmann se circunscribe a esos 27 relatos, algunos de los cuales no pertenecen al género fantástico.²²⁸

A continuación consigno los títulos de todos los cuentos de Hoffmann traducidos al español, indicando las variantes en el título, así como las siglas de la colección en la que originariamente fueron publicados; utilizo las siglas siguientes: *FCM* = *Fantasiestücke in Callots Manier* (1813-1815); *N* = *Nachstücke* (1816-1817); y *SB* = *Die Serapions-Brüder* (1819-1821):

- «Aventuras de la noche de San Silvestre» / «El reflejo perdido» («Die Abenteuer der Silvester-Nacht»; *FCM*)
- «Barbara Rollofin»
- «La casa desierta» / «El misterio de la casa desierta» («Das öde Haus»; *N*)
- «El consejero Krespel» / «El violín de Cremona» / «El canto de Antonia» («Rat Krespel»; *SB*)
- «El corazón de piedra» («Das steinerne Herz»; *N*)
- «La corte de Artús» («Die Artushof»; *SB*),
- «Don Juan» / «Don Giovanni» / «Don Juan. Cuento fantástico» («Don Juan»; *FCM*)
- «Dos originales»
- «El enlace de las circunstancias»
- «El enano Zacarías, apellido Cinabrio» («Kein Zaches gennant Zinnober»; 1819)
- «Fortuna en el juego» / «Afortunado en el juego» («Spielerglück»; *SB*)
- «El hombre de arena» / «El hombre de la arena» / «Coppelius» («Der Sandmann»; *N*)
- «La iglesia de los jesuitas» («Die Jesuiterkirche in G.»; *N*)
- «Ignacio Denner» («Ignaz Denner»; *N*)
- «La lección de violín (cuento fantástico)» («Der Baron von B.»; *SB*)

²²⁸ Así sucede, por ejemplo, con «El poeta y el compositor», «Salvador Rosa» y «Los maestros cantores». En el resto de cuentos, Hoffmann no se somete a una única visión de lo fantástico, sino que juega con sus diversas posibilidades (fantástico puro, alucinación, locura, sueño, relato maravilloso, etc.). Hay relatos verdaderamente problemáticos en su adscripción al género fantástico, como, por ejemplo, «Maese Martín el tonelero y sus oficiales», donde lo sobrenatural tiene una presencia muy secundaria (se reduce, como dije, a una especie de predicción que se hizo acerca de la hija del protagonista), puesto que el cuento va por otros derroteros.

- «Maese Martín el tonelero y sus oficiales» / «Maestro Martín y sus aprendices» / «El maestro Martín y sus mancebos» / «El tonelero de Nuremberg» («Meister Martin der Knüpfer und seine Gesellen»; *SB*)
- «Los maestros cantores. Cuento nocturno» («Der Kampf der Sänger»; *SB*)
- «El magnetizador» / «Fascinación. Cuento fantástico» / «La Fascinación» («Der Magnetiseur»; *FCM*)
- «Mariano Falieri» / «El dux y su esposa» / «Annunziata» («Doge und Dogaresse»; *SB*)
- «El Mayorazgo. Cuento fantástico» / «La puerta tapiada» («Das Majorat»; *N*)
- «Noticia de las últimas aventuras del perro Berganza» («Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza»; *FCM*).
- «El poeta y el compositor» («Der Dichter und der Komponist»; *SB*)
- «Salvador Rosa» / «El señor Formica» («Signor Formica»; *SB*)
- «La señora Scudéry» / «Oliverio Brusson» / «Mlle. de Scuderi» («Das Fräulein von Scuderi»; *SB*)
- «La Vampira» («Vampirismus»; *SB*)
- «El viejo comediante»
- «La visión» («Erscheinungen»; *SB*)

Si examinamos las fechas en que se traducen estos relatos (*vid.* Apéndice I), comprobaremos que en la primera mitad del siglo XIX se publicaron 26 títulos y en la segunda 12, con repeticiones evidentes, teniendo en cuenta, además, que las diversas ediciones publicadas a partir de 1850 sólo introdujeron un título nuevo («Der Dichter und der Komponist», que nada tiene de fantástico) respecto a los que aparecieron antes de esa fecha.²²⁹ De todo esto se deduce que el interés de los editores españoles (reflejo inequívoco del interés de los lectores) por Hoffmann aún seguía vigente en la segunda parte de la centuria, pero en un grado menor. A ello hay que añadir que, como veremos enseguida, hubo otros autores que lo desbancaron de las preferencias de los editores y lectores (tal como sucedió en

²²⁹Sin olvidar que no he podido examinar el contenido de algunos de los volúmenes de cuentos de Hoffmann publicados en la segunda mitad del siglo.

Francia): Edgar Allan Poe (el más traducido), Nodier, Hawthorne o Erckmann-Chatrian, por citar algunos.

Podemos concluir, por tanto, que Hoffmann fue un autor popular en nuestro país, a juzgar por la considerable cantidad de traducciones y reediciones de sus cuentos, así como por los artículos que los críticos españoles le dedicaron y por la enorme cantidad de citas, referencias y comentarios en los que, como veremos, se menciona el nombre del autor alemán (normalmente como término de comparación en la descripción de una situación, un ambiente o un personaje considerados «fantásticos» o, cuando menos, extraños). Esto contradice, por ejemplo, la valoración de Peers [1973:136-137], quien afirmaba que Hoffmann fue poco conocido en España, considerando poco importante su influjo en el panorama literario español de esos años. En el análisis de la producción fantástica española comprobaremos que no son muchas las obras que evidencian tal influjo, aunque es innegable la influencia de Hoffmann en la popularización, el consumo y el cultivo de lo fantástico en nuestro país (*cf.* cap. VII, apartado 2.2.3.).

El resto de autores alemanes que cultivaron lo fantástico no tuvieron la suerte de Hoffmann. Como puede comprobarse en el Apéndice I, son escasísimas las obras fantásticas (y pseudofantásticas) de autor alemán traducidas al español en todo el siglo XIX:

- *Pedro Schlemihl o El hombre sin sombra* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*), de Adelbert von Chamisso,²³⁰ se tradujo directamente del alemán en 1899, una fecha muy tardía si tenemos en cuenta que el original es de 1814.²³¹

- de Jean Paul Richter se tradujeron tres relatos: «El sueño de una pobre loca» (1839), «Un sueño» (1840) y «Sueño del entierro» (1862). En relación al segundo de estos textos, debo advertir que se trata, en realidad, de un resumen incompleto del relato, antes comentado, «Desde lo alto del edificio del mundo,

²³⁰Contamos con otra traducción de un relato de Chamisso: «La madre y el niño. Traducción libre de Fernán Caballero», *Educación Pintoresca*, 1857, t. I, p. 94. Al no tratarse de un relato fantástico, no lo he incluido en el Apéndice I.

²³¹La novela de Chamisso se tradujo al francés por vez primera en 1838, con el título *Merveilleuse histoire de Pierre Schlemihl, enrichie d'une savante préface où les curieux pourront apprendre ce que c'est que l'ombre*, Brockhaus & Avenarius, París. A esta le siguieron tres ediciones más: 1842, 1887 (*Pierre Schlemihl ou l'homme qui a perdu son ombre*) y 1888 (*Histoire merveilleuse de Pierre Schlemihl ou l'homme qui a vendu son ombre*). Podemos deducir que los lectores españoles que supieran francés tuvieron oportunidad de leerla en dicho idioma.

Cristo, muerto, proclama que Dios no existe», recogido en su novela *Siebenkäs*. Otra traducción española de ese mismo relato aparece en el artículo de Félix Espínola, «El ensueño de Juan Pablo», publicado el 28 de marzo de 1841 en el número 8 del *El Iris*. Schneider [1927:283] señala que Espínola no lo tradujo del alemán, «sino que vertió al castellano *Un songe de Jean Paul*, publicado por Mme. de Staël en su libro *De l'Allemagne*, aunque no lo indica». Sin embargo, Schneider no advierte que la versión que aparece en el libro de Mme. de Staël es en realidad un resumen de dicho relato.

- «El muerto desposado. Leyenda» (1855) y *El muerto prometido* (1894), de Heinrich Zschokke, autor de mucha menos importancia que los anteriores, pero que también escribió algunos relatos fantásticos.²³²

- «Ashavero o el judío errante. Leyenda» (1837), de «Shubart, poeta alemán». El traductor se refiere en realidad a Christian Friedrich Daniel Schubart, autor de una *Rhapsodie lyrique* (1785) —cito en francés, porque no he logrado dar con el original alemán—, que supuso el inicio de la andadura literaria de esa antigua figura del folklora europeo.²³³

- *El silbato mágico o Los hijos de Hanuar* (1854), de Gustav Nieritz; a juzgar por el título (puesto que no he podido consultarlo), puede tratarse de un libro de cuentos fantásticos o de carácter maravilloso.

En lo que respecta al resto de los grandes autores fantásticos alemanes, no he podido localizar ninguna traducción de las obras de Tieck, La Motte Fouqué,²³⁴

²³²Aunque no he podido examinar *El muerto prometido*, parece ser, a juzgar por el título, otra traducción de la obra citada en primer lugar. En el Apéndice I he incluido otra obra de Zschokke, *La noche de Walpurgis*, publicada en La Habana en 1855 y cuyo título parece indicar un contenido fantástico, que no he podido comprobar.

²³³El Judío Errante será un personaje recurrente en la literatura europea del siglo XIX: aparece, entre otras, en obras de M. G. Lewis (lo cita en su novela *The Monk*), Shelley, Arnim, Edgar Quinet (en su obra *Ahasvérus*, 1833) y Sue (*Le Juif errant*, 1844). En 1845 se publicó anónima la *Historia completa y auténtica de Isaac Ahaswerus, conocido con el nombre del Judío Errante, contada por él mismo en Leipsick en 1839*, Impr. de R. Campuzano, Madrid, 1845, 96 páginas, 16º mayor (Montesinos 1973:264 señala que esta obra tiene que ser traducción de la *Histoire complète et authentique d'Isaac Ahasverus, surnommé le Juif errant, racontée par lui-même à Leipsick en 1839*, publicada en París en 1840). Entre los años 1845 y 1846 se publicó, también anónima, la obra *El judío errante en España, novela original española* (Establecimiento Literario-Tipográfico de F. Madoz e Y. Sagasti, Madrid, 1845-1846), no sé si inspirada en la anterior o en la novela de Eugène Sue.

²³⁴Bravo-Villasante señala en su edición de *La Gaviota* de Fernán Caballero (p. 214, n. 54) que esta autora había traducido *Undine* de La Motte-Fouqué, pero no da ninguna referencia acerca de

Arnim o Brentano, por citar los más conocidos. Sin embargo, podemos encontrar sus nombres mencionados en diversos artículos periodísticos,²³⁵ lo que evidencia un cierto conocimiento de su obra, evidentemente a través de las traducciones francesas, que, a buen seguro, circulaban con normalidad entre los críticos y escritores de nuestro país. Todos estos autores empezaron a traducirse en Francia en la década de los 30, a remolque de la fama alcanzada por Hoffmann (a excepción de Tieck, cuya primera versión francesa, de la mano de Fulgence Fresnel en 1828, se adelantó en pocos meses a la primera traducción de un relato de Hoffmann).

Junto a las traducciones citadas podríamos añadir algunos relatos anónimos cuyo original puede ser alemán, a juzgar por sus títulos y subtítulos y por su contenido:

- «Leyenda del muerto vivo. Traducción del alemán», *El Panorama*, 1839.
- «La novia del muerto», *El Museo de las Familias*, 1843.²³⁶
- «El barón Koeldwethdut de Tronsberg», *El Museo de las Familias*, 1843.
- «El espejo encantado. Novela alemana», *Revista Literaria de El Español*, 1845.

Creo que también es necesario citar aquí algunas de las obras de J. W. Goethe, puesto que, aunque no se trate de narraciones fantásticas, su influencia se dejó notar también en los escritores españoles que cultivaron dicho género, como advierte Pageard [1958:32]: «por débil que sea, esta influencia existe, no obstante, y estriba en el elemento fantástico, accesoriamente legendario, de Fausto y de las baladas» (el subrayado es mío).

La primera traducción, si es que podemos considerarla así, de una obra de Goethe adscribible al género fantástico, la encontramos en la revista madrileña *No*

dicha traducción (fecha, editorial, etc.). Debo señalar que no he podido localizar ningún ejemplar de esta obra, ni otras referencias acerca de su existencia.

²³⁵Véanse, por ejemplo, «El ensueño de Juan Pablo», de Félix Espínola, *El Iris*, núm. 8, 28 de marzo de 1841, t. I, pp. 129-131; o «Literatura alemana», de D. G. G., *Revista de Madrid*, 1840, pp. 525-544.

²³⁶Recuérdese que, según refiere Olives [1947:198], la mayoría de los trabajos anónimos publicados en *El Museo de las Familias* (1838-1845) eran traducciones relatos publicados en revistas inglesas y francesas.

Me Olvides en diciembre de 1837.²³⁷ Allí publicó Jacinto de Salas y Quiroga «El mango de la escoba. La bayadera», en donde resume el argumento de dos *lieder* de tema fantástico de Goethe: «El aprendiz de brujo» y «El dios y la bayadera», respectivamente. Como señala Pageard [1958:33, n. 58], estos resúmenes provienen de sus versiones francesas: «Es posible que *El aprendiz de brujo* fuese conocido a través de las *Illustrations des classiques allemands*, de Eugène Neureuther (1834). *El dios y la bayadera* fue traducido primorosamente en verso por Madame de Staël. Sendas traducciones en prosa figuran en el *Mercur de France au XIXe siècle* (XXIX, 51, 1830) y los *Annales romantiques* (1831; pág. 167). Los *Études françaises et étrangères*, de Emile Deschamps, contienen, por último, una traducción en verso, muy estimada, de *La novia de Corinto*» (Pageard cita a su vez de F. Baldensperger, *Bibliographie critique de Goethe en France*).

En 1856 se vertió por primera vez el *Fausto* a nuestro idioma, aunque los lectores españoles pudieron conocerlo mucho antes, ya fuera de forma indirecta a través de noticias y críticas aparecidas en la prensa,²³⁸ ya fuera de una manera directa a través de las traducciones francesas, puesto que desde finales de los 40 se vendía en España la versión íntegra publicada por Henri Blaze (como refiere Pageard 1958:36). La traducción de 1856 apareció en *Las Novedades* con el título *Fausto, poema dramático de Goethe, precedido de la leyenda popular de Johann Fausto, uno de los inventores de la imprenta, escrita por Widman*. Pageard [1958:35] señala que seguramente fue vertido al español a partir de la versión contenida en las *Veillées Littéraires Illustrés*, donde fue publicado, con la leyenda de Widman, en los años 1851, 1852 y 1854.

Tras esa traducción del *Fausto*, vinieron trece más entre 1856 y 1897, dando clara muestra del interés del público y crítica por el célebre poema dramático de Goethe, cuya influencia es evidente, por ejemplo, en *El diablo mundo* de Espronceda (*vid.* Martinengo 1966 y Marrast 1989a y 1989b).

Junto a todas estas traducciones, podemos citar aquellos cuentos españoles en los que se hace explícito que se trata de una imitación de un relato alemán, aunque nunca se identifica claramente de cuál se trata (lo que me ha impedido

²³⁷El lector español contaba ya desde 1800 con un buen número de traducciones del *Werther* y de *Herman y Dorotea* (véase Montesinos 1973:202-203).

²³⁸En *L'Allemagne* de Madame de Staël aparecen algunos fragmentos traducidos y comentados.

comprobar si son adaptaciones o simples traducciones de obras alemanas). Así sucede con los textos siguientes, que son una buena muestra del interés y del conocimiento de escritores y lectores españoles respecto de la literatura fantástica alemana:

- anónimo, «La cena en casa de un nigromántico. Imitación de un cuento alemán», *El Museo de las Familias*, 1838.²³⁹

- M. P., «El torneo. Tradición alemana», *La Mariposa*, 1839.

- anónimo, «La náyade o la ninfa de la fuente. Imitación de un cuento alemán», *La Ilustración*, 1850.

- Vicente Barrantes, «El faro. Imitación de una balada alemana», *La Ilustración Española y Americana*, 1871 (se trata de un relato de terror no sobrenatural).

- R., «Una leyenda a las orillas del Rhin. El castillo de Unkestein», *Día de Moda*, 1880.

2.3. Narradores fantásticos franceses

De Francia llegaron, como he repetido en anteriores ocasiones, buena parte de las influencias que recibió la literatura española durante el siglo XIX, ya fuese por el influjo directo de las obras de autores franceses como por la influencia indirecta de otros autores europeos y estadounidenses que fueron conocidos inicialmente a través de las traducciones publicadas en el país vecino.

Todos estos contactos, que ya habían empezado en la centuria anterior, cobraron especial influencia durante el período romántico, sobre todo a partir de la apertura cultural que supuso la muerte de Fernando VII en 1834. A partir de entonces, los autores románticos, tanto europeos (sobre todo franceses) como

²³⁹Realmente, el subtítulo de este relato debiera ser «imitación de un cuento de Don Juan Manuel», puesto que se trata de una evidente versión del famoso ejemplo número XI de *El conde Lucanor*, el titulado «De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán, el gran maestre de Toledo», un texto del que Blanco White ya destacó su componente fantástico en su artículo «Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles» (*Variedades*, núm. 5, octubre de 1824), artículo que comentaré detenidamente más adelante. Esta historia fue *reconvertida* en relato fantástico por Borges en su *Historia universal de la infamia* (1935), con el título «El brujo postergado».

norteamericanos, empezaron a traducirse y publicarse con cierta normalidad en nuestro país.²⁴⁰ Es en ese momento cuando llegan a España las obras de Víctor Hugo, Charles Nodier, Alexandre Dumas, Eugène Sue y de otros de los más famosos escritores franceses del momento, así como las obras de Scott, Byron, Hoffmann o Fenimore Cooper, por citar algunos de los autores extranjeros más leídos en nuestro país.

Como ya hemos visto, los españoles conocieron la obra de Hoffmann a través de sus traducciones francesas, y fue el éxito del autor alemán en el país vecino lo que determinó su publicación en España. Y junto a Hoffmann, empezaron a llegar a España las narraciones de los autores franceses que cultivaron el género siguiendo la estela del autor alemán.

Los autores fantásticos franceses tuvieron mejor suerte que los alemanes en su traducción al español, puesto que se publicaron un buen número de sus obras. Debo decir que la nómina de autores franceses es la más elevada en lo que se refiere a la traducción de narraciones fantásticas en la España del XIX: podemos encontrar obras de Balzac, Dumas (padre e hijo), Erckmann-Chatrian, Gautier, Maupassant, Merimée, Nodier, Rivière, Sand, Sue y Verne. Así pues, los mejores autores franceses del género contaron con versiones españolas de algunas de sus obras, aunque el tratamiento que se les deparó fue muy desigual: hubo autores reeditados continuamente a lo largo del siglo y otros de los que sólo se conoce una única traducción, así como escritores que fueron traducidos muy tardíamente (como sucedió, por ejemplo, con Merimée).

Antes de comentar las traducciones de los relatos de los autores citados, es necesario señalar que 1833 se publicó el volumen titulado *El Desván de los duendes, o breve y escogida colección de cuentos de espíritus, aparecidos, duendes, fantasmas, vampiros y demonios* (1833). Se trata de la traducción de una obra francesa realizada por Eustaquio de Villaseñor y Acuña, y publicada en Madrid. Aunque no he podido consultar ningún ejemplar,²⁴¹ dicha obra, a juzgar por su título, debió contener una interesante muestra de historias fantásticas. Claro que también podría tratarse, pero

²⁴⁰Como veremos en las críticas de Larra y otros intelectuales del momento, la relación con Francia se convirtió en una especie de dependencia cultural que afectó —quizá no tan exageradamente como estos autores denunciaron— al normal desarrollo de la literatura española. Cf. cap. VI, apartados 2.2. y 2.3.

²⁴¹Sabemos que Espronceda poseía un ejemplar de este libro (Marrast 1966:50).

esto es una suposición sin ninguna base efectiva, de *Infernaliana* (1822), volumen misceláneo publicado por Charles Nodier en el que se ofrece al lector una recopilación de «anecdotes, petits romans, nouvelles et contes sur les revenants, les spectres, les démons et les vampires», según reza su subtítulo (en él se recogen relatos de Nodier, así como de otros autores y textos inspirados en leyendas populares).²⁴² Las evidentes coincidencias entre el subtítulo de *Infernaliana* y el del *Desván de los duendes* han sido las que me han sugerido su supuesta relación. Claro que la traducción de Vilaseñor podría ser también la versión española de la obra *Fantasmagoriana ou Recueil d'histoires d'apparitions, de spectres, revenants, fantômes, etc.*, publicada en París en 1812 en dos volúmenes (recoge siete relatos traducidos del alemán por Eyriès).

