

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

### 2.2.3. Lo fantástico «hoffmanniano»

A falta de un término mejor, bajo el epígrafe de fantástico «hoffmanniano» sitúo aquellos relatos fantásticos en los que se hace evidente la influencia del autor alemán. Como ya expuse en el capítulo II, la manera en que Hoffmann trata lo fantástico en sus cuentos nada tiene que ver con lo gótico y, mucho menos, con lo legendario. Cuatro son las características fundamentales que nos permiten distinguir los cuentos de Hoffmann, y aquellos de otros autores que adoptaron su forma de cultivar el género: interiorización de lo fantástico, mayor realismo y, unido a esto, ambientación en el mundo contemporáneo del lector, así como el rechazo de la atmósfera y de los motivos típicos del cuento gótico y legendario (en sus relatos no suelen aparecer fantasmas, resucitados y otras figuras ya típicas del universo sobrenatural).<sup>589</sup> Las tres últimas características tienen una justificación fundamental: Hoffmann concibe lo fantástico como algo propio de la realidad cotidiana. Es por eso que sitúa lo sobrenatural en el mundo ordinario, que el lector puede reconocer como suyo (su efecto, por lo tanto, será mucho mayor por esa proximidad). Y no sólo eso: el renunciar, en la mayoría de los casos, a fantasmas, vampiros y otros seres sobrenaturales, en beneficio de un fantástico «interior» (que afecta fundamentalmente a la personalidad de sus protagonistas, y que se manifiesta a través del sueño, el delirio, la locura, la obsesión maníaca, el doble, el magnetismo y otras formas de control de la voluntad), hace mucho más verosímiles sus historias, puesto que están más próximas al lector al hablarle de su propio yo, de los peligros que atenazan al ser humano en lo más íntimo de su ser. Pero lo verdaderamente distintivo de estos relatos es que el mundo cotidiano aparece en ellos, a la vez, reconocible y extraño: los hechos suceden en un mundo en apariencia normal, pero gobernado por unas leyes secretas e incomprensibles, como las que organizan nuestros sueños, de ahí esa atmósfera alucinatoria que caracteriza a muchos de sus relatos. Si se me permite la comparación cinematográfica, la mayoría de los cuentos de Hoffmann tienen la atmósfera de pesadilla y locura en la que aparece bañada *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919), de

---

<sup>589</sup>Aunque, como ya indiqué en el capítulo II, eso no significa que Hoffmann rechace totalmente dichas figuras fantásticas, puesto que podemos encontrar algunos cuentos en los que aparecen, por ejemplo, fantasmas («Eine Spukgeschichte») o vampiros («Vampirismus»).

Robert Wiene, así como otras películas del cine expresionista alemán más fantástico.<sup>590</sup>

Normalmente, quienes acceden, quienes penetran en esa nueva realidad representada en los relatos de Hoffmann son los artistas, es decir, aquellos que, según la visión romántica, poseen un talento superior, una percepción diferente, lo que se traduce en un claro síntoma de alienación (son seres que se sienten desplazados, ajenos al mundo en el que les ha tocado vivir). Así, es habitual en los relatos de Hoffmann (y en los de sus «discípulos») que sus héroes sean artistas (poetas, músicos, pintores) y/o seres desequilibrados.

El relato «hoffmanniano» es el menos frecuente en la literatura fantástica española de la primera mitad del siglo XIX. A pesar de que los críticos y estudiosos del género han señalado la importancia de la influencia de Hoffmann en la narrativa fantástica española,<sup>591</sup> lo cierto es que no se dejó notar demasiado en esta primera mitad del siglo (aunque, paradójicamente, podemos encontrar bastantes relatos en los que los autores, pretendiendo remedar lo fantástico «hoffmanniano», lo que hacen en realidad es confundirlo con la definición que dio Scott de éste como algo estrambótico y sin sentido). A mi entender, la influencia fundamental que Hoffmann pudo ejercer en este periodo fue despertar el interés del público y de los escritores españoles por el género fantástico, que se convirtió en una verdadera moda a partir del momento en que el autor alemán empezó a ser leído y traducido en nuestro país.

Así pues, si bien es innegable el éxito que los cuentos de Hoffmann tuvieron en la España de la primera mitad del siglo XIX, a juzgar por las traducciones y por las numerosas referencias a su obra, lo cierto es que su influencia directa sobre los escritores de dicho período se dejó notar muy poco.<sup>592</sup> De los 150 relatos fantásticos que he catalogado, sólo los siguientes presentan una influencia evidente

---

<sup>590</sup>Podría citarse el precedente del film *Der student von Prag* (1913), de Paul Wegener y Stellan Ray, inspirado seguramente en Hoffmann y Chamisso, puesto que narra la historia de Balduin, un estudiante que vende su reflejo por amor.