Charles Nodier tuvo el honor, junto a Hoffmann, de ser el autor fantástico más vertido al español durante la primera mitad del XIX (y, por tanto, el más leído). Podemos encontrar versiones españolas de once de sus relatos fantásticos, lo que supone una cantidad nada despreciable, puesto que, como ha demostrado Castex [1951a:121-167], la producción fantástica de Nodier (en todas sus variantes, que enseguida indicaré) se compone de veinte obras. Por lo tanto, el lector español contó con la traducción de la mitad de la obra fantástica del autor francés. Los relatos traducidos son los siguientes (los agrupo siguiendo la división que propone Castex 1951a:420-422):

1) Cuentos fantásticos propiamente dichos:

- «Bautista Montauban» / «Juan Bautista Montauban» («Baptiste Montauban, ou l'Idiot», 1833)
- «La gruta del hombre muerto» / «El valle del muerto» («La Combe de l'homme mort», 1833)
- «La hada de las migajas (cuento fantástico)» («La fée aux miettes», 1832)
- «Smarra o los demonios de la noche» / «Smarra o los duendes de la noche» / «Smarra» («Smarra ou les Démons de la Nuit», 1821)
- «Trilby o el duende de Argail» / «Trilby» («Trilby ou Le Lutin d'Argail. Nouvelle écossaise», 1822)
- «Inés de las sierras» («Inès de las Sierras», 1837)

²⁴²Cito de la edición española, *Infernaliana*, Valdemar, Madrid, 1997.

2) Leyendas religiosas (lo «maravilloso cristiano»):

- «La hermana Beatriz. Leyenda» / «Sor Beatriz» / «La leyenda de la hermana Beatriz» («Légende de Socur Béatrix», 1837)

- «La novena de la Candelaria» («La Novaine de la Chandeleur», 1838)

3) «Féeries»:²⁴³

- «Tesoro de las Habas y Flor de Garbanzo» («Trésor des Fèves et Fleur des Pois», 1833)

- «El genio Bonachón» («Le Génie Bonhomme», 1837)

- «El sueño de oro» («Le Songe d'Or», 1832)

He localizado dos traducciones más atribuidas a Nodier que aún no he podido identificar con ninguno de sus relatos: «Las noches del lago» y «La torre maldita» (no aparece ningún cuento con un título semejante en la recopilación que publicó Castex en 1961).

En relación a los relatos del primer apartado, es decir, aquellos que se consideran estrictamente fantásticos, es necesario advertir que de los 11 cuentos de Nodier así calificables se tradujeron al español los más célebres. Aunque se echa de menos la traducción de una de sus más conocidas obras fantásticas, *Infernaliana* (1822), a la que antes me he referido.²⁴⁴

Las traducciones españolas de Nodier se iniciaron con uno de sus mejores relatos fantásticos, «Inès de las Sierras», cuya versión apareció en 1837, el mismo año en que fue publicado su original francés. Claro que no todas las traducciones de las obras de Nodier gozaron de semejante inmediatez, puesto que, por ejemplo, «Smarra ou les Démons de la Nuit», publicada en 1821, no fue traducida hasta 1840, es decir, unos veinte años después, el mismo tiempo que media entre el

²⁴³Según la clasificación de Castex [1951a:12], los dos primeros relatos son «féeries de tradition française» y el tercero, «féerie de couleur orientale». Para simplificar dicha clasificación, me ha parecido mejor reunirlos bajo el epígrafe común de «féeries», que es lo suficientemente explícito.

²⁴⁴El resto de relatos fantásticos de Nodier que no se tradujeron al español durante el siglo XIX fueron «Une heure ou la vision» (1806), «Histoire d'Hélène Gillet» (1832), «Jean-François les Bas-Bleus» (1832), «Paul ou la Ressemblance» (1836) y «Lydie ou la Résurrection» (1839); a los que hay que añadir «Les quatre Talismans» (1838), un relato de carácter maravilloso y tono oriental, así como dos textos con un cierto contenido fantástico, «Histoire du roi de Bohème et des sept châteaux» (1830) y «Le nouveau Faust et la nouvelle Marguerite» (1832).

original (1822) y la versión española de «Trilby ou Le Lutin d'Argail. Nouvelle écossaise», traducida en 1842. Debemos tener en cuenta que Nodier publicó su último relato («Lydie ou la Résurrection») en 1839 y murió en 1844. Eso significa que la mayor parte de las traducciones españolas de las obras de Nodier se publicaron después de su muerte.

En 1863 aparecen sus *Cuentos fantásticos*, la única recopilación en forma de volumen publicada en España de los relatos de Nodier, en la que se recogen nueve textos (casi toda su producción fantástica vertida a nuestro idioma) y que permitió al lector español hacerse una idea de las diversas formas en que el autor francés cultivó el género (véase la anterior clasificación). Los relatos recopilados son los siguientes: «Inés de las Sierras», «La novena de la Candelaria», «El sueño de oro», «Trilby», «El valle del muerto», «Smarra», «La leyenda de la hermana Beatriz», «Bautista Montauban» y «La hada de las migajas».

Las diversas traducciones españolas debieron partir, seguramente, de sus *Oeuvres complètes*, publicadas por Renduel entre 1832 y 1837 (13 volúmenes). En la década de los 50 se volvió a publicar su obra en Francia, dividida en siete volúmenes (Bibliothèque Charpenter).

Honoré de Balzac es otro de los escritores franceses cuya obra fantástica tuvo un destacable éxito en España, a juzgar por el número de títulos publicados: seis de los catorce que enumera Castex [1951a:423-425]. A esos seis, yo añadiría dos que el crítico francés no tiene en cuenta, «Le Chef-d'oeuvre inconnu» y «La recherche de l'absolu», así como su novela de juventud *Le centenaire* (1822), de clara inspiración gótica, firmada con el seudónimo Horace de Saint-Aubin.

Tal y como sucede con la obra de Nodier, es necesario hacer una clasificación de sus relatos en función de la manera en que es tratado lo sobrenatural. Simplifico la organización de los relatos que propone Castex [1951a:423-425]:

1) Cuentos y novelas fantásticos:

- «Jesucristo en Flandes» («Jésus-Christ en Flandre», 1831)²⁴⁵
- «El elixir de larga vida» («L'élixir de longue vie», 1830)

²⁴⁵En este relato, Nodier combinó otros textos anteriores, puesto que está formado por la unión de «Zéro», «La danse des pierres» (unidos después en «L'église») y el que da título a esta historia.

- *La piel de zapa* (*La peau de chagrin*, 1831)
- «La venta roja» / «El mesón rojo» («L'Aubergue rouge», 1831)
- «Maese Cornelio» («Maître Cornélius», 1832)
- «Una obra maestra» («Le Chef-d'oeuvre inconnu», 1831)
- «El alquimista flamenco» («La recherche de l'absolu», 1834)

2) Obras «místicas» (tal y como las denomina Castex 1951a:424):

- «Los proscritos» («Les Proscrits», 1831)

3) Féeries (Castex no la incluye en su listado):

- «La última hechicera» («La dernière Fée ou La nouvelle lampe merveilleuse», 1823)

Resulta curioso que Castex [1951a] no incluya «Le Chef-d'oeuvre inconnu» en su listado, puesto que se trata de un relato de clara inspiración hoffmanniana. En él se narra la historia de un artista que ha pintado el más perfecto retrato femenino, pero sólo él puede verlo, ya que quien mira el cuadro no ve más que una delicada y exquisita mano de mujer sobre un informe amasijo de pintura.

La mayoría de los relatos fantásticos de Balzac se publicaron originalmente en revistas; después se recopilaron en sus *Romans et contes philosophiques*, que se convirtieron más adelante en sus *Études philosophiques*, integrados finalmente en *La Comédie humaine*.

En España se empezaron a publicar en fecha temprana: en 1839, en el volumen *Cuentos filosóficos*, aparecen reunidos «Los proscritos», «El elixir de larga vida», «Una obra maestra», «La venta roja», «Maese Cornelio» y la novela *La piel de zapa*.

Esta última novela gozó de un destacable éxito en España, puesto que después de su traducción en 1839, se publicaron 4 ediciones más en un período de once años (1844-1854).

En 1877 se publicó un volumen de *Cuentos fantásticos*, que curiosamente no contiene ningún relato adscribible a dicho género: en él se recopilan dos cuentos,

«Las Marana»²⁴⁶ y «Adiós», ambos de temática militar, en los que no aparece ningún elemento sobrenatural.

La comedia humana no se tradujo de forma completa al español hasta que Luis Tasso la publicó entre 1901 y 1903 en 27 volúmenes. Eso supuso la aparición de la primera versión española de algunos de sus mejores relatos fantásticos, que habían permanecido hasta ese momento inéditos en nuestro país: *Melmoth reconcilié* (tomo X y XXVI), *Louis Lambert* (tomo XXVII) y *Séraphita* (tomo XXVII).

Entre la enorme producción literaria de Alexandre Dumas podemos encontrar dos obras fantásticas de interés: *Les Mille et un Fântomes* (volumen compuesto por diversos relatos de carácter sobrenatural y terrorífico) y *Un bal masqué*. Ambas obras fueron vertidas al español y reeditadas en varias ocasiones: *Los mil y un fantasmas*, traducida en 1849 (el mismo año de su publicación original), fue una obra de gran éxito puesto que conoció siete ediciones a lo largo del siglo XIX; la traducción de *Un baile de máscaras* fue más tardía (publicada originalmente en 1833, fue vertida al español en 1854) y se conocen de ella tres ediciones. En el Apéndice I he recogido otra obra fantástica más de Dumas, *La femme au collier de velours*, que aunque se publicó de forma independiente en España en 1893, forma parte de *Les Mille et un Fântomes* (1849).

Dumas también publicó otras obras en las que lo sobrenatural está presente, como sucede en *Le trou de l'infer* (1851), traducida al español en dos ocasiones: *La boca del infierno*, 1858 y 1859-1860.

La obra fantástica de Théophile Gautier se compone de quince narraciones, publicadas entre 1831 («La Cafetière») y 1865 (*Spirite*). El lector español del XIX sólo pudo leer en nuestro idioma seis de estas obras, algunas de las cuales nunca fueron reeditadas.

La primera obra fantástica de Gautier traducida al español fue su relato «El caballero doble» («Le Chevalier double», 1840), que se publicó anónimo en el *Semanario Pintoresco Español* (núm. 50, 12 de diciembre de 1840, pp. 397-399). A esta obra siguió en 1857 «El club de los consumidores de hachís» («Le club des

²⁴⁶En 1887, este relato volvería a ser publicado con el subtítulo de «cuento fantástico». Vid. Apéndice I.

Haschischins», 1851), publicada como «libre versión del francés al castellano» de Pedro Prado y Torres, sin indicar que era obra de Gautier

En 1866, paralelamente a su publicación en Francia, se traduce *Espirita Novela fantástica* (*Spirite. Nouvelle fantastique*, 1865),²⁴⁷ reeditada posteriormente en 1893 y 1894 (en ese año se tradujo dos veces). El componente espiritista de la novela, un fenómeno de moda en esos años, quizá pueda justificar las cuatro ediciones indicadas, puesto que Gautier no fue un autor de éxito en nuestro país

En 1868 se publica *Historia de una momia* (*Le Roman de la Momie*, 1857), obra de inspiración fantástica en la que Gautier vuelve a retomar el tema del antiguo Egipto, que ya había desarrollado en su relato «Le pied de la momie» (1840)²⁴⁸

«La morte amouieuse» (1836), su mejor relato fantástico, tuvo que esperar hasta 1884 para ser traducido al español, con un evidente error en su título: «La muerte enamorada». Se trata de una historia de vampirismo y de amores imposibles, tema éste último muy recurrente en las narraciones de Gautier

Avatar (1856) se tradujo al español en dos ocasiones: 1885 (con una clara errata en el título: *Avantar*) y a finales de los años 80 o principios de la década siguiente (véase Giné 1997:238). Gautier vuelve a desarrollar en esta novela el tema del amor imposible, mezclándolo con el fenómeno de la metempsicosis y con una variación del motivo del doble: Octave de Saville, enamorado de la condesa Labinska, recurre para conquistarla a la ayuda del doctor Baltazar Cherbonneau, quien traslada el alma de Octave al cuerpo del conde Labinski, marido de su amada, y la de éste al cuerpo de Octave. Pero la condesa reconoce el alma de Octave en el cuerpo de su marido y no cae en la trampa. Desengañado, Octave pide al doctor que deshaga el cambio, pero éste en lugar de devolver el alma de

²⁴⁷*Spirite* se publicó por primera vez en 1865 como folletín en *Le Moniteur Universel*, apareciendo al año siguiente editada en forma de volumen

²⁴⁸Edgar Allan Poe también trató el motivo de la animación de una momia —aunque de forma humorística— en su relato «Some Words with a Mummy» (1845). Y ya en el siglo XX, Bram Stoker, en su novela *The Jewel of the Seven Stars* (1903), y Arthur Conan Doyle, en relatos como «Lot No 249» y «The Ring of Thoth», son un buen ejemplo del tratamiento fantástico del motivo de la momia vuelta a la vida. Sin olvidar las numerosas adaptaciones cinematográficas de dicho motivo, que inauguró la celebre *The Mummy* (1932), de Karl Freund, protagonizada por Boris Karloff

Octave a su cuerpo, traslada a éste la suya para poder disfrutar otra vez de un cuerpo joven.²⁴⁹

La última traducción española de Gautier fue *Jettatura* (1856), recogida en el volumen *Novelas cortas* (1886). Su protagonista, en un viaje a Nápoles, dado lo extraño de su mirada, es tomado por un «jettatore», es decir, por alguien que tiene el poder de echar mal de ojo.

Gautier, además de un buen número de relatos, escribió también dos ballets fantásticos: *Giselle ou les Willis* (en colaboración con Saint-Georges y Coraly, 1842) y *La Péri* (en colaboración también con Coraly, 1843). El segundo fue traducido al español como *La Peri. Baile fantástico en dos actos* (1844).

Todavía menos suerte que Gautier tuvo Prosper Mérimée en nuestro país, puesto que, por lo que sé, sólo fue vertido al español uno de sus relatos fantásticos, «La Vénus d'Ille» (1836), considerado su obra maestra en este género. La traducción apareció muy tardíamente, hacia 1890 (no lleva fecha), en el volumen *Cuentos y novelas*.

Entre los autores fantásticos franceses que publicaron sus obras en la segunda mitad del siglo XIX, los que más éxito tuvieron en España fueron E. Erckmann y A. Chatrian. Su extensa producción fantástica (22 relatos, según Castex 1951a:419), en la que combinaron temas de inspiración popular con un tratamiento de lo sobrenatural influido por Hoffmann y Poe, aparece dispersa en cuatro volúmenes, que también contienen cuentos no fantásticos: *Contes fantastiques* (1860), *Contes de la montagne* (1860), *Contes du bord du Rhin* (1862) y *Contes populaires* (1862).

Podemos encontrar traducciones españolas de algunos relatos aislados («Hugo el lobo», «La posada de los tres ahorcados»), así como de los cuatro volúmenes antes citados: *Cuentos de las orillas del Rhin* (1864 y 1883),²⁵⁰ *Cuentos populares* (1868), *Cuentos fantásticos* (1872) y *Cuentos de los Vosgos* (1883).²⁵¹ Entre sus

²⁴⁹H. G. Wells escribió un relato muy parecido a éste: «The Story of the Late Mr. Elvisham» (1897).

²⁵⁰En esta traducción se mezclan relatos que pertenecen 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»).

²⁵¹No he podido ver este volumen y no sé a qué obra de Erckmann-Chatrian corresponde.

cuentos fantásticos destacan: «El blanco y el negro» («Le bourgmestre en bouteille»), «El cabalista Hans Weinland» («Le cabaliste Hans Weinland»), «Hugo el lobo» («Hughes-le-Loup»), «Mi ilustre amigo Selsam» («Mon illustre ami Selsam»), «La posada de los tres ahorcados» («L'Oeil invisible ou l'Auberge des trois pendus»), «El réquiem del cuervo» («Le Requiem du corbeau»), «El tesoro del avaro» («Trésor du vieux seigneur») y «Una noche en los bosques» («Une nuit dans les bois»).

Eugène Sue publicó tres obras en las que combinó la mayor parte de los artificios de la novela gótica (castillos impenetrables, encantamientos, pasiones desatadas, misterios terribles) y los hallazgos expresivos del arte fantástico de Hoffmann: *Atar-Gull* (1831),²⁵² *Paula Monti ou l'Hôtel Lambert* (1842) y *La morne-audiable* (1842). Mención aparte merece su obra más famosa, *Le juif errant* (1844), cuyos personajes centrales poseen características sobrenaturales.

Estas cuatro novelas fueron traducidas al español y alcanzaron un gran éxito, sobre todo *El judío errante*, que fue vertida a nuestro idioma el mismo año de su publicación original (1844) y en sólo dos años se publicó 14 veces. Sin embargo, de 1846 a fin de siglo decreció el interés por esta obra, ya que sólo se publicó en 5 ocasiones (1846, 1869, 1871, 1880 y 1881).

Atar-Gull se tradujo por primera vez en 1835 con el título *Atar-Gull o la venganza*, y he localizado seis ediciones más a lo largo de todo el siglo XIX, en las que se alterna el título ya citado con otras variantes: *Atar-Gull, novela marítima*; *Atar-Gull o El esclavo, novela marítima*; y simplemente *Atar-Gull*.

Paula Monti ou l'Hôtel Lambert (1842) se vertió al español por primera vez en 1843 y, como sucede con la anterior novela, conoció diversos títulos en sus siete ediciones conocidas: *Paula Monti, o El Hotel Lambert, leyenda contemporánea*; *Paula Monti, o El Hotel Lambert, historia contemporánea*; *Paula Monti*; y *Paula Monti, o El palacio Lambert, historia contemporánea*.

²⁵²El pirata byroniano protagonista de *Atar-Gull* es, además, un opiómano, lo que dará pie a la descripción, en la más pura línea hoffmanniana, de sus alucinaciones. Así lo describe Schneider [1985:184-185]: «il pèle une orange —le fruit soudain se met à saigner, lui mord la main, lui fracasse les os, s'insinue en lui, vertige terrible et délicieux, douleur brutale qui se change en volupté: des lèvres de femme se posent sur ses propres lèvres. Une main broyée et le baiser reçu, voilà le lot du pirate cadavéreux».

De la última de las novelas de Sue traducidas al español, *La guarida del diablo* (*La morne-au-diable*, 1842), sólo he podido encontrar una edición en 1853.

Del resto de autores franceses que cultivaron lo fantástico, muy pocas de sus obras se publicaron en España. Así, George Sand, de la que se tradujeron, como vimos páginas atrás, dos novelas de inspiración gótica (*Consuelo* y *La comtesse de Rudolstadt*), también cultivó la narración fantástica: he podido encontrar versión española de su novela *La Mare au Diable* (1846; *La charca del diablo*, 1868), así como de dos relatos: «La máscara veneciana» (publicado en el *Omnibús Literario* en 1844) y «Visiones nocturnas de los lagos» (*Museo de las Familias*, 1852). Según Trancón [1991:176], puede que sean también 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.

Un autor fantástico de gran interés que, sin embargo, no gozó de popularidad en nuestro país fue Henri Rivière, quien publicó en su país cuatro recopilaciones de relatos, muchos de ellos fantásticos. Sólo he localizado la traducción de uno de sus cuentos de este género (por suerte, uno de los mejores): «La mano cortada» («La main coupée»), traducida en 1862, el mismo año de su publicación original en el volumen homónimo *La main coupée*.

Guy de Maupassant, el gran maestro del cuento fantástico francés de la segunda mitad del siglo XIX, no fue apenas traducido en nuestro país en dicha centuria. Hasta ahora, de los 34 relatos fantásticos de Maupassant, sólo he podido encontrar versión española de «Le Horla» (1886), una de sus mejores narraciones de este género, publicada con el título «La Horla» en 1892. Seis años después se publicó un volumen titulado *Cuentos* (1898) que no he podido ver, por lo que no puedo indicar su contenido.

Entre la enorme producción literaria de Jules Verne también podemos encontrar diversas muestras del género fantástico. Aunque en alguna de sus novelas, como *Le rayon vert* (1882) o *Le chateau des Carpathes* (1892), coquetca con el

género, las mejores y únicas muestras de narración verdaderamente fantástica las encontramos en dos relatos: «Maître Zacharius ou l'Horloger qui a perdu son âme» (1854) y «Fritt-Flacc» (1886), en los que se narran, siempre desde esa óptica científica tan del gusto de su autor, los esfuerzos de un relojero y un médico, respectivamente, para someter la naturaleza a su voluntad.

Existe versión española de ambos relatos en las *Obras* de Julio Verne: «Maese Zacarías» aparece en el tomo II (trad. de V. Guimerá, Impr. de Gaspar y Roig, Madrid, 1875, 30 págs.), y «Fritt-Flacc» en el tomo VII (trad. de A. A., Agustín Jubera, Madrid, 1886).

2.4. Narradores fantásticos estadounidenses

Cronológicamente, Washington Irving fue el primer autor fantástico estadounidense en traducirse al español. Sus famosos *Cuentos de la Alhambra* (*Tales of the Alhambra*, 1832) fueron un verdadero éxito en nuestro país, puesto que se publicaron nueve ediciones (1833, 1844, 1848, 1856, 1859, 1882, 1887, 1888, 1893), a las que habría que añadir la titulada *Las cinco perlas de la Alhambra* (1844, contiene once cuentos), así como los diversos relatos que, extraídos de *Tales of the Alhambra*, se publicaron de forma aislada en la prensa o en volúmenes de novelas. Estos relatos son:

- «El califa y el astrólogo. Cuento granadino» («Legend of the Arabian Astrologer», 1832), publicado, sin nombre de autor, en 1840 en el *Semanario Pintoresco Español*.

- «Cuento de la Alhambra. El comandante manco y el soldado» («Governor Manco and the Soldier», 1832), publicado, sin nombre de autor, en 1840 en el *Semanario Pintoresco Español*.

- «La Rosa de la Alhambra» («Legend of the Rose of the Alhambra»), trad. de Rafael García Tapia, en *Colección de novelas*, Imprenta de Benavides, Granada, 1849.

A estos habría que añadir dos relatos de inspiración semejante, de los que no he podido identificar su original:

- «Leyendas de la conquista de España», apareció en 1845 en la revista *La Crónica*.

- «La torre maravillosa. Leyenda toledana por W. Yrving [sic]», publicada en 1862 en la revista *La Luz*.

En sus *Cuentos de la Alhambra*, Irving incluye un buen número de relatos calificables de fantásticos, inspirados en las leyendas que recogió en su estancia en Granada (había llegado a España en 1826, con una oferta de trabajo en la embajada de los Estados Unidos en Madrid, y visitó la ciudad andaluza en 1828 y en 1829, llegando a vivir entre los muros de la Alhambra durante cuatro meses). En estas leyendas los elementos mágicos tienen un claro origen oriental, que el autor americano intensificó tomando como modelo *Las mil y una noches*.

Pero antes de que saliera a la luz *Tales of the Alhambra*, Irving había publicado un buen número de narraciones en las que mezclaba lo fantástico y lo legendario, recogidas en dos volúmenes: *The Sketch Book* (1819-1820) y *Tales of a Traveller* (1824), ambos firmados con el seudónimo «Geoffrey Canyon». Aunque dichos volúmenes no se publicaron nunca en España, sí que podemos encontrar traducciones de algunos de los relatos que los forman, diseminadas en la prensa y en recopilaciones diversas:

- «Aventuras de un estudiante alemán» («The Adventure of the German Student»): se trata de uno de los mejores relatos de fantasmas de Irving, publicado en su libro *Tales of a Traveller* (1824). Apareció en *El Artista* en 1835, traducido por Eugenio de Ochoa, y fue reproducido después en la revista granadina *La Alhambra* (1839).²⁵³

²⁵³Este cuento fue plagiado por el francés Pétrus Borel en su relato «Gottfried Wolfgang», publicado en *Sylphide*, VIII, 1843, pp. 331-334. Alexandre Dumas utilizó el argumento del cuento de Irving para el final de su novela *La femme au collier de velours* (1849), donde también echó mano de algunos elementos de un cuento de Hoffmann («Rat Krespeb»), a quien convirtió en el protagonista de la historia. Vid. Reichart [1936]. Podemos encontrar otra versión más de esta historia en el relato de Rubén Darío, «Cuento de Pascua», *Mundial Magazine*, 1911 (véase al respecto Cruz 1989).

- «El espectro desposado» («The Spectre Bridegroom»), pertenece a *The Sketch Book*, 1819-1820), traducido por Eugenio de Ochoa y recogido en el volumen *Horas de invierno*, 1836.

- «El retrato misterioso» («The Story of the Young Italian»), pertenece a *Tales of a Traveller*, publicado en *Aventuras de un misántropo*, trad. de Marcial Busquets, Impr. de N. Ramírez, Barcelona, 1860 (este volumen 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»).

- «El caballero sin cabeza» («The Legend of Sleepy Hollow»), pertenece a *The Sketch Book*, en *Leyendas extraordinarias*, trad. por M. Juderías Béndér, Impr. y fundición de Manuel Tello, Madrid, 1882. Incluye «El agua de la Florida», de Hawthorne, y «Morella», de Poe.

- «Memorias de un gobernador» y «Origen del negro, el rojo y el blanco (leyenda seminole)», trad. del inglés por Mariano Juderías Béndér, Impr. y Fundición de Manuel Tello, Madrid, 1882, «Biblioteca de cuentos y leyendas», vol. II.²⁵⁴

- *Los buscadores de tesoros (The Money-Diggers)*, corresponde a la parte IV y última de *Tales of a Traveller*, J. Roura y A. del Castillo, editores, Barcelona, 1893.

Es necesario hacer mención aparte del volumen titulado *Tareas de un solitario* (1829), obra de Georges Washington Montgomery, y que en apariencia podría pasar por la primera traducción española de la obra de Irving.²⁵⁵ Lo que hizo en realidad Montgomery, un amigo de Irving que vivía en nuestro país, fue adaptar a un marco español diversos relatos tomados de sus libros *The Sketch Book* (1819-1820) y *Tales of a Traveller* (1824). Entre los seis relatos que lo forman, encontramos tres de temática fantástica: «El sueño», que tiene su origen en la fusión de dos textos de *The Sketch Book* («The Art of Book-making» y «The Mutability of Literature»); «El serrano de las Alpujarras», adaptación de «Rip van Winckle»

²⁵⁴Se trata de los relatos «The Early Experiences of Ralph Rigmond» y «Origin of the White, the Red and the Black Men», respectivamente.

²⁵⁵En relación a esta obra véanse Villoria [1998] y Ferguson [1916:12-17].

(recogido en *The Sketch Book*); y «El cuadro misterioso», en el que lleva a cabo una adaptación de «The History of the Young Italian» (*Tales of a Traveller*).²⁵⁶

Montgomery «no realizó una traducción formal de *The Sketch Book*, sino que utilizó los mismos modos y caminos que el escritor americano empleó en la citada obra con las historias y bocetos que había tomado de las leyendas y el folklore europeos» (Villoria 1998:208). Así, Montgomery seleccionó las historias que pensaba que podrían tener un mayor impacto y atracción para el público español y «después les dio el tono que mejor caracterizaba al Irving romántico: ensueño y melancolía, transitoriedad de la vida, mutabilidad de las cosas, humor y ambiente gótico. Consiguió identificar y adaptar esas leyendas con las españolas» (Villoria 1998:208). Así, por ejemplo, el escenario original donde se desarrollan los acontecimientos narrados en los textos de los que deriva «El sueño», el British Museum y la abadía de Westminster, se transforman en un lugar más próximo y conocido del público español: la Biblioteca del Palacio Real. En «El serrano de las Alpujarras», Montgomery mezcla el argumento de uno de los relatos más célebres de Irving (y de toda la literatura estadounidense), «Rip van Winckle», con una vieja leyenda española sobre los árabes en las Alpujarras (el protagonista, evidentemente, cambia de nombre y pasa a llamarse Andrés Gazul).

Dos relatos de ese libro se convirtieron después, por la mano Longfellow, uno de los grandes poetas americanos de la época y catedrático de lenguas modernas en Bowdoin, en libro de lectura para estudiantes: G. W. Montgomery, *El serrano de las Alpujarras y El cuadro misterioso*, Impr. de Griffin, Brunswick, Maine, 1830, 80 págs. 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). Según advierte Ferreras [1979:282], «en la página 3 de este ejemplar [BNM] se dice: “Estas novelitas, sacadas de las *Tareas de un solitario*, son imitaciones del *Rip Van Winckle* y del *Joven italiano (The Young Italian)* del célebre Washington Irving”».

²⁵⁶En el volumen se recogen tres cuentos más: «Matilde y Teodoro o los gemelos» y «El agravio satisfecho», inspirados en textos de Shakespeare, y «El mudo por amor», que tiene un origen desconocido (véase Villoria 1998).

Después de Irving, el siguiente escritor estadounidense en ser traducido fue Nathaniel Hawthorne, que fue uno de los autores fantásticos más publicados en España a lo largo del siglo XIX. Entre su producción destacan un buen número de cuentos fantásticos (más cerca de la alegoría moral y religiosa que del cuento de terror), recogidos en sus volúmenes *Twice-Told Tales* (1837-1851), *Mosses from an Old Manse* (1846-1854) y *The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales* (1852).

He encontrado traducción española de once relatos de Hawthorne, que enumero agrupándolos por su libro de origen (cito los diversos títulos españoles, así como su fecha de composición):²⁵⁷

1) relatos traducidos de *Twice-Told Tales* (1837-1851):

- «La vieja doncella de Boston. Leyenda americana» / «La anciana doncella de Boston. Leyenda americana» («The White Old Maid», 1835; recogida en la segunda edición de *Twice-Told Tales*). La primera traducción de este texto apareció en 1840 (en 1853 volvió a verse al español).

- «David Swand [*sic*]. Cuento americano» / «La vida es sueño» («David Swan», 1837); traducido en tres ocasiones (1855, 1875 y 1882).²⁵⁸

- «Castillos en el aire» / «El tesoro escondido» («Peter Goldthwaite's Treasure», 1838); traducido en tres ocasiones (1863, 1875 y 1882).

- «El valle de las tres colinas» («The Hollow of the Three Hills», 1839); traducido en 1882.

2) relatos traducidos de *Mosses from an Old Manse* (1846-1854):

- «La hija de Rappaccini. Cuento fantástico» («Rappaccini's Daughter», 1844); traducido en 1853.

- «La mano roja» / «La mancha (Cuento Norte-americano)» («The Birthmark», 1843); se conocen dos traducciones, publicadas en 1855 y 1863.

²⁵⁷Recientemente se ha publicado la antología *Cuentos de la Nueva Holanda* (Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 1999), en la que se recogen algunos de los relatos citados.

²⁵⁸«David Swand [*sic*]. Cuento americano», *La Ilustración*, núm. 335, 30 de julio de 1855, pp. 300-302 (a continuación del título aparecen las iniciales «T. E.», que seguramente corresponden al traductor). En el Apéndice de Traducciones aparecen consignadas las versiones de este cuento que, bajo el título «La vida es sueño», se recogieron en volumen junto a otros relatos de Hawthorne.

3) relatos traducidos de *The Snow-Image, and Other Twice-Told Tales* (1852):

- «La estatua de nieve. Cuento americano» («The Snow Image», 1850); traducido en 1853.

- «Mi primo el comandante Molineaux» («My Kinsman, Major Molineaux», 1832); traducido en 1853.²⁵⁹

- «La figura grande de piedra. Leyenda americana» («The Great Stone Face», 1850); traducido en 1855.

- «Ricardo Digby. Leyenda americana» («The Man of Adamant», 1837); traducido en 1853 y 1855.

- «El pequeño narciso. Cuento americano» («Little Daffydowndilly»); traducido en 1853, 1855 y 1857.²⁶⁰

Como se puede deducir por las fechas, el éxito de Hawthorne en España cabe situarlo en los inicios de la segunda mitad del XIX, puesto que entre 1853 y 1855 se publicaron siete traducciones en algunas de las revistas de mayor renombre, como *Semanario Pintoresco Español*, *La Ilustración* y *El Universo Pintoresco*.

Debo advertir que algunos de los relatos consignados en la anterior lista no pertenecen al género fantástico. Así sucede con: «My Kinsman, Major Molineaux» (relato de humor negro y grotesco), «Little Daffydowndilly» (cuento de intención moral sin ninguna presencia de lo sobrenatural) y «David Swand» (alegoría moral), los cuales no aparecen consignados en el Apéndice I (es por eso que he indicado en nota todos los datos bibliográficos de dichos textos).

A estas obras habría que añadir los relatos de corte maravilloso que Hawthorne recogió en sus libros *A Wonder Book for Girls and Boys* (1852) y *The Tanglewood Tales for Girls and Boys Being a Second Wonder Book* (1853).²⁶¹ Se trata de reelaboraciones de mitos clásicos, manteniendo toda la atmósfera maravillosa que los caracteriza, para acercar a los niños esas antiguas fábulas y leyendas. Las versiones españolas de estos relatos las debemos a Mariano Juderías Béndez, y aparecieron tanto en la prensa como en forma de volumen. Así, la *Revista Europea*

²⁵⁹«Mi primo el comandante Molineaux», *El Universo Pintoresco*, número 34, 30 de noviembre de 1853 (publicado sin nombre de autor);

²⁶⁰«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.

²⁶¹Recientemente se han publicado sendas traducciones de dichas obras: *El libro de las maravillas*, y *Cuentos de Tanglewood*, ambas en Alba, Barcelona, 1998 y 1999, respectivamente.

publicó a lo largo de 1875 tres de estos relatos: «Los argonautas. Cuento mitológico»,²⁶² «Los pigmeos» y «El paraíso perdido».

En 1875 se publicó el volumen *Cuentos mitológicos*, donde se recogen los cinco relatos maravillosos de Hawthorne que se tradujeron al español: «Los argonautas», «Los pigmeos», «El paraíso perdido», «El rey Midas» y «Las tres manzanas de oro».²⁶³ Estas traducciones volvieron a recogerse en tres volúmenes publicados en la colección «Biblioteca de cuentos y leyendas» en 1882: «El paraíso perdido», «El rey Midas» y «La vida es sueño», en el volumen I,²⁶⁴ «Los pigmeos», en el volumen IV; y «El vellocino de oro», en el volumen V.

Como se puede comprobar, sólo se tradujeron al español cinco de los relatos maravilloso-mitológicos de Hawthorne, cuya procedencia indico a continuación: «El rey Midas» («The Golden Touch»), «El paraíso perdido» («The Paradise of Children») y «Las tres manzanas de oro» («The Three Golden Apples»), pertenecen a *A Wonder Book for Girls and Boys* (1852). «Los pigmeos» («The Pygmies») y «Los argonautas. Cuento mitológico» / «El vellocino de oro» («The Golden Fleece»), se publicaron en *The Tanglewood Tales for Girls and Boys Being a Second Wonder Book* (1853).

Y llegamos a Edgar Allan Poe, cuya influencia fue decisiva en el desarrollo de la literatura fantástica europea y americana de la segunda mitad del siglo XIX. Así sucedió también en España, a juzgar por el número de traducciones (el más elevado entre los autores fantásticos de la pasada centuria) y por la influencia que ejerció sobre un buen número de escritores españoles, que compusieron relatos inspirándose en su obra y en su estilo.

La primera traducción española de una obra de Poe apareció el 15 de febrero de 1857 en la revista *El Museo Universal*: se trata de «La semana de los tres domingos» («Three sundays in a Week», 1841), un cuento de carácter humorístico y no fantástico. Este relato no se recoge en las traducciones francesas de Baudelaire,

²⁶²Lanero y Villoria [1996:138] dan «The Argonauts» como título original de este relato, pero no he podido encontrar cuento alguno de Hawthorne titulado así. El cuento español es en realidad una versión de «The Golden Fleece» («El Vellocino de Oro»).

²⁶³El volumen se completa con «La vida es sueño» y «Castillos en el aire».

²⁶⁴En ese volumen se recogen, además, un cuento fantástico de Hawthorne («El valle de las tres colinas») y un relato de Engracia Greenwood titulado «Mi tía María».

por lo que debió ser vertido directamente del inglés a nuestro idioma. No contamos con otra traducción española de ese cuento en el siglo XIX.

Pero si Poe pudo empezar a leerse en español en 1857, la prensa ya se había hecho eco de su figura y de su obra antes de esa fecha: la primera noticia que he encontrado en relación a Poe data del 9 de julio de 1856 y apareció en *La Iberia*, en su apartado «Sección de Variedades - Correspondencia de París», donde se informa a los lectores españoles del éxito obtenido por Poe en Francia, gracias a las traducciones de Baudelaire.

A esa breve noticia siguió un artículo fundamental para la recepción española: «Edgar Poe», de Pedro Antonio de Alarcón, fechado el 1 de septiembre de 1858 y publicado en el periódico madrileño *La Época*. Se trata de un texto en el que Alarcón, partiendo de la biografía de Poe que Baudelaire incluyó en el prólogo a su traducción de las *Histoires extraordinaires* (1856), se refiere a la obra y a la persona del autor americano en un tono muy elogioso. Este artículo de Alarcón constituye el primer estudio de la obra de Poe realizado en España (remito al análisis que realizo en el capítulo VI, apartado 1.3.2.).

La primera traducción de los relatos fantásticos de Poe apareció en Madrid en 1858 con el título, claramente deudor de la versión de Baudelaire, *Historias extraordinarias*. Esta edición recoge, junto a un prólogo crítico-biográfico de Nicasio Landa, cinco cuentos del autor americano y, curiosamente, uno de Fernán Caballero («Dicha y suerte. Cuadro de costumbres populares», pp. 249-288),²⁶⁵ una combinación que, como advierten Lanero y Villoria [1996:98-99], es extraña, pero necesaria, «para paliar en lo posible lo sorprendente que podía resultar Poe a los lectores españoles. Con esta fórmula el libro sería mejor aceptado, como así ocurrió». Los cinco cuentos de Poe son los siguientes: «Singular historia 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 Valdeman» («The Facts in the Case of M. Valdeman», 1845). Los cinco relatos se tradujeron a partir de la versión francesa que publicó Baudelaire en *Histoires extraordinaires* (1856), como hace evidente el segundo de los

²⁶⁵ «Dicha y suerte» fue publicada ese mismo año en *La América* (núm. 8, 24 de junio, pp. 11-14) y narra una historia de amor con lección moral que nada tiene que ver con el estilo de Edgar Allan Poe.

cuentos, cuyo título es un remedo del creado por el poeta francés: «Double assassinat dans la Rue Morgue».²⁶⁶

De estos cinco relatos, el único calificable de fantástico es el último, «The Facts in the Case of M. Valdemar», donde Poe narra un peculiar experimento de magnetismo: un hombre es hipnotizado instantes antes de morir, lo que permite a su hipnotizador comunicarse con éste una vez muerto.

El resto del volumen lo forman dos relatos de corte policiaco,²⁶⁷ «The Murders in the Rue Morgue» y «The Purloined Letter», a los que habría que añadir «The Gold Bug», puesto que, si bien no cumple los cánones del género, es un perfecto ejemplo de la aplicación de la deducción a la resolución de un misterio (en este caso, un mensaje cifrado que oculta la situación exacta de un tesoro).

Finalmente, «The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall» podría ser considerado un precedente de la ciencia ficción que años más tarde cultivará con gran éxito Jules Verne,²⁶⁸ aunque el relato de Poe tiene un contenido humorístico y descreído que lo sitúa muy lejos de las obras del autor francés. El cuento narra, en primera persona, el viaje que el holandés Hans Pfaall hizo en globo a la luna. Al final del relato, se hace evidente que todo es pura patraña inventada por el tal Pfaall y unos amigos.

Así pues, podemos decir que el público español conoció inicialmente al Poe menos fantástico y más preocupado por el juego lógico-matemático de la deducción. Incluso ese único relato fantástico contenido en el volumen se apoya en una explicación pseudocientífica, lejos, pues, de la forma en que solían tratar lo sobrenatural Hoffmann (que en alguna ocasión también recurrió al magnetismo en sus relatos) y sus discípulos franceses.

²⁶⁶Las *Histoires extraordinaires* contiene 7 cuentos más: «Le canard au ballon» («The Balloon Hoax»), «Manuscrit trouvé dans une bouteille» («Ms found in a bottle»), «Révelation magnetique» («Mesmeric Revelation»), «Souvenir de M. Augusto Bedloe» («A Tale of the Ragged Mountains»), «Morella», «Ligeia» y «Metzengerstein».

²⁶⁷Aunque se han querido buscar precedentes anteriores (Balzac, Sue, etc.), creo que debemos admitir que Poe es el padre de la narrativa policiaca, puesto que en tres de sus relatos más célebres —«Murders in the Rue Morgue» (1841), «The Mystery of Marie Rogêt» (1842) y «The Purloined Letter» (1844)— encontramos los tres elementos constitutivos de la ficción policial: el crimen, el detective y el método de investigación (basado en la observación y deducción).

²⁶⁸Verne siempre admitió su fascinación por la obra de Edgar Allan Poe, llegando a escribir una continuación de su novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838): *Le Sphinx des glaces* (1897), en la que, fiel a su estilo, Verne propone una explicación perfectamente racional a los terribles enigmas planteados en la novela de Poe, lo que desvirtúa el efecto conseguido por éste.

En ese mismo año 1858 se publicaron dos traducciones en la revista *La América*: «Sombra» («Shadow», 1835) y «Revelación magnética» («Mesmeric Revelation», 1844).