<sup>591</sup>Así, por ejemplo, Baquero Goyanes [1949:236] afirma que «el cuento fantástico español nace como una imitación de los cultivados en otros países, especialmente de los de Hoffmann». Una afirmación que sólo es cierta en parte, puesto que, como vamos a ver en este apartado, la influencia directa de Hoffmann fue muy reducida.

<sup>592</sup>En relación a este aspecto, pueden consultarse Schneider [1927], Gallaher [1949] y Tietz [1980], aunque la información que ofrecen es superficial y poco concluyente.

de Hoffmann: «Yago Yasck» (1836), de Pedro de Madrazo; «La madona de Pablo Rubens» (1837), de José Zorrilla; el anónimo «El puñal del capuchino» (1848); y algunos cuentos de Antonio Ros de Olano, que estudiaré de forma independiente, puesto que su adscripción al género fantástico resulta verdaderamente problemática.

García Castañeda [1979:144] destaca la influencia que ejerció la narrativa de Hoffmann en el relato «Los jóvenes son locos» (1837), de Miguel de los Santos Álvarez: «hay un recuerdo de *El tiesto de oro* (Quinta Vigilia), de Hoffmann [se refiere al relato “Der goldene Topf”, 1814], cuando Verónica visita a la hechicera en una casa sórdida y en una habitación sobrecogedora que al cabo resulta un cuarto humilde y anodino. También aquí la vieja tiene manos esqueléticas, una lámpara despide extraña luz azulada, hay un ominoso gato negro y, en ambos casos, los jóvenes protagonistas piensan haber vivido un sueño». A mi entender, se trata, sin embargo, de una influencia bastante secundaria, puesto que la aventura de Verónica ocupa una breve escena del relato de Hoffmann, mientras que la visita de Eugenio (el protagonista de «Los jóvenes son locos») es la parte central de su historia: éste quiere experimentar a toda costa el miedo para saber «hasta donde alcanza en nosotros el poder de lo extraordinario» (p. 3), y desafía a una vieja, tenida por bruja en el barrio, para que lo asuste con sus artes. Ayudada por la escenografía antes comentada, la vieja cumple lo acordado, e incluso se permite aterrorizar más aún al pobre Eugenio al tratar de que éste la bese. Al rechazarla, el gato de la vieja se arroja sobre su rostro y le clava las garras en los ojos. Eugenio se desmaya y la bruja sale huyendo, atrayendo, a la vez, a las gentes del barrio, quienes ayudan al joven y lo llevan a su casa. Al despertar no se da cuenta de que se ha quedado ciego y piensa que aún se encuentra en la buhardilla de la vieja y que las voces que escucha a su alrededor son producto de las artes brujeriles de ésta. Al final del relato, Eugenio es encerrado en un manicomio. Se trata, por tanto, de un relato donde no sucede nada sobrenatural, puesto que todo se debe a un error de percepción del protagonista (lo que no afecta a la recepción del lector, quien conoce en todo momento la realidad de los hechos, puesto que el tipo de narrador y la focalización utilizada por éste, le permiten tener un conocimiento mayor de la historia que el que tiene el propio personaje). En Hoffmann no se suele dar dicha situación, sino que lo que parece un error de percepción nunca es explicado

racionalmente, sino que se debe a lo sobrenatural explícito o permanece en el ámbito de la ambigüedad nunca resuelta.

A los textos antes indicados, podemos añadir dos relatos de Serafín Estébanez Calderón, «El paraguas» (1831) y «Los tesoros de la Alhambra» (1832), cuyo tratamiento de lo fantástico, muy diferente del que caracteriza a los cuentos legendarios y góticos, tiene ciertas semejanzas con el estilo de Hoffmann. No quiero decir con ello que el autor alemán influyese en esos relatos de Estébanez Calderón (no puedo asegurar que conociese su obra en esos años),<sup>593</sup> puesto que, como se verá, transita por otro camino, pero sí que es cierto que entre las narraciones de ambos autores se producen interesantes y sorprendentes (a juzgar por la fecha en que se publican los relatos del autor español) coincidencias que hacen de Estébanez Calderón un verdadero innovador en el género y una de sus mejores voces en España.

Antes de pasar al análisis de los textos citados es necesario detenerse, como en apartados anteriores, en las influencias que pudo recibir este tipo de relatos. En este caso, dichas influencias se reducen, por un lado, evidentemente, a la obra de Hoffmann y, por otro, a la de los autores franceses que publicaron sus relatos a partir de 1830 y cuya deuda con el autor alemán es manifiesta (textos que empezaron a traducirse al español hacia mediados de la década de los 30, y a los que la crítica —por lo que he podido averiguar— prestó muy poca atención).

Como ya señalé, la influencia de Hoffmann en la literatura fantástica francesa se deja notar a partir de 1830 (había empezado a traducirse dos años antes), momento en el que se publican algunas de las grandes obras del género surgidas de la pluma de Gautier, Balzac o Merimée. Es curioso cómo en muchas de las obras de estos autores, la influencia de Hoffmann se funde con la tradición del cuento gótico, dando lugar a una nueva forma de tratar ese material macabro antes descrito.

Así, la prensa francesa se hizo eco de la nueva moda fantástica (recuérdese que el término «*récit fantastique*» empieza a utilizarse en esos años) y se publicaron numerosos relatos en las principales revistas y periódicos del país: *L'Artiste*, *Le*

---

<sup>593</sup>Recuérdese que Hoffmann empezó a traducirse al francés en 1828, y entre 1829-1830 aparecieron sus *Oeuvres complètes*, en traducción de Loève-Weimars.

*Mercure de France, La Mode, Revue de Paris, Revue des Deux Mondes, La Chronique de Paris...*<sup>594</sup> Pero el cuento fantástico no sólo se popularizó a través de la prensa, sino que su rápido éxito dio lugar a la publicación de numerosas antologías, en las que se recogen textos de los principales autores franceses del género: *Contes bruns* (1832), *Le Salmigondis* (1832), *Les Cent et une Nouvelles des Cent et un* (1832-1833), *Le Conteur* (1833), *Le Livre des Conteurs* (1833-1835) (vid. Castex 1951a:415). Y ese éxito en Francia fue el que impulsó la traducción y publicación en nuestro país de las obras de Hoffmann y de los autores fantásticos franceses, que algunos escritores españoles pudieron leer en su idioma original antes de ser vertidas a nuestra lengua.

El primer cuento de Estébanez Calderón que podemos relacionar con el género fantástico es «El paraguas» (*Cartas Españolas*, I, cuaderno 5, 5 y 7 de mayo de 1831). El relato se ambienta en la ciudad de Granada en un presente cercano (aunque el narrador se muestra significativamente impreciso: «no me acuerdo en qué año, pero el año es lo de menos»). Una tarde en la que se celebra «no sé qué nacimiento» estalla de improviso una tormenta, y la gente se ve obligada a buscar refugio bajo los balcones, en los portales, etc., mientras esperan que escampe. Uno de los allí reunidos es Timoteo Pantoja, el protagonista de la historia, quien no puede abrir su paraguas debido a las apreturas de la gente. Timoteo se fija en una bella joven y, a fuerza de empujones, se acerca a ella para ofrecerle su paraguas. Una vez junto a ella, lo abre, pero el agua que resbala del paraguas provoca las protestas de sus vecinos de refugio, por lo que Timoteo convence a la joven para acompañarla a su casa. Una vez allí, Rosalía se fija que Timoteo es tuerto del ojo izquierdo, que representa tener unos cuarenta años, que es amable, instruido y buen mozo. En los días siguientes, Timoteo visita con asiduidad a Rosalía, y acaban enamorándose. En una de esas visitas, Timoteo le cuenta su vida: «Es muy curiosa [...], siquiera por la parte que han tenido los paraguas en todos mis sucesos».

El narrador extradiegético deja paso, entonces, al intradiegético y es el propio Timoteo quien refiere su historia, resumida en tres anécdotas en las que siempre interviene un paraguas. Cuando tenía ocho años entró una noche en un cuarto a oscuras y tropezó con un paraguas que su padre había puesto a secar,

---

<sup>594</sup>En estas revistas también se publicaron algunos relatos de Hoffmann.

hiriéndose en un ojo, que perdió después de una larga enfermedad. A los veinte años se vio obligado a enfrentarse en un duelo a espada con un joven oficial por no haber querido prestarle a éste su paraguas para que su pareja se guareciera de la lluvia. A resultas del duelo, Timoteo resultó herido en un brazo, que le quedó casi inútil para toda la vida. Después de eso se trasladó a Madrid. Allí se aficionó a los caballos. Se compró uno algo asustadizo y lo estrenó un día de lluvia. Su paseo le llevó hasta la Plaza Mayor. Allí, una manola que tenía un puesto de manzanas, desplegó un enorme paraguas, lo que provocó que el caballo se asustara, arrojando al suelo a Timoteo. Debido a la caída, se rompió un pie, cuya mala curación le dejó cojo.

En ese momento, Rosalía le interrumpe para comentar el funesto influjo que los paraguas han ejercido en la vida de su amado. Pero Timoteo le hace ver que no todo ha sido malo, puesto que gracias a él se han conocido. El narrador extradiegético termina el relato señalando que se casaron pocos días después.