Al año siguiente, apareció en el mercado otra traducción, en dos volúmenes, en la que se repite el título baudelairiano: *Historias extraordinarias*, Impr. de *El Atalaya*, Madrid, tomos II y V de la colección «Biblioteca de viaje». En el primer volumen, además de unas «Noticias biográficas de Edgar Poe», aparecieron traducidos los siguientes cuentos: «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). En el segundo volumen tan sólo aparece recogido un relato de Poe, «Viaje a luna a despecho de la gravitación, la presión atmosférica y otras zarandajas: Aventuras sin igual de un tal Hans Pfaall» (nueva traducción de su relato «The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall»), que ocupa las páginas 1 a 132. Desde la página 135 en adelante se recoge un cuento de Pedro Antonio de Alarcón: «Soy, tengo y quiero».²⁶⁹ Aquí no parece tratarse de un «relleno» semejante al de la inclusión de un relato de Fernán Caballero en la traducción de 1858, puesto que el cuento de Alarcón aparece con portada propia.

A excepción de «Hans Pfaall», que ya apareció en la edición de 1858, los relatos incluidos en este volumen proceden de las *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857) de Baudelaire.²⁷⁰ En este volumen se hace mucho más evidente la vertiente sobrenatural y terrorífica del estilo de Poe, por lo que el lector español pudo hacerse una idea más completa de la forma en que el autor norteamericano

²⁶⁹No se trata de un relato fantástico de Alarcón, tal y como podría pensarse, dada la obra en que aparece recogido: lo que en él se narra es una conversación entre el autor y su musa.

²⁷⁰Volumen que se completa con los relatos siguientes: «Le chat noir» («The Black Cat»), «William Wilson», «L'homme des foules» («The Man of the Crowd»), «Bérénice», «La chute de la maison Usher» («The Fall of the House of Usher»), «Le puits et le pendule» («The Pit and the Pendulum»), «Hop-Frog», «La masque de la mort rouge» («The Masque of the Red Death»), «Le roi Peste» («King Pest»), «Le diable dans le beffroi» («The Devil in the Belfry»), «Puissance de la parole» («The Power of Words»), «Colloque entre Monos et Una» («The Colloquy of Monos and Una»), «Conversation d'Eros avec Charmion» («The Conversation of Eros and Charmion»), «Ombre» («Shadow»), «Silence», «L'île de la Fée» («The island of the Fairy») y «Le portrait ovale» («The Oval Portrait»).

concebía lo fantástico. Así, junto a relatos de terror no sobrenatural como «El barril de amontillado» y «Enterrado vivo»,²⁷¹ el volumen nos ofrece un par de magníficas muestras del interés de Poe por retratar el inconsciente humano, por bucear en las obsesiones, que se cargan de un sentido inexplicable, ominoso, como si una especie de extraña fatalidad se cerniera sobre los protagonistas. Así, el protagonista de «El corazón revelador», obsesionado por el ojo velado de un viejo con el que vive, acaba asesinandolo y enterrándolo, descuartizado, bajo el suelo de su casa. Finalmente, visitado por la policía, cree oír los latidos del corazón de su víctima (los agentes no muestran signos de oír nada) y confiesa su crimen. ¿Remordimiento? ¿Locura? ¿Castigo del muerto?

«El demonio de la perversidad» nos ofrece otra interesante muestra de su estilo: partiendo de la idea de perversidad como «impulso anímico que nos obliga a actuar porque sentimos que no deberíamos hacerlo», el narrador lo ejemplifica con su propia historia. Después de cometer lo que podría pasar como un crimen perfecto, se obsesiona con la idea de que permanecerá a salvo mientras no se le ocurra confesar. Pero esa obsesión es tal que se ve obligado a confesar, echándolo todo a perder.

Otro relato de este volumen nos ofrece una muestra diferente del arte fantástico de Poe: «Cuatro palabras con una momia», donde lo sobrenatural y el humor se combinan para narrarnos la historia de una momia egipcia (llamada «Allamistakeo», es decir, «All a Mistake», «todo un engaño») que es devuelta a la vida en el siglo XIX mediante el galvanismo. Después de escuchar a la momia hablar de su época, lo que da pie a diversas bromas respecto a la vida del presente, el protagonista decide finalmente pedir que lo embalsamen, pues quiere conocer el futuro. El efecto del cuento es fundamentalmente cómico, a pesar de su contenido

²⁷¹Este relato nos ofrece un perfecto ejemplo del tratamiento irónico que, en diversas ocasiones, Poe deparó a lo terrorífico, puesto que termina con un efecto humorístico que destruye la sobrecogedora atmósfera construida a lo largo de sus páginas. El protagonista es un enfermo de catalepsia que vive obsesionado con la posibilidad de que lo entierren vivo; tal es así que prepara su panteón y su ataúd para poder escapar fácilmente si eso sucede. Un día, después de lo que toma por un acceso de su enfermedad, despierta en lo que parece un ataúd, donde huele a tierra húmeda... Pero se trata de un simple error de percepción: no recuerda que se encuentra tumbado en una litera de una chalupa cargada de tierra, en la que se había refugiado junto a un amigo suyo durante una jornada de caza. Nada que ver, por tanto, con la adaptación cinematográfica que Roger Corman dirigió en 1962, en la que desaparece todo atisbo de humor para ofrecernos una historia completamente terrorífica.

fantástico. El resto de cuentos del volumen, «Una bestia que vale por cuatro» y «Lo que son notabilidades», nada tienen de fantástico, son más bien relatos de sátira social.

A partir del 1859 se publicaron una enorme cantidad de traducciones, tanto en la prensa como en volumen, pero no cansaré al lector citándolas todas. Para un conocimiento más exhaustivo de éstas, remito al Apéndice I.

Lo que sí es necesario señalar es que se tradujeron 34 títulos, lo cual es una cantidad muy importante, dado que Poe publicó a lo largo de su corta vida 67 narraciones breves y una novela, no todas pertenecientes al género fantástico (no incluyo aquí, evidentemente, su producción poética y ensayística).²⁷² Estos son los relatos (indico variantes en el título de la traducción, título y fecha de publicación originales; entre corchetes señalo las veces que fue publicado en español):

- *Aventuras de Arturo Gordon Pym / Los anglo-americanos en el Polo-Sur. Aventuras de Arturo Gordon Pym (The Narrative of Arthur Gordon Pym, 1838)* [5]

- «El barril de amontillado» / «El tonel de amontillado» / «La barrica de amontillado» («The Cask of Amontillado», 1846) [5]

- «Berenice» («Berenice», 1835) [2]

- «Una bestia que vale por cuatro» / «Una bestia en cuatro» / «Cuatro bestias en una» («Four Beasts in One», 1836) [4]

- «La caída de la casa Usher» («The Fall of the House of Usher», 1839) [1]

- «La carta robada» («The Purloined Letter», 1845) [4]

- «El corazón revelador» / «El corazón delator» («The Tell-Tale Heart», 1843) [4]

- «Cuatro palabras con una momia» / «Debate con una momia» («Some Words with a Mummy», 1845) [2]

- «El demonio de la perversidad» («The Imp of Perverse», 1845) [3]

- «Doble asesinato» / «Doble asesinato en la calle Morgue» / «Los crímenes de la calle Morgue» / «Un crimen misterioso» («The Murders in the Rue Morgue», 1841) [5]

- «Enterrado vivo» («Premature Burial», 1844) [3]

²⁷²Me ha parecido interesante recoger en mi catálogo todas las traducciones de los relatos de Poe, sean estos fantásticos o no, puesto que eso nos permite comprobar qué textos se tradujeron y cuáles no, es decir, saber cuál fue el Poe que se leyó en el siglo pasado.

- «El escarabajo de oro» («The Gold Bug», 1843) [7]
- «El gato negro» («The Black Cat», 1843) [6]
- «El hombre de la multitud» («The Man of the Crowd», 1840) [2]
- «Holt-Frog» [*sic*] / «Hop-Frog» («Hop-Frog», 1849) [2]
- «Ligeia» («Ligeia», 1838) [4]
- «Lo que son notabilidades» / «Notabilidades» («Lionizing», 1835) [2]
- «¡En el Maelstrom!» («The Maelstrom», 1841) [4]
- «Manuscrito encontrado en una botella» («Ms found in a bottle», 1833) [4]
- «La máscara del muerto» / «La máscara de la muerte roja» («The Masque of the Red Death», 1842) [2]
- «La mentira del globo» («The Balloon Hoax», 1844) [3]
- «Metzengerstein» / «El barón» («Metzengerstein», 1832) [3]
- «El misterio de María Rogê» («The Mystery of Marie Rogêt», 1842) [1]
- «Morella» («Morella», 1835) [5]
- «El pozo y el péndulo» («The Pit and the pendulum», 1842) [3]
- «¿Quién es el loco?» / «El sistema del doctor Alquitrán y del profesor Pluma» / «El doctor Brea y el profesor Pluma» («The System of Dr. Tarr and Professor Feather», 1845) [3]
- «Los recuerdos de Mr. Augusto Bedloe» («A Tale of the Ragged Mountains», 1844) [1]
- «El retrato oval» («The oval portrait», 1842) [3]
- «Revelación magnética» («Mesmeric Revelation», 1844) [1]
- «La semana de los tres domingos» («Three Sundays in a Week», 1841) [1]
- «Singular aventura de un tal Hans Pfaall» / «Viaje a luna a despecho de la gravitación, la presión atmosférica y otras zarandajas: Aventuras sin igual de un tal Hans Pfaall» / «Aventura sin igual de un tal Hans Pfaall, o sea Un viaje a la luna» / «Viaje a la luna» / «Aventura sin igual de un cierto Hans Pfaal» / «Aventura sin par de un tal Hans Pfaal» («The Unparalleled adventure of one Hans Pfaall», 1835) [10]
- «Sombra» («Shadow», 1835) [1]
- «La verdad de lo ocurrido con el señor de Valdemar» / «La verdad acerca del caso de Mr. Valdemar» / «La verdad de lo que pasó en casa del señor Valdemar» / «Mr. Valdemar» («The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845) [5]

Lo verdaderamente destacable de esta lista de títulos es que se tradujeron al español todos los relatos fantásticos y terroríficos de Edgar Allan Poe, a excepción de «The Oblong Box» (1844), «Eleonora» (1841) y «The Sphinx» (1846), con lo cual fue el autor fantástico extranjero mejor tratado por el mercado editorial español. Aunque es cierto que no todos los relatos se reeditaron igual número de veces (pensemos, por ejemplo, que «The Fall of the House of Usher», una de sus obras maestras, sólo se tradujo en una ocasión).

Debo advertir que no he podido examinar el volumen titulado *Cuentos inéditos de Edgardo Poe* (1859-1862), puesto que no he encontrado ningún ejemplar del mismo. La referencia acerca de la existencia de dicha obra aparece en Ferguson [1916:230] y fue reproducida después por Englekirk [1934:478].

Junto a las traducciones de los relatos de Poe, habría que citar también las adaptaciones que Vicente Barrantes hizo de dos de sus relatos, a las que dedicaré una mayor atención en el capítulo dedicado a los creadores fantásticos españoles (cf. cap. VII, apartado 2.3.4.). En sus relatos «¿Quién es él? (Imitación de Edgardo Poe)» y «El gato negro: Fantasía imitada de Edgardo Poe»,²⁷³ publicados ambos en 1859 en la revista *El Mundo Pintoresco*, Barrantes nos ofrece su particular versión de «The Murders of the Rue Morgue» y «The Black Cat», respectivamente. Como veremos, lo que hizo Barrantes fue trasladar las historias a un ambiente más cercano al lector español (sitúa las dos historias en Barcelona), alterando en ciertos momentos el argumento original.

Para acabar, también contamos con la traducción española de un cuento apócrifo del autor americano, «La canción de Hollands. Un cuento inédito de Edgardo Poe» («The Song of Hollands»), que apareció en *La América*, vol. XXIV, 8 de octubre de 1883, p. 15. Evidentemente, Poe nunca publicó un cuento con ese título. Véase, al respecto, Englekirk [1931] y [1934:483].

²⁷³Estos relatos se recogieron después en su libro *Cuentos y leyendas*, Establ. Tipogr. de P. Núñez, Madrid, 1875.

Capítulo IV

LA PRESENCIA DE LO FANTÁSTICO EN OTROS GÉNEROS LITERARIOS

Para completar este panorama acerca del interés del público y de los escritores españoles por lo fantástico, voy a mostrar otras manifestaciones literarias de lo sobrenatural que también tuvieron un gran éxito en nuestro país.

1. EL TEATRO

Dos subgéneros teatrales muestran en los años finales del siglo XVIII, así como en la primera mitad del XIX, una clara inclinación hacia la representación de lo sobrenatural, tanto en su vertiente maravillosa como gótica. Me refiero a la comedia de magia, por un lado, y al teatro sentimental y terrorífico, por otro.

Empecemos por el más antiguo de los dos: la *comedia de magia*.²⁷⁴

Con unos claros precedentes en el siglo XVII,²⁷⁵ la comedia de magia fue el género teatral más aplaudido por el público teatral del setecientos.²⁷⁶ Ya en 1708, la comedia *Diablos son los alcahuetes y el espíritu foletto*, de Antonio de Zamora, fue representada veintidós días seguidos en el corral del Príncipe.²⁷⁷ El éxito dicho subgénero teatral se mantendrá durante todo el siglo, a pesar de ser prohibida en dos ocasiones (1788 y 1799),²⁷⁸ y se extenderá a la centuria siguiente. *Marta la*

²⁷⁴Véanse en relación a este subgénero dramático: Rumeau [1939:330-346], Caldera [1982] y [1983], Gies [1986] y [1996:101-124], Izquierdo Izquierdo [1986], Álvarez Barrientos [1988] y [1994], y Caldera y Calderone [1988:434-438].

²⁷⁵Según advierte Caro [1974:43], podemos encontrar un primer precedente de la comedia de magia en la zarzuela de Calderón titulada *El jardín de Falerina* (1648), por sus numerosas transformaciones y encantamientos.

²⁷⁶En esa época tuvo gran éxito otro subgénero teatral relacionado también con lo sobrenatural: las comedias de santos, que también fueron prohibidas en 1788 (véase Andioc 1976:36-43 y 64-66; y Álvarez Barrientos 1995c:355-359). Pero no me detendré en su análisis puesto que su elaboración de lo sobrenatural queda fuera de lo considerable como fantástico.

²⁷⁷Véase Andioc [1976:36-37].

²⁷⁸El 21 de noviembre de 1799 se publicó un decreto real para la reforma del teatro (elaborado por una junta de la que formaba parte, entre otros, Leandro Fernández de Moratín), que

Romarantina (1716), *El anillo de Giges* (1740) y *Juana la Kabicortona* (1741), de José de Cañizares; *El mágico de Salerno* (1715-1720), de Juan Salvo y Vela; o *El mágico de Mogol* (1782), de Antonio Valladares de Sotomayor, fueron algunos de los títulos de más éxito.

Ambientada en lugares imaginarios o de difícil localización, cuya situación temporal también es extraña al espectador, lo sobrenatural se expresa en la comedia de magia a través de los encantamientos del mago protagonista, los cuales, basados en complicados e ingeniosos mecanismos, permitían transformar continuamente el escenario ante los asombrados ojos del público.²⁷⁹ En tales obras, nada es como aparenta ser.²⁸⁰ Todo se altera para producir un efecto sobre el espectador: la sensación de contemplar un mundo diferente al mundo cotidiano en el que éste vive, tanto en su aspecto como en su funcionamiento físico.

El público acudía a las representaciones de comedias de magia con el anhelo de evadirse de la realidad vulgar y cotidiana sumergiéndose en historias extrañas y maravillosas, así como por el simple placer de distraerse, de pasar un rato divertido (no sólo con la historia, sino también con el montaje, con esos elementos espectaculares destinados a producir su asombro). Dos aspectos que contrastaban con los ideales moralizantes y educativos que propugnaban los ilustrados, para quienes la literatura debía ser útil y tener una justificación moral. Y lo interesante de este subgénero teatral era que gustaba a todo tipo de espectadores, tal y como ha advertido Álvarez Barrientos [1994:103]:

Este tipo de literatura fantástica, si bien disgustaba a los ilustrados, pues era contrario a su modelo de modernidad cultural, gustaba, aunque por distintos motivos, a muchos cultos e incultos, como se desprende de multitud de declaraciones conservadas, bastantes de ellas criticando ese gusto «perverso» en personas que, al menos teóricamente y por su posición social, debían desdeñarlos. Sin embargo, éstas formaban parte del «vulgo», entendido en sentido cultural y no como clase social, que se deleitaba con lo fantástico en el teatro.

prohibía la representación de todo tipo de comedias que atentasen contra la moral y las costumbres, entre las que se cita las de magia, las de santos y las mitológicas.

²⁷⁹En relación a la recepción de este género de comedias véase Álvarez Barrientos [1990].

²⁸⁰Recuérdese la reflexión sobre la realidad que hay implícita en la literatura fantástica. Véanse páginas anteriores de este estudio, en especial las dedicadas a la elaboración romántica del género (cf. cap. 2).

A finales del siglo XVIII su éxito fue incluso mayor, respondiendo, así, al creciente interés del público por lo fantástico, por todo lo inexplicable y desconocido:²⁸¹

Suele afirmarse que la excelente recepción de la comedia de magia en el siglo XVIII es prueba de la existencia de una sociedad dominada por la credulidad y las supersticiones. No creo, sin embargo, que éstas pervivieran en esta centuria con mayor fuerza que en tiempos anteriores, a pesar de que las conozcamos mejor gracias a los ensayos del padre Feijoo. En realidad, la magia, como antes la vida de los santos, no es sino una disculpa para divertir al auditorio y no hay que concederle, en mi modesta opinión, más profundidad ideológica que el ser espectáculo para los ojos. Las viejas historias de magos y magas despiertan en el dramaturgo su capacidad de fabulación, sus deseos de utilizar la tramoya como un recurso de diversión escénica. Estas afirmaciones no invalidan la certeza de que el pueblo español siguiera inmerso en la mentalidad mágica tradicional, nacida al calor de las antiguas religiones peninsulares. [...] Esta actitud lúdica no fue impedimento para que los moralistas observaran con recelo este coqueteo con creencias paganas rechazables desde la fe del cristiano (Palacios Fernández 1996:155-156).

Es por esto que el gusto por la comedia de magia fue continuamente censurado por los intelectuales ilustrados, tal y como refleja esta temprana crítica aparecida en enero de 1787 en el *Correo de Madrid*, en la que se censuran las comedias de magia representadas en la ciudad:

De aquí se puede colegir el adelantamiento de nuestro teatro, el premio que logra entre nosotros la racionalidad, y el juicio: en ambos coliseos estamos viendo al diablo hacer el primer papel: no hay otra cosa que encantamientos, milagritos, apariciones, vuelos, hundimientos: en una palabra, cuanto puede producir la imaginación desenfrenada de un delirante (cito de Palacios Fernández 1996:154).

Idea en la que insistieron numerosas críticas posteriores, como la que aparece vertida en la revista *Varietades de ciencias, literatura y artes* en un artículo de 1805, titulado «Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro» (iba firmado con las iniciales «T. G. S.»):

²⁸¹El fenómeno de la comedia de magia no sólo se dio en España, sino en toda Europa. Así lo manifestaba, por ejemplo, el padre de Mozart en una carta escrita desde Viena el 3 de febrero de 1768, donde se queja del mal gusto y la falta de seriedad del público de su ciudad: «Los vieneses —hablando en general— no quieren nada serio ni cuerdo, y no lo saben o apenas lo saben. No les importa más que lo peor, lo burlesco, las arlequinadas, las apariciones de fantasmas, las farsas y las cabriolas del demonio, es bien sabido y sus teatros dan prueba de ello a diario» (cito de Helman 1970:153, n. 12).

Es verdad que el público asiste todavía con placer a las representaciones de magia, y a otros espectáculos tan extravagantes como enemigos del buen juicio, de la razón y de gusto (núm. VIII, pp. 112-113; cito de McClelland 1975:188-189).

Las censuras de la comedia de magia también se prodigaron entre los críticos del siglo XIX, censuras que los creadores de obras de este género trataron de contrarrestar a su manera: así lo hizo, por ejemplo, Juan Grimaldi en su exitosa comedia *La pata de cabra*, en la que hace decir a don Simplicio, en la escena que comenta las bondades de la vida selenita (que él ha tenido el placer de disfrutar poco antes), que en la luna «no son necios los que escriben comedias de magia. ¿Qué más quiere usted?» (acto III, esc. I).

Otro aspecto importante de la comedia de magia del siglo XVIII es que muchos de sus elementos serán precursores del drama romántico posterior: el gusto por lo sobrenatural, la posibilidad de superación de las desigualdades sociales (aunque sea con la ayuda de la magia), la complicación de la acción (diferentes lugares y tiempos), la ambientación exótica, la presencia de lo macabro, etc. Aspectos que explican las censuras de los ilustrados, puesto que no se ajustaban a las reglas ni al buen gusto neoclásico.

Y lo mismo va a suceder en la primera mitad del siglo XIX: en ese periodo, la comedia de magia conoció por igual el éxito de público y las censuras de los críticos. Muchas fueron las comedias de magia que se representaron en esos años (tanto novedades como reposiciones de obras del XVIII), pero la más famosa fue, por su éxito arrollador y por la decisiva transformación que supuso para el género, *Todo lo vence amor o la pata de cabra*, de Juan Grimaldi. Traducción bastante libre de *Le Pied de Mouton*, de Martainville,²⁸² la versión de Grimaldi fue estrenada en Madrid el 18 de febrero de 1829,²⁸³ y conoció 54 representaciones tan sólo en ese primer año. Como advierte Gies en el prólogo de su edición, *La pata de cabra* «fue el drama más popular de la primera mitad del siglo XIX. Su recepción fue tan extraordinaria que no sólo enriqueció a su autor y empresario, sino que atrajo a

²⁸² Acerca de la relación de la obra de Grimaldi con su modelo francés véase Caldera [1984].

²⁸³ Se ha señalado siempre que la obra fue estrenada el 19 de abril de 1829, puesto que esa es la fecha que aparece en la portada de su segunda edición (Madrid, 1836), pero la fecha real es el 18 de febrero, tal y como puede leerse en el *Diario de Avisos* (véase el prólogo de Gies a su edición de esta comedia).

miles de personas que nunca habían pisado el umbral de los coliseos madrileños y así ayudó a crear un público teatral en una época en que los teatros vivían al borde de la ruina económica». El propio Zorrilla nos proporciona en sus *Recuerdos del tiempo viejo* una información inestimable acerca de la obra de Grimaldi: en el primer año de representación, su padre, entonces superintendente de la policía, visó 72.000 pasaportes con la justificación «Pasa a Madrid a ver *La Pata de cabra*».²⁸⁴ Debe tenerse en cuenta que en ese período estaba absolutamente prohibido a todos los españoles de provincias viajar a Madrid sin un motivo justificado.

La pata de cabra fue representada en más de 277 ocasiones entre 1829 y 1850,²⁸⁵ y todavía estaba en el repertorio de algunas compañías a finales de siglo. Debemos tener en cuenta, por ejemplo, que el *Don Álvaro* del Duque de Rivas tan sólo conoció 25 representaciones.

Y su éxito fue debido, según Andioc [1982:74], a que dicha obra «simboliza, o mejor dicho, reúne en una sola obra esa variedad tan apetecida del público madrileño pues se trata de un “melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo”». Aunque yo no restringiría ese gusto teatral tan sólo al público madrileño, visto el enorme número de personas que vinieron de otras partes de España a verla.

Aunque no todos valoraron su éxito de igual modo. Según Zorrilla, «Grimaldi había comprendido perfectamente nuestro país en aquel tiempo [la década ominosa], y le dio la tontería más adecuada a la ignorancia en que yacía, como base de un tratamiento higiénico a que se proponía someterle para nutrirle y regenerarle» (*Recuerdos del tiempo viejo*, p. 2004). Pero, como advierte Caldera [1982:247-248],

quizás no fuera tan tonta la obra de ese brillante ítalo-español, puesto que alcanzó un éxito extraordinario [...]. El secreto de Grimaldi fue el de introducir aire nuevo, es decir, una nueva tipología de la comedia de magia: al traducir, muy libremente, la obra de Martainville, llevaba a la escena española la «féerie» francesa: un agradable, sonriente vuelo de la fantasía que se alejaba bastante del pesado juego de tramoyas que había caracterizado la tradición indígena.

²⁸⁴*Recuerdos del tiempo viejo*, p. 2004. Aunque quizá Zorrilla exagera el número de visitantes.

²⁸⁵Como atestigua, por ejemplo, la crítica de su representación en Valencia publicada en *El Fénix*, 6 de julio de 1844.

Debemos tener en cuenta, además, que *La Pata de cabra* iba dirigida sobre todo a un público culto y burgués, aunque el pueblo llano encontrase en ella elementos para su diversión. Así lo señalaba en la época el propio Bretón de los Herreros al considerar que la obra era un «talismán de todas las empresas [...] para atraer a los espectadores, y no espectadores solamente de bota y garrote, que son los más inclinados a las comedias de magia, sino también de fraque y levita, galones y plumas. Función es ésta donde hay para contentar a todo el mundo».²⁸⁶

Piénsese, además, que su representación escénica debía de ser impresionante, puesto que la obra contiene unos treinta y cinco efectos de magia, algunos de gran dificultad y complejidad: hay vuelos de objetos y de personas, transformaciones, apariciones y desapariciones, rápidos cambios de escenario (algunos tan complicados y originales como los que representan la fragua de Vulcano o el palacio celestial de Cupido).

El secreto de Grimaldi fue reinventar, por decirlo de algún modo, la comedia de magia, al unir la temática y los ingredientes tradicionales de ésta, con los esquemas culturales e ideológicos de la comedia burguesa contemporánea. *La pata de cabra* es la típica historia en la que dos enamorados, Juan y Leonor, luchan por vencer todos los obstáculos que impiden su matrimonio (la oposición del padre de ella, Don Lope, que la tiene prometida al noble Don Simplicio) con la ayuda de la magia (la pata de cabra que el dios Cupido entrega a Juan). Pero lo interesante de esta historia es que, a pesar de estar ambientada en la Zaragoza de principios del siglo XV, los personajes son cotidianos y familiares. Grimaldi no se inspira en esa época pretérita, sino en la vida ordinaria de la clase media del siglo XIX.

Así, la comedia de magia se va acomodando a los gustos estéticos, sociales e ideológicos del nuevo público burgués, lo que afectará al componente sobrenatural de las obras: la necesaria moral de las obras (el bueno es premiado y el malo castigado), la exigencia de verosimilitud, la representación de escenas cotidianas y la incorporación de elementos sentimentales cercanos al folletín, adquieren una importancia fundamental, en detrimento de la magia, que deviene en muchas ocasiones (y *La pata de cabra* es un perfecto ejemplo de ello) objeto de burla. La magia es mostrada desde un punto de vista desmitificador y paródico:

²⁸⁶*El Correo Literario y Mercantil*, 2 de noviembre de 1831 (cito de la edición de Gies, p. 7).

La acción del talismán no depende de la voluntad de quien lo posee, sino de una entidad superior, metafísica: un Genio en Martainville, el dios Cupido en Grimaldi. En otras palabras, sobre todo en la refundición, se convierte el talismán en el símbolo del amor. [...] el protagonista, don Juan, no tiene otra cosa que hacer sino seguir los impulsos de su corazón, que le lleva a perseguir el amor irrenunciable de su querida Leonor. El talismán, objetivación de la potencia del amor, le brinda de vez en vez su protección a la pareja, que en tal modo se burla de sus enemigos y logra por fin el triunfo (los dos jóvenes aparecen, al final, sentados cerca de Cupido en un trono de rosas y en el palacio aéreo del dios), que, en la perspectiva romántico-burguesa de la obra, les correspondía por derecho cabal a los enamorados jóvenes y sencillos (Caldera 1982:249-250).

La etapa romántica de la comedia de magia iniciaba, de este modo, su andadura. Y así empezó a ser cultivada por autores del momento, como Hartzenbusch y Bretón de los Herreros: al primero le debemos *La redoma encantada* (1839),²⁸⁷ *Los polvos de la madre Celestina* (1841) y *Las Batuecas* (1843);²⁸⁸ a Bretón, *La Pluma prodigiosa* (1841). La influencia de la comedia de magia se notó también en obras dramáticas no pertenecientes al género, como sucede con *Don Juan Tenorio*. Así lo advierte Caldera [1982:253]:²⁸⁹

no se puede negar que la atmósfera que envuelve las últimas escenas de la obra de Zorrilla, con su incertidumbre entre lo real y lo aparente, revela un estrecho parentesco con las antiguas comedias de magia: sólo que ahora a la magia grosera de las tramoyas se ha sustituido el hechizo más sutil de la poesía.

Aún en 1850 encontraremos muestras del éxito de la comedia de magia entre el público español (ya hemos visto la notable pervivencia en los repertorios

²⁸⁷Véase la crítica que hizo de la obra Leopoldo Augusto de Cueto en el *Semanario Pintoresco Español* (núm. 16, 19 de abril de 1840), donde aprovecha para censurar el gusto del público por la comedia de magia, ya que éste «no puede dejar de preferir lo que le esparce el ánimo y deleita los sentidos, a lo que proporciona mayor enseñanza, si bien menor suma de diversión y entretenimiento» (p. 128). Esta obra fue reestrenada en Madrid en 1847, como da cuenta el *Semanario Pintoresco Español*, lo que permite comprobar que aún se representaban comedias de magia en esas fechas. En Barcelona, dicha comedia tuvo más de 160 representaciones.

²⁸⁸Así opinó Gil y Carrasco acerca de *Las Batuecas*: «Obra de un autor que había levantado este género a una altura desconocida, pero que de esta vez no ha acertado a sostenerse en ella. Las pocas gracias que contiene el diálogo son descoloridas en demasía y de ningún modo compensan lo desordenado de la fábula, la inverosimilitud de los caracteres y situaciones y la flojedad y desaliño con que marcha a un desenlace preparado con escaso acierto y frío de suyo» (*El Laberinto*, núm. 1, 1 de noviembre de 1843; cito de sus *Obras*, p. 575).

²⁸⁹Acerca de la relación de la obra de Zorrilla con la comedia de magia véase Gies [1990].

de la obra de Grimaldi), tal y como se desprende del artículo publicado en el *Diario Mercantil de Valencia*, 19 de junio de 1850, en el que se critica, no muy favorablemente, el estreno en dicha ciudad de una obra de este género, *La bruja de Lanjarón o una boda en el infierno*, de Tomás Rodríguez Rubí: «No hay anuncio que produzca un efecto tan mágico como escribir en los carteles la palabra “magia”. Asistió mucha concurrencia».²⁹⁰

Junto a la comedia de magia se desarrolló otro subgénero dramático que reflejó la atracción del público español de la época por lo sobrenatural: el *teatro terrorífico*, en el cual se hace patente la influencia de la novela gótica.

Una de las obras españolas más representativas de ese teatro «gótico» es, sin duda, *El duque de Viseo*, drama que Quintana estrenó en Madrid el 19 de mayo de 1801,²⁹¹ y que, como reconoce su propio autor en los preliminares de la obra, compuso inspirándose en el drama de Matthew Gregory Lewis, *The Castle Spectre* (estrenado en Londres el 4 de diciembre de 1797 y que gozó de un gran éxito escénico y editorial).²⁹² El drama de Quintana tiene, además, algunos elementos en común con la comedia homónima compuesta por Lope de Vega (1615).

Pese a que Luis Alberto de Cuenca [1985:67] señala que la obra de Quintana es una pieza clave en la historia de la literatura fantástica española, una vez leído este drama con atención, podemos comprobar que lo fantástico queda reducido a un breve sueño que narra el protagonista (escena V del acto II) y que el espectador no ve representado sobre la escena, a diferencia de lo que sucede con la obra de Lewis, en la que son continuas las apariciones de espectros y otros elementos sobrenaturales sobre el escenario. Aunque ese sueño narrado (y no representado, insisto) en la versión de Quintana responde plenamente al gusto gótico de la época: Enrique sueña que estando en el panteón de sus antepasados ve a una mujer que le sonríe; creyendo que es Matilde, se acerca a ella, y entonces se da cuenta de que ésta tiene en el pecho una sangrienta herida, descubriendo, así, que no se trata de Matilde sino de Teodora, a quien él había asesinado; ésta lo abraza y «todos sus miembros, sus facciones todas / se deshacen de pronto, y en la imagen / de un

²⁹⁰Cito de Izquierdo Izquierdo [1986:404, n. 53].

²⁹¹Publicada ese mismo año en Madrid (Oficina de D. Benito García y Compañía).

²⁹²Existe traducción española, recogida en *Tres piezas góticas*, Valdemar, Madrid, 1993, pp. 101-156.

esqueleto fétido se torna»;²⁹³ entonces, Enrique nota cómo el esqueleto empieza a ahogarlo y le suplica que le perdone la vida. En ese momento, la visión desaparece y los muertos del panteón salen de sus tumbas para reprochar a Enrique su fratricidio.

Los retoques de Quintana se explican por la voluntaria adecuación de su autor a los gustos estéticos del público español (sobre todo de los críticos y preceptistas), quien, si bien ya demostraba esa inclinación por lo gótico, aún no estaba preparado para las efusiones sobrenaturales de Lewis.²⁹⁴ Como advierte Glendinning [1994:110-111], Quintana «era consciente de los problemas que la obra de Lewis podía tener al trasladarse de las tablas londinenses a los teatros menos libres de Madrid, y había modificado bastante el original, evitando las exageraciones más extremadas, simplificando la trama, y sustituyendo a la aparecida por sueños y pesadillas».

Así lo explica el propio Quintana en el prólogo que escribió años más tarde para su obra (1821):

No era posible, con efecto, dar al *Duque de Visco* la verosimilitud, el interés histórico y la dignidad de que su argumento carece. Sedujeron al autor unos cuantos pasajes llenos de novedad y de energía que hay en el drama inglés de donde tomó el asunto de su poema; y le pareció que ajustándolos a un cuadro menos apartado de nuestra escena podrían producir efecto en los espectadores españoles. Más no vio, como ve ahora, que sacar estas bellezas de allí era quitarles mucho de su nativo valor. La licencia de un drama, el prestigio de la música, el sistema más abierto en que trabajan los autores ingleses y alemanes, autorizan las libertades, cubren las inverosimilitudes y agrandan las proporciones; de modo que la exageración y la violencia se hacen notar menos, y las bellezas que el asunto proporciona se despliegan con mayor vigor. Reducir estas composiciones al rigor exacto de las reglas establecidas por los

²⁹³Cito de sus *Obras completas*, p. 51.

²⁹⁴Véase el análisis comparativo entre ambas obras que hace Dérozier [1978:84-111]. El inspirarse o adaptar una obra de otro autor era considerado lícito y normal por muchos escritores ilustrados, que no dudaron en utilizar obras ya editadas, apropiándose de parte de su contenido, traduciéndolas, modificándolas o adaptándolas al gusto de su país. Así, por ejemplo, lo manifestaba Jovellanos en la «Advertencia» a su obra *El delincuente honrado*: «Por otra parte, si es cierto que hay una especie de propiedad en los escritos y en las ideas que cada uno ordena para su uso privado, y que es un injusto violador de este derecho quien los publica a hurtadillas de su autor, también lo es que cuando los escritos se han hecho comunes por medio de la prensa, a nadie se ofende en reproducirlos y multiplicarlos; y que quien lo hace para mejorarlos, más que reprensión, es digno de agradecimiento» (*Obras completas*, p. 482). En relación al concepto de traducción, adaptación y copia en el XVIII, véanse, entre otros, Marco [1966], Alonso Seoane [1984] y Álvarez Barrientos [1995b:32-40].

legisladores estéticos del mediodía, es multiplicarlas miserablemente, violentar su carácter y anonadar su efecto (*Obras completas*, p. 41).

Quintana, aunque impresionado por las escenas sobrenaturales del drama de Lewis, prefiere eliminarlas de su obra por considerarlas impropias del teatro español,²⁹⁵ pero incluye en su obra numerosas muestras del futuro estilo romántico: sentimentalismo, amores pasionales, tendencia a lo lúgubre y macabro, escenas sangrientas, calabozos, etc.

Al contrario de lo que se ha dicho, la obra de Quintana tuvo bastante éxito puesto que se representó durante doce días (del 9 al 20 de mayo), con una recaudación de unos 5000 reales diarios (una buena obra reportaba de cuatro a cinco mil reales diarios). Además, siguió representándose años después: tenemos noticia de los montajes realizados en 1818, 1821 y 1822.²⁹⁶

Pero a pesar del remozado de Quintana, su obra siguió escandalizando, puesto que no se ajustaba a las poéticas ilustradas del momento, tal y como demuestra la crítica aparecida en el *Memorial literario* (V, 1801, p. 161):

El duque de Viseo es un tejido de atrocidades, un cuento inverosímil, cargado de incidentes inconexos y de situaciones forzadas; en fin, uno de los monstruosos dramas, forjados sólo para horrorizar a los espectadores y, por desgracia, demasiado a la moda en ciertos teatros extranjeros. Entreténganse en hora buena en Londres y otras partes con semejantes *Espectros*, y déjennos con las chistosas extravagancias de Calderón y Moreto, en tanto que se nos dan tragedias que hagan derramar dulces lágrimas, nacidas de la compasión y el terror, o comedias que con su bien entendida pintura de nuestros vicios nos exciten a la agradable sonrisa (cito de Campos 1969:133).

Manifestaciones críticas de las que Quintana se quejó en el prólogo que añadió a su obra en 1821, al que antes me he referido:

decir cómo se censuró, cómo se satirizó, cómo también se calumnió al autor con este motivo, sería repetir lo que sucede siempre que sale a la luz alguna obra que por un aspecto o por otro llama la atención del público. Él opuso a las calumnias el desprecio, el silencio a las sátiras, y a la buena crítica la docilidad y la enmienda. Y cuando algún tiempo después se trató de volverlas a representar, creyó que debía dar una prueba de gratitud y de respeto al público, revisándolas y corrigiéndolas para

²⁹⁵ Aunque las recuperará en alguna de sus obras poéticas, como, por ejemplo, en «El Panteón del Escorial».

²⁹⁶ Véase en relación a ello Dérozier [1978:107-111].

hacerlas menos indignas de su atención. [...] Otros escritores gozarán tiempos más serenos, y serán sin duda más felices (*Obras completas*, pp. 41-42).

Y aunque fueron muchas las críticas contra este tipo de obras, el teatro terrorífico tuvo un éxito destacable en las dos primeras décadas del siglo XIX. Traducidas o adaptadas en su mayoría de originales franceses del siglo XVIII o de los primeros años del Ochocientos, «queste opere corrispondevano a un gusto consolidato del pubblico e certamente contribuirono a loro volta alla formazione di questo stesso gusto» (Caldera 1991:59). Se trata normalmente de obras a caballo entre el clasicismo y el romanticismo en las que se reflejan elementos de esa nueva sensibilidad que se extendía rápidamente por toda Europa. Así, podemos encontrar en estas obras algunos elementos propios de la novela gótica inglesa y de la novela sentimental, como pueden ser el sentimentalismo exacerbado (historias de amantes desgraciados, de mujeres perseguidas, de amores pasionales), el componente terrorífico no sobrenatural y la estética lúgubre (predominan la noche, la oscuridad, los calabozos, los sepulcros). Estas historias, que buscaban producir, a la vez, terror y compasión (juegan con lo sublime y lo patético, los dos polos de la nueva sensibilidad estética), muestran, además, una clara voluntad didáctica (educar en los valores de la monarquía, la religión, la virtud y los valores familiares).

Las obras terroríficas que se estrenaron en España son en su mayoría adaptaciones y traducciones de obras francesas del Setecientos y de principios del siglo XIX, en las que se mezclan el clasicismo formal y el gusto romántico. Entre las más famosas podemos citar *Blanca y Montcasin o los venecianos* (estrenada en 1802)²⁹⁷ y *Los amantes desgraciados o El conde de Cominges* (traducida en 1791), de Baculard d'Arnaud;²⁹⁸ *Las cárceles de Lemberg* (1810); *La enterrada en vida* (1815); *Las herrerías de Maremma* (1823); y *El abate L'Épée o La huérfana de Bruselas* (1824), de Víctor Ducange.

Pero en estas obras, aunque, como he dicho antes, aparecen elementos escenográficos y estéticos tomados de la novela gótica, no encontraremos ya nada sobrenatural, y si lo hay (como el recurso del fantasma fingido, tan habitual en

²⁹⁷Más adelante nos detendremos en esta obra, que provocó críticas feroces en su contra.

²⁹⁸*Les amants malheureux ou le Comte de Comminge* (1765); se volvió a traducir en 1820: *Los amantes desgraciados o El Conde de Cominges*, trad. de Manuel Bellosartes, Impr. de José Torner, Barcelona.

ellas), será convenientemente explicado en su desenlace.²⁹⁹ Lo que las caracteriza fundamentalmente (y esto fue el origen de muchas de las críticas) es la sensibilidad, el patetismo, la desesperación, el llanto, la furia y otras manifestaciones emocionales relacionadas básicamente con el amor, motivación fundamental de protagonistas y antagonistas. Los primeros son siempre ejemplo de virtud y pertenecen a la clase media; los segundos se definen por su inhumanidad e insensibilidad, por su maldad y por los vicios considerados propios de la clase aristocrática (libertinaje, orgullo). Y no hemos de olvidar tampoco el didactismo inherente a todas ellas, un principio puramente ilustrado.