A primera vista, nada parece indicar que un relato como éste, de inspiración costumbrista, pueda ser calificado de fantástico, puesto que aparentemente no hay en él ningún elemento sobrenatural. Se trata de un relato sobre hechos totalmente normales construido en función de la casualidad. Pero la presencia recurrente de un paraguas en todos los momentos desgraciados (a excepción del último) de la vida del protagonista, trasciende, a mi entender, el mero azar. En lugar de *casualidad* deberíamos hablar de *causalidad*, aunque de una causalidad distinta de la natural, inabordable desde categorías racionales. Si bien muchos relatos fantásticos se definen por su falta de causalidad (la razón no puede explicarlos), en este caso dicha causalidad existiría, pero provoca un mismo efecto puesto que no se hace explícito su origen y sentido: sólo sabemos que un segundo orden de realidad, ininteligible, afecta a la realidad primera del personaje.

Reconozco lo arriesgado de mi lectura, cuando ni el narrador extradiegético ni el protagonista postulan lo fantástico de la historia que éste último relata (aunque la califica, no lo olvidemos, de «curiosa»). No olvido tampoco el peligro de la falacia intencional (en otras palabras, deducir una supuesta voluntad fantástica en Estébanez Calderón, cuando en el cuento no hay nada explícito que así lo indique) ni el de la violencia hermenéutica, es decir, de obligar a un texto a significar lo que uno quiere que signifique, o, más aún, de forzarlo para acomodarlo a una

determinada teoría.<sup>595</sup> Pero lo cierto es que el tema de la casualidad recurrente (por llamarlo de algún modo) será explotado en algunos relatos fantásticos de la segunda mitad del siglo, con lo cual, la novedad del texto de Estébanez Calderón resulta, cuando menos, sorprendente en el panorama fantástico español de la época. Un buen ejemplo de este tipo de historias aparece en el volumen titulado *Escenas fantásticas* (1876), de José Selgas, uno de los mejores autores del género, cuya obra comentaré con detalle en el apartado 2.3.4 de este mismo capítulo. En tres relatos de dicho volumen, «El número 13», «Día aciago» y «Mal de ojo», Selgas plantea la existencia de una extraña e inexplicable causalidad que altera la vida de sus personajes, y que en mi artículo dedicado a los cuentos de este autor [1997] bauticé como «fatalidad», puesto que tiene siempre un cariz negativo.<sup>596</sup> Selgas plantea la idea de un orden diferente al real que toma la forma de una influencia invisible y adversa que altera el orden de la realidad cotidiana. La diferencia entre estos cuentos y «El paraguas» es, evidentemente, su construcción, puesto que en los primeros se busca crear explícitamente, como veremos, un efecto fantástico.

El único testimonio que he encontrado en favor de mi propuesta es el de Sala [1997], quien incluye «El paraguas» en su listado de «las narraciones fantásticas y maravillosas de Estébanez Calderón» (p. 62, nota 8). Aunque Sala no dice nada más acerca del posible componente fantástico de este relato (su estudio se centra en «Los tesoros de la Alhambra» y «El collar de perlas»), hay una cita en su artículo que podemos aplicar a «El paraguas»:

[Estébanez Calderón fue] el primer romántico español capaz de dejar los elementos prodigiosos sin explicación psicológica o racional: el sueño, la locura, el extraordinario parecido entre dos personajes, la reaparición de un personaje al que se creía muerto, fenómenos todavía por explicar científicamente (p. 67).<sup>597</sup>

---

<sup>595</sup>Un ejemplo de tales maniobras, en relación a mi objeto de estudio, es la incomprensible propuesta de Luis Alberto de Cuenca [1985], a la que ya me referí en capítulos anteriores, cuya necesidad por «encontrar» precedentes de la literatura fantástica española en el siglo XVIII le lleva a identificar como tales a la *España Sagrada*, de Florez, o al *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas*, de Hervás y Panduro, dos textos cuya relación con lo fantástico es la misma que la que con éste tiene el diccionario de María Molner, por proponer otro ejemplo absurdo.

<sup>596</sup>Un elemento presente en muchos de los relatos de Hoffmann, cuyos protagonistas son víctimas de la fatalidad, son seres que no son responsables de sus actos, sino que los mueve un extraño poder cuyo origen y finalidad son desconocidos.

<sup>597</sup>Sala reproduce una afirmación vertida en un artículo anterior [1990: 148-149].



El problema fundamental que ofrece este relato acerca de su consideración como perteneciente al género fantástico es, por lo tanto, su construcción: ni su estructura ni la atmósfera creada por sus dos narradores son las más adecuadas para crear un efecto fantástico. A pesar de lo extraño de esa recurrente casualidad, no hay en el relato síntoma alguno de amenaza —al contrario que en los relatos de Selgas antes citados—, puesto que el protagonista reconoce lo curioso de la presencia continua de los paraguas en su vida y el efecto negativo de estos (salvo en la escena en que le permitió conocer a Rosalía), pero no lo valora como una presencia ominosa. Nosotros, como lectores de finales del siglo XX, desde esa nueva perspectiva que nos brinda lo «neofantástico», podríamos aceptar que el relato de Estébanez Calderón fuera fantástico, pero ni el momento histórico ni el estado del género en España permiten concluir que su autor y los lectores de la época lo compusiera y lo consumieran, respectivamente, como un texto fantástico. Pero lo que es innegable es que «El paraguas» es un claro precedente de los relatos que desarrollarán en la segunda mitad de siglo el tema de esa «fatalidad» invisible e inexplicable que altera el orden de lo real.

Lo que en 1831 fue, podemos decir, una interesante y novedosa tentativa, se convirtió al año siguiente en una verdadera incursión en lo fantástico: en 1832, Estébanez Calderón publicó, y no creo exagerar, uno de los mejores cuentos fantásticos españoles de la pasada centuria: «Los tesoros de la Alhambra» (1832).<sup>598</sup>

Este cuento es una verdadera sorpresa en relación al tipo de textos fantásticos españoles publicados en la primera mitad del siglo XIX. Pensemos que hasta la aparición de «Los tesoros de la Alhambra» sólo se había publicado en España, por lo que he podido localizar (véase también Trancón 1991), un cuento fantástico, «Rustán», al que ya me he referido en el apartado anterior, y que apareció pocos meses antes que el de Estébanez Calderón (también en la revista *Cartas Españolas*). Junto a ese relato fantástico se publicaron también otros en los que se jugaba con el género, pero cuyas historias tienen un final racional (pertenecen, por tanto, al grupo de lo «fantástico explicado»). En lo que respecta a las traducciones, antes de 1832 sólo se habían publicado en España un buen número de novelas góticas y la «Lenore», de Bürger, textos cuya influencia es nula

---

<sup>598</sup>Entre la producción de Estébanez Calderón destaca también «El collar de perlas» (1841), un cuento maravilloso al estilo de *Las mil y una noches*.

en los dos cuentos de Estébanez Calderón. Hoffmann aún no había llegado a España pero, como dije, ya se había convertido en un autor de moda en Francia.

Así, en 1832, en un panorama en el que el género fantástico español aún no ha empezado a dar sus primeros pasos, se publica el cuento de Estébanez Calderón, el cual, como ahora demostraré, nada tiene que ver con lo que se estaba haciendo en esa fecha ni con lo que se hará en la mayoría de cuentos publicados durante la primera mitad del siglo XIX, en los que dominará, como ya advertí, la temática legendaria y gótica.

La novedad de este segundo texto de Estébanez Calderón fue la que me llevó, además, a reexaminar su anterior relato —«El paraguas»— y a atreverme a plantear el posible contenido fantástico de éste, puesto que si «Los tesoros de la Alhambra» ofrecía una forma de tratar el género radicalmente diferente de lo legendario y gótico, ¿por qué no postular la posible adscripción fantástica de «El paraguas», basándome en la sorprendente intuición de su autor para enfrentarse con el género?

«Los tesoros de la Alhambra»<sup>599</sup> es, como digo, un curioso fenómeno en la literatura fantástica española del momento. El cuento se ambienta en la Granada contemporánea, donde un narrador extradiegético-homodiegético refiere al lector la extraña aventura que su amigo Carlos le contó. Éste paseaba una noche cerca de la Alhambra cuando un soldado vestido con ropas medievales se le acerca y le ofrece la posibilidad de hacerse rico si le ayuda. El protagonista acepta y se va con él. Por el camino, Carlos comprueba que la pica del soldado, que éste le ha entregado para que se la lleve, le hace invisible, pues se cruza con muchos conocidos y ninguno repara en él. Poco después, entran en un torreón en ruinas y allí el soldado le explica una historia de encantos y prodigios. Le refiere que lleva preso desde la conquista de Granada, custodiando los tesoros que allí se encierran, y que cada tres años puede salir para intentar ganarse la libertad, pero hasta ese momento nadie ha podido ayudarle. Para ello, el soldado le pide que consiga tres monedas, cada una de las cuales debe ser el doble de la anterior. Carlos recurre a Carja, vieja que pasa por bruja, para que se las consiga. Al regresar con ellas de nuevo junto al soldado, éste le dice que ha fallado en su empresa porque una de las monedas lleva la efigie de los reyes católicos. Eso provoca que todo el tesoro se

---

<sup>599</sup>Véase en relación a este relato Sala [1997].

convierta en ceniza y que el soldado vuelva de nuevo a su encierro. Si Carlos quiere volver a ayudarlo, deberá esperar a que pasen tres años. Ahí termina el protagonista su historia, pero no el cuento: a la mañana siguiente, el narrador principal lo acompaña a visitar a la bruja Carja, pero descubren que ésta ha desaparecido. Carlos, terriblemente afectado por su aventura, decide entonces alejarse de Granada, resolución que aplaude el narrador principal, pues piensa que eso le ayudará a olvidar lo que él toma por simples fantasías. En las semanas siguientes, Carlos le envía varias cartas y en todas ellas le da muestras de que va recuperando su salud. Pero un día, el narrador recibe una muy diferente en la que su amigo le dice que está a punto de morir y que le gustaría que le visitase. Una vez junto a Carlos, el narrador comprueba que éste no ha olvidado la aventura del soldado, sino que dicha experiencia le ha trastornado totalmente. Poco después muere y sus últimas palabras son «¡Los tesoros de la Alhambra!».