El argumento de una de estas obras puede ilustrar muy bien lo dicho hasta ahora: *La novicia o la víctima del claustro*, original de La Harpe y traducida por José María Carnerero, fue estrenada en Madrid el 7 de julio de 1810:

Un padre desalmado se empeña contra todos los pareceres de parientes y amigos en que su hija se ha de meter monja, y a pesar de los ruegos y lágrimas de esta infeliz. Y todo para acrecer la herencia de un hijo varón, calavera y mal inclinado, a quien le matan en duelo al final de la obra, a la vez que la hija se envenena y muere arrastrando al sepulcro a su novio. El padre (que era magistrado) se queda tan tranquilo, diciendo que bien a su costa aprendió a no ser tirano (Cotarelo 1902:306).³⁰⁰

Los literatos ilustrados no vieron con buenos ojos esas obras teatrales de inspiración gótica y las criticaron duramente. Un ejemplo de tal valoración lo tenemos en la carta que Leandro Fernández de Moratín escribió desde Barcelona a

²⁹⁹Así, por ejemplo, en *La huérfana de Bruselas* es utilizado este recurso para hacer confesar al malvado criminal: Valter, queriendo asesinar a Cristina (por cuestiones de herencia), ha matado por equivocación a la Marquesa, y el Abate L'Épée hace que Cristina se le aparezca envuelta en una mortaja, lo que aterroriza al culpable, quien acaba confesando su crimen.

³⁰⁰Cotarelo se equivoca al señalar que esta obra es adaptación de un drama de Jacques-Marie Boutet de Monvel (*Les victimes cloîtrées*, 1792), puesto que, como ha demostrado Carnero [1989], dicha obra deriva de otra diferente, compuesta por Jean-François de La Harpe y titulada *Melanie* (1770). En realidad, el drama de Monvel, presentado a censura en 1806, no obtuvo el permiso de ser publicado (Défourneux 1973:206), algo que no es de extrañar, puesto que la obra nos presenta «a un fraile ávido, sensual, hipócrita y cruel que utiliza su influencia en la sociedad para satisfacer sus ambiciones y deseos, y que hace enterrar a la dulce Eugénie haciéndola pasar por muerta, en un subterráneo, para satisfacer allí su lujuria» (Ramos Gómez 1988:74). La personalidad de este fraile hace pensar enseguida en Ambrosio, el protagonista de *The Monk*, de Lewis, publicada poco después (1796). En 1835 apareció publicado *Las víctimas monacales*, drama en tres actos, «traducido del francés con adiciones y cambios adecuados a la época actual en España» por M[ariano] A[lvistar] y H[urtado] (Impr. de Ramón González, Almería, 84 págs), que puede ser traducción de la obra de Monvel (véase Lafarga 1983).

Dionisio Solís en septiembre de 1815, en la que le cuenta sus impresiones ante ese tipo de obras, tan del gusto del público:

Y ¿qué hay de teatro? ¿Qué nuevos ingenios pululan por ahí? No duda que en la Corte de tanto imperio nazcan a docenas cada día, y hagan sonar la escena con tragedias que no hagan dormir ni exciten el vómito, y con comedias que instruyan y alegren. En este emporio catalaúnico asoman la cabeza, bastante a menudo, tres o cuatro poetas ropavejeros, muy amigos de sepulcros, paletillas, cráneos rotos y tierra húmeda, con cadenita, jarra de agua, media morena, y pobre mujer embovedada, que llora y gime, hasta que en el quinto acto bajan con hachas y estrépito, y el crudo marido la abraza tiernamente, y la consuela, diciéndola que todo aquello no ha sido más que una equivocación. El auditorio queda contento, los empresarios ni más ni menos, los autores dicho se está, y como, por fortuna, las tales piezas no atraviesan ni el Llobregat ni el Bessós [*sic*], a nadie hacen daño. Mañana echan una nuevecita, de cinco ahorcados... (*Epistolario*, p. 316).

Tal y como señala Glendinning [1994:110], «el comentario de Moratín refleja bien a las claras la oposición de los ilustrados españoles a la falta de verosimilitud, de racionalismo y de utilidad en los dramas referidos. Pero la frecuencia de las representaciones de este tipo de obras, que consta de la carta de Moratín, no deja de probar su popularidad, y señala el gusto que había por lo irracional y lo inverosímil en el gran público» (la cursiva es mía).

Ya en plena época romántica, son numerosas las obras dramáticas españolas que introducen lo sobrenatural entre sus páginas, como, por ejemplo: *Alfredo. Drama fantástico* (1835), de Joaquín Francisco Pacheco;³⁰¹ *El desengaño de un sueño. Drama fantástico* (1843), del Duque de Rivas; y *La calentura. Drama fantástico en un acto* (1847), de Zorrilla.

A estas obras habría que añadir algunas de las que aparecen recogidas en la *Biblioteca Dramática. Colección de obras representadas con éxito en los teatros de Madrid y provincias* (1835-1863, Impr. de V. de Lalama, Madrid, en 8º mayor y 4º mayor), pues a juzgar por sus títulos muchas de ellas podrían tener una temática relacionada con lo fantástico. Cito los títulos que me han parecido más sugerentes (puesto que no he podido consultarlas todas): *El ahorcado*, *El alma de otro mundo*, *El*

³⁰¹Según Caldera [1988:457], la obra de Pacheco «era, en cierto modo, una tentativa de convertir en drama esas novelas tenebrosas de demonios, fantasmas y resucitados que, en las huellas de la *gothic novel*, se estaban difundiendo por aquellos tiempos en España». El *Alfredo* no tuvo demasiado éxito (no pasó de las tres representaciones al estrenarse) y recibió muy malas críticas, como la de Donoso Cortés (*La Abeja*, 25 de mayo de 1835), quien veía en ella los excesos románticos social y moralmente más destructivos.

bosque del ajusticiado, La campanilla del diablo, La casa del diablo, El espectro de Herbesheim, El gato hechicero, Las hadas o la cierva en el bosque, Harry el diablo, La hechicera, El hechicero y la fortuna, La hija del diablo, El himeneo en la tumba o la hechicera, La loca o el castillo de las siete torres, La maldición o la noche del crimen, La ninfa de los mares, Las obras del demonio, El pacto con Satanás, La posada de la cabeza negra, ¿Qué será? o el duende de Aranjuez, La roca encantada, La selva del diablo, La selva encantada, El sonámbulo, Urganda la desconocida, El vampiro, El violón del diablo.

2. LA LITERATURA POPULAR

El Romanticismo, en su interés por recuperar la cultura popular y tradicional, resucitó viejas formas narrativas de origen oral: el cuento folklórico, la conseja, la leyenda, la balada, etc., en las que lo sobrenatural (ya fuera de origen religioso o profano) tenía una presencia importante. Los cuentos y leyendas populares, así como los relatos «literarios» inspirados en ellos, suministraron al lector una ingente cantidad de material fantástico.

2.1. El cuento folklórico

De la fortuna del cuento folklórico español en el siglo XIX poco hay que decir, puesto que es un género que ha sido estudiado en profundidad,³⁰² pero en el que es necesario detenernos brevemente para comentar su relación, antes apuntada, con el abastecimiento de historias fantásticas a los lectores del momento. El cuento folklórico, además, fue decisivo en el porvenir del cuento literario, puesto que iba a crear un ambiente favorable en los lectores hacia el relato breve.

El proceso de recuperación de los cuentos folklóricos que se llevó a cabo en Europa en los primeros años del siglo XIX tuvo su paralelo en nuestro país. Así, la labor de recolección llevada a cabo por los hermanos Grimm, Musäus, Arnim y Brentano en Alemania o Asbjorsen y Moe en Noruega (a los que habría que añadir

³⁰²Véanse, fundamentalmente, Chevalier [1978], [1980] y [1984], y Amores [1993a], [1993b], [1993-1994], [1997a] y [1999b].

los autores que se inspiraron en estos relatos populares para escribir otros nuevos, como Andersen en Dinamarca), fue desarrollada en España por autores como Fernán Caballero, Antonio de Trueba, Romualdo Nogués y Milagro, Juan Valera o Luis Coloma. La revalorización del enorme caudal folklórico español en los años del romanticismo, llevó a estos autores a recoger de boca del pueblo un gran número de historias, que luego plasmaron en papel con mayor o menor fidelidad al original, dependiendo de la intención o de los intereses estéticos de dichos autores.

Pero antes de que aparecieran estas recopilaciones de cuentos folklóricos españoles (todas a partir de finales de los años 50), el lector español ya podía consumir relatos maravillosos de origen popular, puesto que desde finales de la anterior centuria se venían publicando antologías y traducciones de este tipo de historias, procedentes, sobre todo, del folklore oriental:³⁰³

- Thomas-Simon Gueullette, *Cuentos tártaros. Los mil y un quartos de hora*, traducidos del francés por el Padre Fray Miguel de Sequeiros, 1796, 2 tomos (incluye también la *Historia de Simbad el Marino*). Se reeditó en 1820 (Viuda de Barco López, Madrid, 2 vols.). La edición original francesa se publicó por primera vez en 1715 con el título *Les Mille et Una Quarts d'heure, contes tartars*, y es una de las obras que se compusieron siguiendo la estela de *Las Mil y Una Noches*, cuya primera traducción francesa, obra de Jean Galland, se había publicado en 1704.

- 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 (reeditado en 1837).

- anónimo, *Aventuras del célebre califa de Bagdad*, Madrid, 1806.

- anónimo, *La Caravanera, o Colección de cuentos orientales, traducidos de un manuscrito persiano*, tomo 2º de la «Biblioteca universal de novelas, cuentos e historias instructivas y agradables», Impr. de doña Catalina Piñuela, Madrid, 1816.

Pero los relatos maravillosos extranjeros que gozaron de un mayor éxito entre el público español, a juzgar por las numerosas traducciones y reediciones que

³⁰³Véase Álvarez Barrientos [1991:221-224].

se hicieron de ellos, fueron los cuentos de Charles Perrault³⁰⁴ y los que forman *Las Mil y Una Noches*.

Los relatos de Perrault fueron traducidos por primera vez al español en 1824 con el título *Cuentos de hadas* (Smith, París); en esta edición se incluían diez relatos: «La caperucilla encarnada», «Las hadas», «Barba Azul», «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». La primera traducción publicada por un editor español fue la de Mariano Cabrerizo, en 1830, titulada *Barba Azul o la llave encantada, colección de cuentos maravillosos* (reeditada en 1840), a la que siguió un gran número de traducciones, sobre todo en la segunda mitad del XIX (he localizado 11 en los cincuenta años posteriores; *vid.* Apéndice I), período en el que los cuentos de Perrault empezaron a consumirse como literatura infantil.³⁰⁵

Las Mil y Una Noches fueron el origen de una nueva moda en la literatura europea: el cuento oriental, que asimilaba en sus páginas todo lo maravilloso y lo exótico que destilaban las historias narradas por Scherezade (lo exótico tuvo una influencia decisiva en muchos de los escritores que cultivaron lo fantástico, como Cazotte, Beckford o Nodier). En la lista anterior hemos podido ver algunos títulos que reflejan esa moda de lo oriental.

La primera traducción española de esta obra empezó a publicarse en 1841, a partir de la versión alemana de Gustave Weil: *Las Mil y una noches*, edición ilustrada con 1600 dibujos de los mejores artistas, Impr. de Antonio Bergnes y Cía, Barcelona, 1841-42, 3 vols. (reeditada en 1851 y en 1867). A la que siguió otra traducción, *Las Mil y Una Noches. Cuentos árabes*, publicada en tres tomos en 8º (Establ. Tipog. de P. Mellado, Madrid, 1844-1863, «Biblioteca popular económica»).

El interés del público por los relatos de *Las Mil y Una Noches* generó también la publicación de forma independiente de obras que pertenecían a ese género de

³⁰⁴Sus *Contes du temps passé* (1694) «contienen... lo maravilloso como elemento indispensable; pero, en realidad, no lo toman en serio. Representan un juego lleno de agudeza, en el que el narrador destruye la ilusión; la racionalidad mantiene su distancia con lo contado, permanece en continua vigilancia y tiene preparada una explicación o exégesis irónica o racionalista» (Krömer 1979:265).

³⁰⁵Aunque ya Cabrerizo, en la edición antes citada, «establecía una curiosa correspondencia entre relatos folclóricos e imaginación infantil» (Romero Tobar 1995:228).

cuentos, tal y como sucedió, por ejemplo, con las aventuras de Aladino: *Aladín o la lámpara maravillosa* (1842) y *La lámpara maravillosa o sea, Historia de Aladino* (1844).

Un dato curioso en relación a *Las Mil y Una Noches* es la publicación en el año 1845 de una obra titulada *Mil y una noches españolas. Colección de leyendas, hechos históricos, cuentos tradicionales y costumbres populares* (colección que se quedó en un único volumen, al no continuar publicándose), que incluye cuatro cuentos legendarios, escritas, respectivamente, por Gregorio Romero Larrañaga, Antonio Neira de Mosquera, Juan Eugenio Hartzenbusch y Francisco Corona Bustamante, así como una «novela fantástica» de José María de Andueza.³⁰⁶ Lo interesante es que ninguna de las cinco narraciones tiene nada que ver con los relatos que componen *Las Mil y Una Noches*, puesto que no hay en ellos elementos de inspiración oriental, sino que todos tienen un origen legendario español y el elemento maravilloso es muy secundario.³⁰⁷ El título de la obra tuvo que deberse entonces a una especie de estrategia editorial: serviría a modo de reclamo para los muchos lectores amantes de esos relatos maravillosos de corte oriental, así como de los interesados por las leyendas y las tradiciones populares.

En relación al cuento folklórico español, habrá que esperar a la segunda mitad del XIX para poder leer con normalidad los cuentos recogidos de la tradición oral, así como las reelaboraciones que se hicieron a partir de ellos.

Fernán Caballero es un claro ejemplo de la fidelidad al cuento oral, puesto que intentó mantener el tono, ritmo y lenguaje de los relatos oídos a los campesinos andaluces. Sin embargo, esa fidelidad tenía unas razones ideológicas y estéticas bien claras: partiendo de las ideas de Herder y del romanticismo alemán, buscaba en el pueblo y sus creaciones la identidad nacional y los valores

³⁰⁶Véase Picoche [1988]. En la portada del ejemplar que yo poseo de esta obra, aparece pegada una pequeña hojita de papel en la que se indican los 11 nombres de los que en un principio iban a ser los colaboradores de la colección. Ese pedazo de papel sirve, además, para tapar la indicación «Tomo I», mostrando, a mi entender, que la colección no iba a tener continuidad, a pesar de lo expresado en su prólogo, donde se señala que la colección pretendía recorrer las leyendas y tradiciones históricas de las diversas regiones de España. No he podido ver otros ejemplares, por lo que no sé si dicha corrección sólo aparece en el mío.

³⁰⁷Incluso el relato de Francisco Corona Bustamante, «El ciprés del Generalife. Tradición árabe del siglo XIV», texto que, por su subtítulo, podría revelar una cierta inspiración oriental, se basa en una leyenda peninsular de la época de la dominación árabe.

perdidos.³⁰⁸ Tradicionalismo e idealización se dieron la mano en su visión del folklóre:

Creyendo que las creaciones populares expresaban en sí mismas el genuino espíritu nacional que debía difundirse, sólo era necesario trasmitirlas lo más fielmente posible, a pesar de que su sistema contenía como puede columbrarse una engañosa trampa derivada de los presupuestos ideológicos de los que partía (Amores 1993-1994:177).

Una intención moralizadora que, exaltando las virtudes tradicionales españolas (sobre todo la religiosidad), iba dirigida a combatir el escepticismo liberal.

Los cuentos publicados por Antonio de Trueba,³⁰⁹ si bien comparten una intención moralizadora semejante a la descrita,³¹⁰ suponen un mayor grado de reelaboración que los de Fernán Caballero, puesto que intentó subsanar los defectos de que adolecían, según él, los cuentos folklóricos: la inverosimilitud, la carencia de enseñanza moral y una forma desaliñada.³¹¹ Y de este modo, en lo que se refiere estrictamente al tema de este trabajo de investigación, Trueba suprimió o transformó buena parte de los elementos maravillosos que contenían esos relatos populares por considerarlos absurdos, sustituyéndolos, en ocasiones, por sucesos que explicaban de forma racional lo narrado en el relato:³¹²

Obviamente, tras ese modo de proceder existe la incomprensión por parte del reelaborador de la esencia misma de los cuentos folklóricos maravillosos. Trueba no supo penetrar en los mecanismos y funcionamientos de los cuentos tradicionales para advertir que una de las principales características de muchos de ellos es su naturaleza maravillosa, o mejor, esa convivencia sin conflictos entre lo mágico y lo real (Amores 1993a:361).

³⁰⁸En relación al ideario político de Fernán Caballero véase Amores [1993a:56-75].

³⁰⁹Véase Amores [1999b].

³¹⁰Baquero Goyanes [1948:473] señala que ambos autores «recogen relatos tradicionales, cargados de valores éticos, y los transcriben —e incluso pulimentan— para combatir la inmoralidad ambiental, el materialismo positivista, esforzándose en presentar al campesino español como hombre ingenuo, puro, de cuya limpia conciencia son el trasunto los cuentos seleccionados».

³¹¹Así lo advierte en el prólogo a sus *Nuevos cuentos populares*, Ilustración Española y Americana, Madrid, 1880, p. 6. Véase Amores [1993-1994:178].

³¹²Un análisis detallado de esas modificaciones que Trueba llevó a cabo puede verse en Amores [1993a:356-365] y [1999b].

Muchos de los relatos de estos autores aparecieron publicados en la prensa (Fernán Caballero en el *Semanario Pintoresco Español*, Trueba en *El Museo Universal*) y fueron recogidos en forma de volumen en años posteriores. Estos son algunos de los más conocidos:

- Fernán Caballero, *Cuentos y poesías andaluces* (Impr. de la Revista Mercantil, 1859) y *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (Impr. de T. Fontanet, Madrid, 1877).

- Antonio de Trueba, *Cuentos campesinos* (F. A. Brockhaus, Leipzig, 1860), *Cuentos de color de rosa* (Impr. de Luis Palacios, Madrid, 1862), *Cuentos populares* (Impr. de Luis Palacios, Madrid, 1862), *Cuentos de varios colores* (Impr. del Centro General de Administración, Madrid, 1866), *Cuentos de vivos y muertos* (Libr. de Leocadio López, Madrid, 1866), *Narraciones populares* (A. Jubera, Madrid, 1874), *Cuentos del Hogar* (Libr. de Antonio Rubiños, Madrid, 1875) y *Nuevos cuentos populares* (Libr. de Antonio Rubiños, Madrid, 1880).

- Juan Valera y Antonio M^a Segovia, *Florilegio de cuentos, leyendas y tradiciones vulgares* (1860; sólo se publicó la primera entrega, que incluía un relato de Valera: «El pájaro verde»). Valera tradujo, además, dos cuentos japoneses: «El espejo de Matsuyama» y «El pescadorcito de Urashima».

- Romualdo Nogués y Milagro, *Cuentos, dichos, anécdotas y modismos aragoneses* (Impr. de Pérez Dubrull, Madrid, 1881-1885), *Cuentos para gente menuda* (Impr. de Pérez Dubrull, Madrid, 1886) y *Cuentos, tipos y modismos de Aragón* (Fernando Fe, Madrid, 1898).

Junto a estos recolectores de cuentos folklóricos, podemos encontrar un buen número de autores que se inspiraron en ese género de historias para componer las suyas propias. Alguno creadores de relatos fantásticos utilizaron motivos, temas y argumentos extraídos de cuentos populares (españoles y extranjeros, sobre todo orientales), que luego reelaboraron literariamente. Pero la intención de estos autores es diferente a la de los recopiladores (por llamarles de algún modo): los escritores fantásticos utilizaron todo lo que había de sobrenatural en los cuentos folklóricos con la intención de presentar ante el lector una serie de hechos insólitos y provocar en éste una reacción psicológica por el valor de ese hecho sobrenatural en sí mismo. Se trata, pues, de ir más allá del costumbrismo

con el que Fernán Caballero o Antonio de Trueba se acercaron al cuento popular. Entre estos autores, podríamos citar a Pedro Antonio de Alarcón, Juan de Ariza, Manuel Ossorio y Bernard, Víctor Balaguer y Emilia Pardo Bazán.

Tal y como sucedió con los cuentos folklóricos, estas reelaboraciones literarias de historias populares se publicaron también en la prensa: ya en los primeros años del romanticismo podemos encontrar relatos de este género en *El Artista* y en el *Semanario Pintoresco Español*.³¹³

En lo que se refiere a los grandes recopiladores europeos de relatos folklóricos citados antes, es necesario advertir que, pese al interés de los románticos por dicho género y a las constantes alusiones que se hicieron a la labor realizada por éstos, las obras de los hermanos Grimm y de Hans Christian Andersen fueron traducidas muy tarde al español.

No he encontrado ninguna traducción española de los cuentos de Jakob y Wilhelm Grimm antes de 1862 (recuérdese que empezaron a publicar sus *Kinder und Hausmärchen* —*Cuentos infantiles y del hogar*— en 1812).³¹⁴ En ese año 1862 se publicaron diez de sus relatos en el *Semanario Popular*. Esta revista publicó, además, en 1864, algunos de los cánticos populares daneses que los Grimm habían recogido, como, por ejemplo, «El arpa maravillosa» y «Viaje por mar». El interés del público por ese tipo de narraciones provenientes del norte de Europa,³¹⁵ hizo que en el citado *Semanario* se publicaran también baladas y leyendas suecas: «Una profecía del Norte», «El joven de Rosengard», etc.³¹⁶ La primera recopilación en volumen de la obra de los hermanos Grimm en español se publicó en 1879 con el título de *Cuentos escogidos* (edición a la que siguieron dos más en 1896 con el mismo título).