Lo primero y más destacable de este cuento, en relación con su dimensión fantástica, es que la historia se desarrolla en una época contemporánea y no en tiempos pasados, como es habitual en los relatos fantásticos españoles que se publicarán en los años siguientes. Sólo los cuentos «hoffmannianos», que después comentaré, presentan esa misma ambientación en el presente. Otro detalle fundamental es el tratamiento de lo sobrenatural: Carlos ha protagonizado los hechos que narra (no se trata, pues, de una leyenda),<sup>600</sup> pero estos son presentados de tal forma que se hace imposible decidir si son reales (es decir, si tienen una explicación sobrenatural) o si se deben a una alucinación de Carlos que ha terminado por trastornar la mente de éste (explicación racional). El desdoblamiento de narradores es una técnica perfecta para jugar con esa doble posibilidad: el narrador extradiegético aparece como un ser racional y escéptico (típico en esta clase de relatos), que cuestiona lo narrado por su amigo; mientras que el intradiegético defiende la explicación sobrenatural, puesto que él mismo ha experimentado los hechos. El acierto del relato es que no se puede optar por una de estas explicaciones, y esa vacilación, esa ambigüedad lo sitúa en el terreno de lo fantástico. El texto, por lo tanto, se ajusta perfectamente a la definición propuesta por Todorov.

---

<sup>600</sup>Con ello me refiero a que, a pesar de que Estébanez recurre al desdoblamiento de narradores típico del cuento legendario, el narrador intradiegético de su historia, a diferencia de lo que sucede en dicho tipo de historias, sí que ha experimentado directamente los hechos que relata.

Aunque Sala [1997] señala los vínculos de este relato con *Las mil y una noches*, «por su carácter maravilloso» (p. 63), así como con otros textos que pudieron servirle como inspiración (consejas históricas y romances sobre tesoros escondidos, la *Historia de la dominación de los árabes en España*, *El último abencerraje*, de Chateaubriand, o la *Crónica de la conquista de Granada*, de Irving),<sup>601</sup> creo que su componente legendario es un elemento secundario, puesto que no explica la dimensión fantástica del relato y, sobre todo, su diferencia respecto a los relatos de ese período. Insisto en que la ambientación contemporánea, la irrupción de lo sobrenatural en el mundo cotidiano del lector, así como la ambigüedad irresoluble de lo narrado, son una verdadera novedad, que sitúa el cuento de Estébanez Calderón en la órbita de los relatos de Hoffmann o de los autores franceses que en esos primeros años de la década de los 30 empiezan a publicar sus textos fantásticos. No he podido descubrir qué lecturas pudo hacer Estébanez Calderón en esos años, es decir, si estaba al tanto de lo que sucedía en Francia en esos años, pero su relato es, insisto, una verdadera sorpresa en una fecha tan temprana. Habrá que esperar a «Yago Yasck» (1836), de Pedro de Madrazo, o a «La madona de Rubens» (1837), de Zorrilla, para encontrar manifestaciones semejantes, las cuales, como ya señalé, son escasísimas en la primera mitad del siglo XIX.

La primera muestra explícita de la influencia de Hoffmann en la literatura fantástica española la encontramos en «Yago Yasck» (1836), de Pedro de Madrazo, publicado en *El Artista*. Como ya señalé en el capítulo VI, apartado 1.3.1., los redactores de esta revista romántica conocían la narrativa de Hoffmann gracias a la estancia en París de uno de sus directores, Eugenio de Ochoa, como demuestran, no sólo la influencia en alguno de los cuentos, sino las referencias explícitas a la obra y a la figura del autor alemán. Aunque eso no quiere decir que los nueve relatos fantásticos publicados en *El Artista* se sitúen en la estela de la obra narrativa del autor alemán, puesto que, como vimos en el primer apartado de este capítulo, la mayoría son cuentos legendarios. Sólo dos de ellos muestran una clara influencia

---

<sup>601</sup>Uno de los *Cuentos de la Alhambra* de Irving, «Leyenda del soldado encantado», presenta ciertas similitudes con el relato de Estébanez Calderón (no hablo de influencia porque el libro de Irving se tradujo al español en 1833), pero mientras que el autor español utiliza algunos elementos de origen tradicional para crear un cuento fantástico, lo único que hace Irving es referir la leyenda popular.

de la narrativa de Hoffmann: el ya citado «Yago Yasck», de Pedro de Madrazo, y, en menor medida, «Stephen», de Eugenio de Ochoa.

«Stephen» (1835) es un relato realista en el que la presencia de lo fantástico queda reducida a un sueño de carácter predictivo, cuyo contenido termina por cumplirse. A mi entender, y dentro de esa difícil tarea de catalogación, «Stephen» es un híbrido de cuento «gótico» y relato «hoffmanniano». Por un lado, tenemos una trama propia del sentimentalismo gótico: una cruel marquesa impide los amores entre su hija y Stephen, joven alemán del que ella también está enamorada. Es tanta su obsesión que engaña a ambos para conseguir que dejen de amarse. Pero el desenlace no es el que ella espera: su hija muere al ingresar en un convento (obligada a ello por creer que Stephen la ha olvidado) y el protagonista se suicida. Pero el drama no termina aquí, puesto que la marquesa recibe la visita del padre de Stephen (durante el relato se ha insistido varias veces en que el protagonista vivió como un huérfano, lejos de la presencia de sus progenitores), con quien ella estuvo casada años antes, para informarle de que Stephen es, en realidad, Carlos, fruto del matrimonio entre ambos y a quien la marquesa daba por muerto. Junto a esa trama, la presencia de lo sobrenatural es también de clara raíz gótica, encarnada en el sueño premonitorio de Stephen:

Quedóse, en fin, dormido, y tuvo un sueño espantoso: le parecía hallarse en un vasto desierto donde sólo se descubría a lo lejos un monasterio arruinado, al cual llegó por un camino cubierto de peñas y de abrojos que le desgarraban los pies al andar sobre ellos: entró luego en la iglesia, sólo alumbrada por algunas lámparas moribundas y desierta a la sazón; sólo en una de las oscuras bóvedas laterales le pareció distinguir una blanca forma inmóvil y apoyada en uno de los pilares del templo, y esta fantasma o visión repetía su nombre con voz sepulcral, aunque semejante a la voz de Matilde. Conforme se iba acercando Stephen a ella, iba retirándose poco a poco aquella forma, y así anduvo algún tiempo sin poder alcanzarla, hasta que al fin, desesperado, se arroja sobre ella y la estrecha entre sus brazos, moviendo los labios como para hablarla y sin poder articular ningún sonido... pero sintió entonces un frío de muerte y oyó un ruido como de huesos que se chocan entre sí... porque, en efecto, estaba estrechando entre sus brazos un esqueleto cubierto con el mismo vestido blanco que había visto sobre el cuerpo de Matilde y coronada la frente de flores como lo estaba ella cuando la vio aquella tarde. Aquel esqueleto cayó al suelo deshecho en cenizas al contacto de Stephen, y luego otra fantasma gigantesca le dio un beso sobre la frente y le clavó en el pecho un agudísimo puñal... aquella fantasma tenía las facciones y el rostro mismo de la marquesa (p. 246).<sup>602</sup>

<sup>602</sup>Podemos encontrar un precedente de esta escena en *El duque de Viseo* (1801), drama de Quintana (quien a su vez se inspiró para su composición en *The Castle Spectre*, 1797, de Matthew

Ese sueño (representado en uno de los grabados de la revista) es una premonición de la muerte de ambos amantes, provocada por la marquesa Matilde por enfermedad, y Stephen, tras clavarse él mismo un cuchillo en el pecho.

Junto a esos rasgos tomados de la narrativa gótica, aparecen en el relato algunos elementos característicos del universo hoffmanniano: la ambientación realista y cotidiana (la historia se desarrolla en el Madrid contemporáneo), el hecho de que el protagonista sea un artista (pintor y escultor), algo habitual en los relatos de Hoffmann,<sup>603</sup> y que se corresponde con la idea romántica del artista como un ser dotado de una distinta, y superior, percepción de la realidad. A esa personalidad artística hay que añadir que Stephen es un joven alemán (tópico al que ya me he referido en otras ocasiones), de carácter melancólico, que se obsesiona por Matilde desde el instante en que ésta aparece como por ensalmo para evitar que se suicide, una aparición que Stephen toma, en un principio, por una visión más que por un suceso real. Como vemos, el posible influjo de Hoffmann no deja de ser algo meramente circunstancial.