Aunque traducciones de los relatos de los Grimm fueron bastante tardías, podemos encontrar referencias a sus obras en diversos artículos anteriores a 1850: «Literatura alemana», de D. G. G., *Revista de Madrid*, t. III, 1840, pp. 525-544; el

³¹³Juan de Ariza publicó en el *Semanario Pintoresco Español*, entre 1848 y 1850, una serie de relatos de origen tradicional con el subtítulo de «cuentos de vieja»: «Perico sin miedo», «El caballo de los siete colores» y «El caballito discreto».

³¹⁴En relación a la recepción española de la obra de los hermanos Grimm, véase Bravo-Villasante [1964].

³¹⁵Como veremos en el siguiente capítulo, ese interés también se reflejó en los numerosos artículos de divulgación aparecidos en la prensa acerca de la mitología y el folclore de los países del norte de Europa.

³¹⁶Véase Cubero [1956:104-105].

anónimo «Literatura alemana», *El Español*, núm. 6, julio de 1845, pp. 1-5; así como la breve mención que hace Walter Scott en su «Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance» (incluido en el tercer tomo de la *Nueva Colección de Novelas de Walter Scott*, 1830) de las *Deutsche Sagen* de los hermanos Grimm.

Si bien no creo que sea destacable la influencia de los citados autores sobre los escritores españoles que cultivaron lo fantástico, sí que es cierto que ejercieron un influjo decisivo en la revalorización del enorme caudal folklórico español, manifestada en la labor de recopilación y reelaboración de dicho caudal que desarrollaron autores como Fernán Caballero, Antonio de Trueba, Romualdo Nogués y Milagro, Juan Valera o Luis Coloma.

La primera traducción de un cuento de Andersen que he encontrado corresponde a un relato no maravilloso: «Los vestidos nuevos del emperador. Cuento danés», publicado en 1859 en el *Museo de las Familias*, a la que siguió «La niña de los fósforos» (*La Abeja*, 1862, t. I, pp. 158-159). El resto de traducciones de Andersen se publicaron en el último tercio del siglo: entre 1870 y 1899 aparecieron seis recopilaciones de sus relatos.

En lo que respecta a la relación entre el cuento folklórico y la narrativa fantástica española del siglo XIX, véase el análisis que llevo a cabo en el capítulo dedicado a la producción fantástica española (*cf.* cap. VII, apartados 2.2.8. y 2.3.8.).

2.2. La leyenda

El interés por las tradiciones, por la historia y los valores nacionales, se tradujo también en el cultivo de otro género literario de origen popular: la leyenda. Inspirándose en los romances legendarios e históricos³¹⁷ y en los relatos orales, los románticos dieron nueva vida a esas historias. Eso provocó la aparición de un nuevo subgénero narrativo, el cuento legendario, a cuya variante de contenido sobrenatural me referiré más adelante, puesto que es una de las principales vías de expresión fantástica durante todo el siglo XIX (*cf.* cap. VII, apartados 2.2.1. y 2.3.1.).

³¹⁷Recuérdese que Agustín Durán publicó su edición del *Romancero General* entre 1828 y 1832.

2.3. Los pliegos de cordel

Otro fenómeno literario de carácter popular que debemos también tener en consideración son los pliegos de cordel. Estas narraciones de carácter oral (que no tardaron en ser impresas ya bien entrado el siglo XIX), ofrecen una buena muestra del interés del público por lo sobrenatural y terrorífico. Consultando los estudios de Marco [1977] y Caro Baroja [1990], podemos ver que fueron numerosos los títulos fantásticos convertidos en literatura de cordel: desde los romances y leyendas que narran encantos, prodigios y cuentos maravillosos, a los pliegos (en prosa y en verso) que resumen obras famosas en la época relacionadas con el género que estamos estudiando, como, por ejemplo, *El estudiante de Salamanca*, las *Noches lúgubres*, *Cornelia Bororquia*, *Roberto el diablo*, *Aladino o la lámpara maravillosa*, *La pata de cabra*, *El duque de Viseo*, *El Vampiro*, etc.

El pliego de cordel fue un medio de expresión muy útil para la penetración popular del romanticismo, puesto que lo asombroso y lo sobrenatural encontraron un medio de difusión con el que cautivar a un público mucho más amplio. No me extenderé más en el comentario de los pliegos de cordel, puesto que tan sólo he querido señalar que fueron otro de los canales de consumo de lo fantástico. Para un conocimiento detallado de estos remito a los estudios antes citados.

3. LA POESÍA

Como ya he señalado, el desarrollo de la narrativa fantástica coincidió con la extensión de una nueva sensibilidad por toda Europa: frente a la belleza racional del clasicismo, lo horripilante se erigió en categoría artística y, como tal, fuente de un nuevo placer estético. Y eso se reflejó claramente en lo que se ha dado en llamar la poesía nocturna y sepulcral.³¹⁸ Las obras de Young, Harvey y Gray, publicadas alrededor de 1740, inauguraron un nuevo hacer poético en el que el sentimentalismo dieciochesco toma las ruinas y los sepulcros, asociados a la noche y a la luna, como punto de partida para una meditación pesimista y desesperanzada

³¹⁸Entre la abundante bibliografía relacionada con el tema, remito fundamentalmente al ya clásico estudio de Van Tieghem [1973]. En relación a la poesía prerromántica española, véanse, entre otros, Arce [1968:71-93] y Glendinning [1994].

sobre la condición humana, que se centra en la inevitable y horrorosa amenaza de la muerte. La expresión del dolor existencial se alía con lo lúgubre, con lo macabro, con lo sepulcral: «el poeta o el artista; en vez de dirigir los ojos hacia lo racional y lo general en la distancia, comienza a contemplarse a sí mismo, volviéndose a lo que hay de más irracional y particular, en sus sentimientos y fantasías» (Helman 1970:140). Se hacía evidente que lo horripilante estaba tanto fuera como dentro del individuo. Fue entonces cuando las oscuras regiones de la mente se abrieron paso al exterior, aunque habrá que esperar al romanticismo para que éstas encuentren su más adecuada expresión artística.

Aunque el elemento sobrenatural, fundamental en la literatura fantástica, no tiene normalmente una especial relevancia en tales obras, me ha parecido necesario detenerme en este tipo de creaciones poéticas, puesto que colaboraron en la preparación de un público que poco después se iba a enfrentar con la novela gótica, así como para acostumbrarlo a una escenografía y a unos motivos que se desarrollarán ampliamente en el romanticismo.

En la España de esos años podemos encontrar rastros de esa nueva sensibilidad poética en algunas obras de Meléndez Valdés («La noche y la soledad», «El invierno es el tiempo de la meditación»), Quintana («En la muerte de un amigo») o Cienfuegos («El túmulo», «El otoño», «La escuela del sepulcro».³¹⁹

Los *Night Thoughts* de Young, publicados originariamente entre 1742 y 1745, llegaron tarde y mal a España, puesto que, como sucedió con numerosas novelas y obras teatrales, fueron convenientemente corregidos para el público español: se editaron en el año 1796 con el título de *Obras selectas de Eduardo Young, expurgadas de todo error y traducidas al castellano por Don Juan de Escoiquiz, arcediano de Alcaraz y Canónigo de la santa Iglesia de Toledo*, y fueron reeditadas en 1798 y 1804. En el «Prólogo al Juicio Final de Young», su traductor advierte que

en España no se ha ejecutado hasta ahora, sin duda porque como su autor Eduardo Young tuvo la desgracia de vivir fuera del gremio de la Iglesia Católica, y en un país en que la libertad de pensar, hablar y escribir no conoce freno, sembró entre las verdades más útiles muchas proposiciones nada conformes a nuestros sagrados dogmas, e injuriosas a la santa Iglesia Católica: testimonio hartamente triste de la poca solidez del entendimiento humano en materia de religión, si no lo alumbra la verdadera fe. [...] y para evitar el inconveniente arriba dicho, he suprimido todo lo que he notado digno de censura, consultando con sujetos versados e inteligentes, a

³¹⁹Véase Carnero [1983:87-94].

quienes ha parecido que podrá leerse con utilidad y sin peligro alguno (cito de la edición de 1804, t. I, pp. vi-viii).

Y junto a toda esa poesía sepulcral, otra de las grandes influencias que colaboraron en esa revalorización de lo sobrenatural y misterioso que se estaba dando en la segunda mitad del XVIII, fueron las obras de Ossian, que obtuvieron un enorme éxito en toda Europa (España incluida). Los poemas que McPherson publicó atribuidos al ficticio bardo Ossian, satisfacían en todo el gusto de la época: naturaleza sublime, lenguaje melancólico, elementos sobrenaturales y medievalismo. Tal y como dice García Sáez [1974:111]:

aquellos héroes ingenuos y terribles, aquella sociedad semibárbara, carente de religión, aunque temerosa de las sombras de sus muertos, que cabalgan sobre las nubes y se ocultan tras los cendales de la neblina de sus montañas, entusiasmó a los espíritus sensibles del XVIII, cansados del tiránico dominio de la razón. También puede apreciarse como parte del éxito alcanzado aquel estilo breve y enfático puesto al servicio de un sentimentalismo melancólico, típicamente prerromántico. Esta melancolía se expresa especialmente [...] en las descripciones de paisajes donde exalta la negrura de la noche, la espectral palidez de la luna, la impetuosidad de la tormenta y el ruido del trueno.

Los poemas de Ossian se empezaron a publicar en Inglaterra en 1760 (*Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from de Galic or Erse Language*) y tuvieron un enorme éxito en toda Europa (no tardaron en aparecer las traducciones al francés, al alemán o al italiano). La primera traducción española fue publicada por José Alonso Ortiz en 1788, con el título *Obras de Ossian, poeta del siglo tercero en las montañas de Escocia, traducidas del idioma Gálico-céltico al Inglés por el célebre Jayme Macpherson* (Impr. de Viuda e Hijos de Santander, Valladolid). En dicha obra se tradujeron dos poemas de Ossian: *Carthmon* y *Lathmon*.

En 1800 apareció la traducción en verso de Pedro Montengón del poema ossiánico *Fingal y Temora*. A la que seguirían los seis fragmentos de los *Poemas de Ossian* que tradujo en verso José Marchena Ruiz de Cueto (el abate Marchena) y que aparecieron en 1804 en la revista *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*: «Invocación al Héspero», «Diálogo entre Vilvela y Silrico», «Diálogo entre Conal y Crimora», «Pintura de Fingal y canto de los bardos», «Canto de Fingal en honor de

la desgraciada Moína» y «Apóstrofe al sob». Durante todo el siglo XIX siguieron apareciendo traducciones de Ossian en España.³²⁰

Montiel [1974] demuestra que fueron muchos los reflejos ossiánicos en la literatura española: referencias, imitaciones, traducciones, citas y terminología ossiánica persisten no sólo durante el último tercio del XVIII, sino también durante buena parte del siglo XIX. En la poesía del XVIII, los poemas de Meléndez Valdés, Cienfuegos, José Somoza y Muñoz, y Quintana; en la del XIX, el Duque de Rivas, Espronceda,³²¹ Antonio García Gutiérrez («El sepulcro de Evarina. Imitación de Ossian»),³²² Juan de Arolas, Gregorio Romero Larrañaga, Nicomedes Pastor Díaz, etc. Incluso en el teatro se dejó notar también su influencia: Juan Nicasio Gallego adaptó en 1818 la tragedia de Antoine-Vincent Arnault, *Oscar, fils d'Ossian*, estrenada originalmente en 1796. A ésta ha y que añadir las obras de Antonio García Gutiérrez, *Fingal, fantasía dramática en cinco actos* (1843), y de Pablo Alonso de Avecilla, *Caibar, drama bardo* (1851).

En los poemas de Ossian, los románticos vieron representadas algunas de las características peculiares del movimiento literario al que pertenecían: medievalismo, misterio, subjetividad, melancolía. Y así, por ejemplo, López Soler, en sus artículos de *El Europeo* denominará «homéridas» a los clásicos y «ossiánicos» a los románticos, señalando de este modo la influencia del supuesto bardo como ingrediente exótico del romanticismo español

Pero como advierte Montiel [1974:39], el movimiento ossiánico no tuvo en nuestro país la enorme repercusión que había tenido en Europa, puesto que, por un lado, llegó a España ya plenamente retrasado y en pugna, además, con la tenaz resistencia de un neoclasicismo español que penetra hasta muy avanzada la primera mitad del siglo XIX; y, por otro, la influencia de Ossian, como antes había sucedido con la de Young, presentaba para un país católico como era España un inconveniente: su paganismo bárbaro o falta de religiosidad. Aunque lo que sí es

³²⁰Una costumbre que duró hasta finales de siglo: Ossian, *Poemas gaélicos*, Impr. de Enrique Teodoro, Madrid, 1880, 2 vols., «Biblioteca de Autores Escogidos», núm. 4 y 5.

³²¹Espronceda compuso dos obras de clara influencia ossiánica: *Oscar y Malvina. Imitación del estilo de Ossian* y *El Sol. Himno* (véase Montiel 1967).

³²²Publicado en la revista *El Reflejo* (tomo I, núm. 6, 2 de febrero de 1843, pp. 47-48), en su introducción se dice que «alude a la creencia céltica de que las almas de los muertos residían temporalmente como aglomeradas en una especie de niebla que se levantaba por la noche sobre el lago Leigo».

cierto es que abrió nuevos caminos a la expresión poética y colaboró en la recuperación de lo sobrenatural en la literatura.

La poesía representada por Young y Ossian contribuyó, pues, a la creación de temas y motivos que anunciaban el romanticismo que se desarrollaría pocos años más tarde. En sus obras, se recupera el pasado visto a través de una interpretación caballerescas, y la Edad Media se pone de moda; se empiezan a valorar los viejos monumentos, las ruinas, la noche y las tumbas; lo sobrenatural y lo misterioso adquieren un nuevo encanto (frente al frío y rígido racionalismo del siglo XVIII); y un sentimentalismo teñido de pesimismo anuncia la que será una emoción y una actitud romántica ante la vida y el hombre.

Capítulo V

OTRAS MANIFESTACIONES CULTURALES DE LO SOBRENATURAL

Para completar este panorama de lo fantástico en la España de siglo XIX, es necesario recurrir a otros campos del arte y de la cultura que nos demuestran el consolidado gusto de público y autores por todo lo sobrenatural.

1. LA PINTURA

Aunque con un eco menor, la pintura también reflejó esa nueva sensibilidad estética atraída por lo terrorífico y sobrenatural. El mejor ejemplo en la España de esa época es, sin duda, la obra de Francisco de Goya (como lo habían sido en Europa las pinturas de Fuseli, Salvatore Rosa o Piranesi).³²³

Las primeras obras en las que el pintor aragonés juega con lo sobrenatural y lo fantástico son los seis cuadros de brujería que la duquesa de Osuna le encargó en 1798 para decorar las paredes de su casa de campo, La Alameda, próxima a Madrid.³²⁴ Dos de los cuadros están inspirados en sendas comedias de Antonio Zamora: *El hechizado por fuerza* y *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*.

La primera de estas obras seguía representándose con frecuencia en los últimos decenios del siglo XVIII y había recibido los elogios del *Memorial literario* por criticar la falsa creencia en brujas y hechicería (cf. Helman 1986:193-195). Pero lo interesante de este cuadro es que la imagen allí pintada se ha independizado del conjunto de la obra de la que proviene, convirtiéndose en la verdadera representación de una escena fantástica: en la obra de Goya se ve al personaje de don Claudio, quien, creyéndose hechizado, intenta mantener encendida una lamparilla que sostiene una figura demoníaca, mientras en el fondo de la habitación bailan mascarones y borricos (véase la reproducción de dicha obra en la página siguiente).

³²³En relación a la fascinación de Goya por el mundo de lo sobrenatural véase Helman [1970:125-181], [1971] y [1986], Nordström [1989] y Bozal[1993:47-54].

³²⁴Acerca de la relación de Goya con los duques de Osuna, véase Yebes [1955].

Otro de los cuadros más conocidos de La Alameda, el titulado *Aquelarre*, parece inspirado en uno de los episodios narrados en el famoso *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610*, que Moratín editaría años más tarde (1812). En él vemos a un grupo de brujas y brujos bailando alrededor del demonio, que ha tomado la apariencia de un enorme macho cabrío.

Pero debemos tener en cuenta otro importante testimonio que nos ofrece el encargo de la duquesa de Osuna: la novedad que supone el utilizar como decoración doméstica escenas terroríficas y sobrenaturales, aspecto éste que demuestra la creciente fascinación que ejercían los motivos fantásticos y macabros en los últimos años del siglo XVIII. La visión de semejantes escenas colgadas en las paredes de la casa debía producir un doble efecto de fascinación terrorífica y placer artístico. Nos encontramos, pues, ante una manifestación de lo sublime semejante a la que explica la atracción por las ruinas (que derivó en la construcción de ruinas artificiales en los jardines de las casas)³²⁵ y los cementerios, así como la moda que se extendió por la Inglaterra de esa segunda mitad del XVIII de construir mansiones de estilo gótico (tal y como hizo, por ejemplo, el propio Horace Walpole —el «padre» de la novela gótica— con su casa de Strawberry Hill).³²⁶

Pero donde queda mejor expuesto el interés de Goya por lo sobrenatural es en sus *Caprichos* (1799). En ellos, el pintor aragonés se aleja de la realidad y «presenta formas y actitudes que hasta entonces sólo habían existido en las oscuras regiones de la mente privada de la Ilustración o enfebrecida por las pasiones desenfundadas» (Helman 1970:175-176).

A primera vista, sin embargo, los *Caprichos* parecen tener una clara intencionalidad ilustrada, como advierte el propio Goya en el anuncio que

³²⁵Pedro de Madrazo, en su artículo «Una impresión supersticiosa» (*No Me Olvides*, núm. 9, 2 de julio de 1838), señala que el efecto de la fascinación que ejercen las ruinas sobre el alma contemporánea se inscribe en un gusto por la descomposición: «Todo lo que no está civilizado, todo cuanto existe libre del artificioso dominio del hombre, habla a su corazón. Sólo las cosas que él ha adulterado para su uso son mudas: porque están muertas. Pero estas mismas cosas se reaniman, vuelven a tomar una vida mística, cuando el tiempo desgasta y destruye su utilidad. La destrucción, pasando sobre ellas, las vuelve a su relación con la naturaleza. Por eso los edificios modernos son monumentos mudos; por eso las ruinas tienen voz». En relación a la valoración estética de las ruinas véase Marchán Fiz [1985].

³²⁶Acerca de la relación que se estableció entre lo gótico y lo sublime véase la bibliografía citada por Glendinning [1994].



informaba de la puesta a la venta de éstos (*Diario de Madrid*, 6 de febrero de 1799): las ochenta estampas pretendían ridiculizar los errores humanos comunes en toda sociedad y consagrados por «la autoridad, la ignorancia o el interés». Y uno de esos errores es la superstición, y sobre todo aquellas manifestaciones de la superstición que se mantienen en nombre de la religión. Éste fue uno de los aspectos que más duramente combatieron los ilustrados; así lo hizo, por ejemplo, Moratín con su edición del *Auto* antes citado. Pero la perspectiva de la crítica social, según interpreta Helman [1986:139],

no le basta al artista inquieto y visionario que en su enfermedad descubre una realidad inversa a la de las luces supuestas por los racionalistas optimistas, una realidad oculta, umbría e infausta, presentida en sueños, que siente la necesidad de revelar en formas expresivas. El mundo a su alrededor, por otra parte, le sirve únicamente de punto de partida, de trampolín para otros mundos apenas vislumbrados que va explorando a medida que realiza sus obras de capricho.

Hay, pues, algo más allá del simple propósito ilustrado de censurar vicios:

Los grabados mismos expresan más bien la tensión entre las luces y las sombras, entre lo racional y lo irracional, entre lo que el hombre debía y tal vez podría ser, si se portara de acuerdo con los dictados de la razón, y lo que es de verdad, o la tensión, por otra parte entre lo que es y lo que por su clase u oficio, máscara o apariencia representa. El sueño mayor de la razón, el más fantástico e ilusorio acaso, es su imagen del hombre como ser racional. Goya descubre, pues, en sus estampas caprichosas el residuo irracional, brutal, monstruoso que queda en el fondo del alma del llamado ser racional (Helman 1986:95-96).

El bien conocido y estudiado *Capricho 43*, titulado «El sueño de la razón produce monstruos» (que en un principio debía servir de frontispicio a la colección), muestra claramente lo afirmado por Helman: si comparamos los dibujos preparatorios con el grabado definitivo, comprobaremos cómo la presencia de lo nocturno, tenebroso y sobrenatural va aumentando conforme nos acercamos al estadio final de la obra:

Ese aumento intensifica el carácter tenebroso de la escena a la vez que la generaliza: en la estampa no se representa el sueño de un pintor, se representa el mundo tenebroso de la pesadilla en el sueño, el mundo de la oscuridad [...] Frente a la luz de la razón, las tinieblas del sueño. En la estampa se oponen tinieblas y luz, no verdad y mentira, y las tinieblas no crean un mundo de mentira, crean un mundo de pesadilla. Quizá sea cierto que cuando la razón se pone a soñar, abandona su vigilancia, el mundo se llena de pesadillas y tinieblas, de monstruos —y aquí encontrará el

ilustrado motivos para reclamar la razón—, pero ese es el mundo que hay, cuya contemplación nos interesa, complace y divierte (Bozal 1993:52).

Si bien podemos aceptar, pues así lo manifiesta su propio autor, la intención ilustrada de la obra, lo que también es cierto es que Goya pone de manifiesto el general interés por lo sobrenatural, así como una de las inclinaciones básicas del romanticismo: el bucear en la parte irracional del hombre y sacar de allí todos sus miedos, todo lo que la parte consciente de su mente tiende a reprimir (las potencias «demoníacas» de las que hablaba Goethe).³²⁷ Pensemos, además, en el hecho de que al crearlos como grabados y darlos a la estampa, Goya sabía que los *Caprichos* iban a tener una gran difusión.³²⁸

Otros ejemplos que se pueden aducir al interés descrito de Goya por lo terrorífico y sobrenatural se encuentran en sus obras murales de la Quinta del Sordo (las llamadas *Pinturas negras*) o en algunas de las que forman los *Disparates*.

Junto a las obras de Goya podemos destacar los grabados que aparecieron reproducidos en algunos volúmenes de narraciones góticas (entre los que destacan por su componente macabro los que ilustran la *Galería fúnebre*, de Pérez Zaragoza), así como los grabados publicados en las revistas a partir del periodo románticos y que sirvieron como ilustración a un buen número de relatos fantásticos publicados en éstas a lo largo de todo el siglo XIX. Dichos grabados solían escoger las escenas más impactantes del texto. En relación a la iconografía presente en dichas publicaciones véase Ráfols [1954], Bozal [1981] y Fontanella [1982:51-63].

³²⁷Se ha pretendido buscar una causa fisiológica a la inspiración «fantástica» de Goya. Así, por ejemplo, Castro [1996], señala que el pintor aragonés sufría, como muchos otros pintores, de saturnismo, debido a la inhalación del plomo contenido en las témperas que utilizaba: «El saturnismo se caracteriza por un síndrome crónico de base, en el que se intercalan episodios agudos y cuyos síntomas remiten al alejarse el enfermo de la fuente de plomo. Pero siendo el efecto de esta intoxicación acumulativo, si no remite en el ambiente la causa que lo provoca, las crisis son cada vez más graves y frecuentes. Del cuadro médico que presentan los pacientes, nos interesa destacar que la encefalopatía produce cefaleas continuas, ataques epilépticos, delirios acompañados de alucinaciones y lesiones de los órganos de los sentidos que pueden resultar irreversibles. Desde la perspectiva apuntada, los dibujos de Goya no son el fruto de un simple ejercicio de invención. El que sus sueños sean producto del saturnismo no le resta genialidad, mas al contrario, la tuvo al llevar al campo artístico esos *sueños*, signos evidentes de su intoxicación saturnina, en momentos de preeminencia cultural de la razón» (pp. 112-113).

³²⁸Aunque al final no fuese tanta: la primera tirada no pasó de los trescientos ejemplares.

2. LOS ESPECTÁCULOS MUSICALES

También en la música de la época podemos encontrar diversas manifestaciones del gusto por lo sobrenatural. Numerosos compositores europeos se inspiraron en motivos fantásticos para elaborar algunas de sus piezas musicales. Entre los más célebres, podemos destacar *La flauta mágica* (1791) de Mozart, la *Symphonie fantastique* (1829), de Berlioz, y las óperas fantásticas *Undine* (1816), de E. T. A. Hoffmann,³²⁹ *Robert le Diable* (1831) y *Los cuentos de Hoffmann* (1881), de Offenbach.

En lo que se refiere a España, las representaciones musicales de lo fantástico que tuvieron más éxito fueron las que se hicieron en forma de ballet. En la década de los 40, se representaron en el Teatro del Circo de Madrid numerosos ballets fantásticos (en su mayoría protagonizados por la bailarina Guy Stephan),³³⁰ entre los que se pueden citar *Gisella o las Willis*, *La Pery* —ambos escritos por Théophile Gautier—,³³¹ *El lago de las hadas*, *El Diabolo enamorado*,³³² *Ondina*³³³ y *Farfarella o la hija del infierno*. En las revistas de la época se prodigaron los elogios de estas obras, representadas numerosas veces entre 1843 y 1847, lo que es un claro indicio del enorme éxito de que gozaron.³³⁴

³²⁹Su libreto está basado en el relato homónimo del Barón de la Motte-Fouqué. G. A. Lortzing escribió otra ópera del mismo título y basada en el mismo relato.

³³⁰Dicha bailarina debió gozar de un enorme éxito en nuestro país, puesto que no sólo se la menciona en las reseñas de sus espectáculos, sino que aparece citada en algunas obras literarias: así sucede, por ejemplo, en *Una boda en el infierno. Fantasia diabólica* (1846), de Ventura Ruiz Aguilera, donde Satanás y Pedro Botero hablan de ella.

³³¹*Giselle ou les Willis* fue el primer ballet que escribió Théophile Gautier (en colaboración con MM. de Saint-Georges y Jean Coraly). La obra fue estrenada en París en 1842 (el libreto fue publicado en dicha ciudad el mismo año por Pollet). El segundo de los ballets escritos por Gautier fue *La Péri* (1843), de nuevo en colaboración con Coraly (y con música de Burgmuller). El libreto se tradujo al español en 1844 (*La Péri. Baile fantástico en dos actos*, Antonio Muñoz, Madrid, 24 págs.) y se estrenó, según da noticia *El Laberinto* (t. II, núm. 1, p. 13), en ese mismo año.

³³²No he podido descubrir si dicho ballet estaba inspirado en la novela homónima de Cazotte.

³³³Por el título podría estar basado en la *Undine* del Barón de La Motte-Fouqué.

³³⁴Véanse, por ejemplo, las reseñas publicadas en *El Laberinto* (núm. 1, 1843; núm. 6, 1844; núms. 1 y 25, 1845), el *Semanario Pintoresco Español* (núms. 20 y 32, 1845; 36, 37, 38, 39 y 40, 1846; y 15, 1847) y *El Cínife* (núms. 5, 9 —en éste se destaca el gran éxito de *El diablo enamorado*, pero se la califica de «inmoral e indecente»— y 16, 1845).

También tuvieron éxito en esos años, por citar otro tipo de obras musicales, las óperas fantásticas de José Melchor Gomis, *Le diable à Seville* y *Le Revenant*, según se informa en el artículo sin firma titulado «Gomis» y publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, núm. 25, 4 de septiembre de 1836, pp. 186-188. No sé si se trata de la misma obra, pero en 1833 la Ópera-Comique montó en París la ópera *Le Revenant*, de la que se dijo en la *Revue de Paris* (enero de 1834): «C'était hardi de faire chanter une apparition, car jusqu'ici les gestes mystérieux composaient toute la langue des fantômes» (Castex 1951a:59, n. 8).

3. LOS ARTÍCULOS DE DIVULGACIÓN

He dejado para el final de este capítulo el comentario de las manifestaciones culturales no literarias que más eco pudieron tener entre el público español: los artículos de divulgación sobre supersticiones y creencias populares.³³⁵ Si bien tales artículos van destinados en su mayoría a demostrar el error de explicar sobrenaturalmente diversos fenómenos naturales, también es cierto que ofrecieron al público español numeroso material fantástico, que éste debió consumir con verdadera fruición.

El más claro precedente de este tipo de textos lo tenemos en las obras de Feijoo.³³⁶ En su *Teatro Crítico Universal*, así como en sus *Cartas eruditas y curiosas*, podemos encontrar numerosos artículos que tratan acerca de la posible existencia de duendes, espíritus, vampiros³³⁷ y otros seres sobrenaturales. Lo paradójico de Feijoo es que, como ilustrado, niega de un modo científico (y teológico) la

³³⁵Podrían incluirse en este apartado las noticias sobre hechos fabulosos y extraños que aparecieron publicadas en forma de pliegos de cordel, pero es un fenómeno más propio de los siglos XVII y XVIII. En ellas se informaba al público de la aparición de seres fantásticos, del nacimiento de niños monstruosos, así como de todo tipo de fenómenos sobrenaturales (incluidos los milagros) que habían sucedido en diversos lugares de España y Europa. En relación a ello véanse Carrete [1993] y Ettinghausen [1995].

³³⁶Sebold [1994:ix] también destaca el componente fantástico, *malgré lui*, de la obra de Feijoo.

³³⁷Feijoo conoció el tratado sobre vampiros de Dom Agustín Calmet y a éste dedicó una de sus *Cartas eruditas*: «Reflexiones críticas sobre las dos Disertaciones que, en orden a Apariciones de Espíritus y los llamados Vampiros, dio a luz poco ha el célebre Benedictino y famoso Expositor de la Biblia D. Agustín Calmet» (*Cartas eruditas y curiosas*, tomo IV, carta XX).

existencia de tales seres, pero no duda en afirmar la de los brujos y las brujas, puesto que encuentra testimonios de ésta en las Sagradas Escrituras.³³⁸ Recuérdese también la ingenuidad del religioso al hablar del famoso anfibio humano de Liérganes en un artículo en el que, basándose en el testimonio de personas que lo habían visto, no duda de la existencia de semejante fenómeno (*vid.* «Examen filosófico de un peregrino suceso en estos tiempos», *Teatro Crítico Universal*, VI, discurso VIII, pp. 323-373).³³⁹ Feijoo contribuyó, pues, a mantener vivas esas criaturas sobrenaturales, aunque en sus obras las atacase con todo vigor. Sus obras, por lo tanto, pudieron proporcionar al lector de la época un buen número de historias de carácter sobrenatural. Remito a Caro [1966] para un conocimiento más detallado de la relación entre Feijoo y el medio cultural de su época.

El sistema científico-empírico de Feijoo fue utilizado también en otras publicaciones del siglo XVIII, como, por ejemplo, en *El Espíritu de los mejores diarios* (1787-1791), donde aparecieron publicadas numerosas noticias de fenómenos extraordinarios analizados desde una perspectiva ilustrada: se facilitaban testigos, se intentaba encontrar su explicación racional desde supuestos científicos y racionales... Se trataba, en definitiva, de una nueva actitud ante lo desconocido, que iba alejándose de la simple explicación religiosa o supersticiosa (*vid.* Roig 1990).

Pero a pesar de que dichas obras demostraban la inexistencia efectiva de tales fenómenos sobrenaturales, es evidente que el público, cada vez más descreído, debía consumirlas también desde un punto de vista estético, más allá de su intencionalidad, digamos, científica.

Podemos encontrar una intención y un efecto semejante en la edición, antes citada, que hizo Moratín en 1812 del *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610*.³⁴⁰ Moratín acompañó el texto original del proceso con notas suyas en las que comenta sarcásticamente el contenido de las declaraciones de los encausados, así como el modo de proceder de los

³³⁸ Véase, por ejemplo, su artículo «Duendes y espíritus familiares», *Teatro Crítico Universal*, II, discurso XXV.

³³⁹ *Vid.* también *Cartas eruditas y curiosas*, tomo V, carta XX.

³⁴⁰ Aparece recogido en sus *Obras*, pp. 617-631. Recientemente ha aparecido una edición de este texto con el título *Quema de brujas en Logroño*, La Máscara, Colección «Malditos Heterodoxos», Valencia, 1999.

inquisidores,³⁴¹ con una clara voluntad de censurar la superstición y a aquellos que desde el estamento religioso se empeñaban en fomentarla.³⁴²

Pero aunque Moratín editó el *Auto de fe* porque era un documento fidedigno que mostraba la ignorancia y superstición que caracterizaba a la España del XVII, y que aún pervivía en la de finales del XVIII, lo cierto es que este texto pudo ser también leído, más allá de su inicial propósito ilustrado (como sucede con los *Caprichos* de Goya), como una narración fantástica que ofrecía un verdadero festín para los amantes del género: en él se podían leer historias de brujería, satanismo, vampirismo y necrofilia. Moratín, además, se deleita en el comentario detallado de los aspectos más espeluznantes y macabros porque, como advierte Helman [1970:175],

experimenta una satisfacción sensual y desvergonzada de las más viles y brutales hazañas de las brujas, en el vampirismo y canibalismo, en cadáveres en descomposición y orgías dionisiacas, en torturas espantosas y hogueras humanas, y todo en nombre del sentido común y de la razón. Lo que realza el efecto burlesco de las notas de Moratín es su particular punto de vista, el de una razón fija y absoluta, desde la cual mira las creencias y los actos más irracionales.

Y sus notas al *Auto de fe* adquieren ese tono burlón porque, como señala la propia Helman [1986:177], Moratín

se divertía sobremanera leyéndola y comentándola, de la misma manera que se divertía en el teatro viendo las disparatadas comedias de magia, muchas de las cuales también trataban de brujerías [...]. Moratín no sólo asistía con sus amigos, en el palco que tenía, a las piezas más estafalarias, sino que se reunían después todos a leer en voz alta obras igualmente desatinadas. Este grupo de amigos se denominaba «Sociedad de Acalófilos», o sea amantes de lo feo.

³⁴¹Quienes, para desesperación de los intelectuales ilustrados, continuaron con sus procesos inquisitoriales durante todo el siglo XVIII. Pocos años antes de que se publicaran los comentarios de Moratín tuvo lugar un auto público de fe en Madrid: se celebró el día 9 de mayo de 1784, según se da precisa información en el *Memorial Literario*. Véase Helman [1986:114-115].

³⁴²Uno de los discursos de *El Censor* suprimidos por la Inquisición, el XLVI, demuestra esta idea: el editor comenta que todos los sermones atacan las máximas del siglo ilustrado, el ateísmo o la incredulidad, pero que en ninguno de ellos ha oído palabra alguna contra la superstición, que también es un delito contra la religión. Después, pasa a señalar que en la misma religión ve numerosas muestras de superstición, como, por ejemplo, el culto que se rinde a algunas imágenes, que a él le parece idolatría, o la multitud de falsas revelaciones y reliquias. Críticas que también podemos encontrar en las burlas que hace Jovellanos en sus *Diarios* acerca de las procesiones y rosarios con los que se ruega a Dios para que llueva.

Como se hace evidente, incluso los ilustrados que más censuraban la superstición y la utilización de lo sobrenatural en literatura, disfrutaban de tales historias, desde un punto de vista, evidentemente, estético y descreído.

En lo que respecta a los artículos de divulgación a los que antes me refería, fueron una práctica abundante en las publicaciones periódicas durante todo el siglo XIX, sobre todo en aquellas que funcionaban al estilo de los modernos magazines: *Semanario Pintoresco Español*, *Observatorio Pintoresco*, *Museo de las Familias*, *El Periódico para Todos*, *La Ilustración Española*, etc.

Más allá de lo estrictamente literario, en estas revistas se ofrecían artículos en los que se informaba de todo tipo de acontecimientos sociales y culturales con el objeto de informar e instruir al lector de forma amena y variada. Y entre esos artículos de divulgación podemos encontrar numerosas referencias al mundo de lo sobrenatural que ofrecían al lector, más allá de su intención inicial, un buen número de historias o de anécdotas de marcado carácter fantástico.

Así sucede, por ejemplo, en el *Semanario Pintoresco Español*, donde se publicaron algunos artículos de historia natural, como los dedicados al ya citado anfibio de Liérganes (núm. 4, 27 de enero de 1839), a la mandrágora (núm. 23, 9 de junio de 1839) o al murciélago vampiro (núm. 35, 31 de octubre de 1845), en los que, además de la estricta información científica, se proporcionan al lector anécdotas y referencias literarias acerca de las cualidades mágicas o sobrenaturales de tales seres.³⁴³

Junto a esos artículos de carácter científico, también fueron muy abundantes los dedicados a la magia, a la mitología y a las tradiciones de otros países, como, por ejemplo, el titulado «Supersticiones poéticas de la Escocia» (*Museo de las Familias*, 1839, pp. 214-223), en el que se habla de celebraciones como Halloween y se informa al lector español acerca de los seres fantásticos que pueblan el folklore escocés. Otro artículo semejante es el que apareció publicado en el *Semanario Pintoresco Español* con el título «Mitología del Norte» (núm. 50, 11 de diciembre de 1851). También podemos destacar los cuatro artículos, todos con el título «Fenómenos extraordinarios», que esta misma revista dedicó en 1856 al *Tratado de*

³⁴³ Así, por ejemplo, en el último artículo citado se dice acerca del vampirismo: «uno de los recuerdos más modernos de esta superstición popular es el poema [sic] de Lord Byron, titulado *El Vampiro*. Este asunto puede ser muy adecuado para embellecerlo con licencias poéticas, pero es demasiado burdo para darle crédito» (p. 279).

monstruos y prodigios de Ambroise Paré, en los que se reproducen diversos grabados del libro.³⁴⁴

El magnetismo también fue un tema que suscitó un buen número de artículos de carácter divulgativo. El primero que he localizado se publicó en fecha muy temprana: «Galvanismo. Magnetismo», de C. [C. E. Cook], *El Europeo*, 1823, t. I, núm. 3, pp. 73-79. Claro que el magnetismo no se puso realmente de moda en España hasta mediados de siglo, momento en el que el espiritismo también empezó a extenderse por nuestro país, lo que generó un buen número de artículos que analizaban y comentaban, normalmente censurándolas, dichas prácticas.³⁴⁵ Véanse, por ejemplo, «Las mesas y las sectas espiritualistas» (*La Ilustración*, t. V, núm. 221, mayo de 1853, pp. 202-203), y «Las mesas giratorias, el sonambulismo, magnetismo y galvanismo» (*La Ilustración*, t. VI, núm. 274, mayo de 1854, p. 207).

Aunque, a la vez, también se publicaron artículos que, lejos de censurar tales prácticas y creencias, informaban objetivamente sobre ellas, ofreciendo incluso noticias «veraces» sobre diversos fenómenos de carácter sobrenatural. Sirvan como ejemplos los textos siguientes:

- anónimo, «La sonámbula», *La Ilustración*, núm. 11, 3 de marzo de 1852, p. 107. Se trata de un breve artículo sobre el sonambulismo (hipnosis), ejemplificado con un caso que tuvo «veinte testigos». Ya en las primeras líneas del texto se hace evidente la defensa de tal práctica: «El magnetismo, que se ha negado tanto tiempo, empieza por fin a penetrar en el dominio de los hechos admitidos...».

- Salvador Constanzo, «De las ciencias ocultas y de su resurrección en nuestro siglo», *El Museo de las Familias*, 1866, pp. 70-72. En él se atribuye el resurgir de la magia a la influencia de la filosofía alemana.

- M. F. Flaco, «Brujas, duendes, hechizos», en la sección «Variedades» de *El Periódico para Todos*, núm. 7, 1875, pp. 247-249. Se trata de un breve ensayo sobre las brujas y los duendes a lo largo de la historia y su presencia en la literatura.

³⁴⁴Estos artículos aparecieron en los números siguientes: núm. 46, 16 de noviembre de 1856, pp. 363-364; núm. 47, 23 de noviembre de 1856, p. 373; núm. 48, 30 de noviembre de 1856, p. 388; y núm. 49, 7 de diciembre de 1856, pp. 388-389

³⁴⁵Así, por ejemplo, un anónimo redactor del *Semanario Pintoresco Español*, en el artículo «Revista de la semana» (núm. 4, 1846, p. 32), afirma lo siguiente: «ahora está sucediendo precisamente lo contrario, con la fiebre de la *frenología* y el *magnetismo*, que después de haber infestado la capital, causando no pocos estragos, se ha corrido a las provincias del mediodía, donde según el decir de los periódicos, cunde extraordinariamente la epidemia».

- anónimo, «Los endemoniados del Frioub», *El Periódico para Todos*, núm. 34, 1879, p. 131. Se da noticia acerca de un caso real de posesión demoníaca colectiva en esa zona de Italia.

- en la sección «Variedades» del núm. 47 de 1880 de *El Periódico para Todos* apareció la siguiente noticia: «Fenómeno. Dice un periódico de Costa Rica: “En Irapuato existe un niño de doce años de edad que, según nos cuentan, tiene dos cabezas, una sola pierna y tres brazos, y como efecto raro, nos dicen que cuando ve con los ojos de una cara, se le pierden los de la otra, pues que constantemente tiene que tenerlos cerrados y cubiertos por una venda» (p. 749).

En resumen, y como conclusión acerca del panorama cultural español del siglo XIX, podemos decir que los lectores y espectadores tenían a su alcance un gran número de obras fantásticas (tanto originales como extranjeras), así como diversas manifestaciones culturales en las que lo sobrenatural era un elemento importante. No es exagerado, por lo tanto, afirmar —antes de meternos a fondo en el estudio de la recepción de la crítica y de los creadores españoles— que lo fantástico fue un género de moda en dicha época.