Pero la influencia más clara de la narrativa hoffmanniana aparece en «Yago Yasck» (1836), de Pedro de Madrazo. El relato, como sucedía con «Stephen», se ambienta en el Madrid contemporáneo. Como advierte Pozzi [1995:79], «si en los demás cuentos [de *El Artista*] el lector encontraba cierta tranquilidad al pensar que aquellos acontecimientos sobrenaturales se limitaban a otros tiempos,<sup>604</sup> que aquella irrupción de lo oculto en lo “normal” sólo se daba en un mundo lejano, en lugares perdidos de las montañas o el campo, aquí, parece decir el autor implícito, no hay posibilidad de evasión. Lo sobrenatural existe en la actualidad para

---

Gregory Lewis), al que ya me referí en el capítulo que dediqué al teatro terrorífico (cf. cap. IV, apartado 1). En la escena V del acto II, Enrique sueña que abraza a Matilde, aunque se trata en realidad de Teodora, a quien él había asesinado, y ve que «todos sus miembros, sus facciones todas / se deshacen de pronto, y en la imagen / de un esqueleto fétido se torna» (*Obras completas*, p. 51).

<sup>603</sup>También podemos encontrar ejemplos de este recurso en algunos relatos fantásticos de Gautier: véanse «La cafetière» (1831) y «Arria Marcella» (1852).

<sup>604</sup>Debo advertir que Pozzi [1995] no incluye «Stephen» entre el grupo de los cuentos fantásticos publicados en *El Artista*. Sin embargo, sí que tiene en consideración «La mujer negra o una antigua capilla de templarios», de Zorrilla, un relato legendario en el que, por contra, no aparece ningún elemento sobrenatural.

desbaratar aquella imagen racional; lo oculto ha entrado en casa, se encuentra constantemente a nuestro lado». Claro que, como enseguida veremos, Madrazo no es del todo hábil para mantener el efecto fantástico creado. Aún así, «Yago Yasck» es el cuento más interesante de *El Artista* en lo que se refiere al tratamiento de lo fantástico y el primer relato español que muestra una clara influencia de Hoffmann.

El cuento se divide en dos partes, la primera de las cuales, bañada en esa atmósfera alucinatoria<sup>605</sup> que caracteriza a los cuentos de Hoffmann, presenta una construcción fragmentada en escenas (se corresponden con los breves capítulos — marcados con números romanos— en que se divide el relato), cuya ilación lógica es difícil de captar. En el largo resumen que ofrezco a continuación he tratado de mostrar la compleja construcción de la primera parte del cuento, que considero un elemento fundamental en la creación de la extraña atmósfera en la que se desarrolla la historia.

La primera escena tiene lugar en un baile de máscaras, un ambiente perfecto para crear esa atmósfera alucinatoria, para generar un efecto de desfamiliarización, tal como sucede, por ejemplo, en otros interesantes cuentos que después comentaré: «La madona de Pablo Rubens» (1837), de Zorrilla, y, sobre todo, «La noche de máscaras» (1840), de Ros de Olano, ambientado todo él en una fiesta de carnaval.<sup>606</sup>

El relato empieza *in medias res* con el diálogo de dos personajes disfrazados (dos líneas de puntos marcan que dicho diálogo ha comenzado momentos antes del inicio de la trama), y lo único que saca en claro el lector es que hablan de una mujer rubia. Tampoco se proporciona referencia alguna acerca del lugar en el que suceden los hechos ni de la identidad de los personajes. Todos estos vacíos se irán rellenando a medida que el relato avance. Los disfraces, ese diálogo que el lector no entiende, y otros elementos presentes en esa primera escena colaboran a generar una atmósfera de desconcierto.

La siguiente escena nos muestra el interior del salón de baile en el que se celebra la fiesta de carnaval. De pronto, aparecen dos enmascarados corriendo

---

<sup>605</sup>Gallaher [1949:12] se refiere a la atmósfera del cuento de Madrazo en los siguientes términos: «there is a Hoffmannesque confusion, a nightmarish quality».

<sup>606</sup>Ya en la segunda mitad del siglo podemos encontrar algún ejemplo de este motivo, como el relato «La máscara» (1897), de Emilia Pardo Bazán. El recurso de la fiesta de carnaval aparece también en algunos relatos fantásticos extranjeros: «Un bal masqué» (1833), de Alexandre Dumas; o «The Masque of the Red Death» (1842), de E. A. Poe.

(nada se dice acerca de si son los mismos de la primera escena), uno en persecución del otro. Ya en la calle, se detienen y empiezan a pelear. Uno de ellos, el «de las piernas de Deán» se libera de su enemigo y lo arroja sobre la nieve. Al caer, éste pierde el sentido, lo que aprovecha el vencedor para escapar de allí, riendo a carcajadas. Poco después, éste regresa, acompañado por una mujer envuelta en un largo mantón, del que asoma una cabellera rubia. Cuando pasan junto al desmayado, él le pregunta a ella si lo conoce y vuelve a reír. La mujer se estremece y dice: «Abate, ¿le ha mandado usted con algún recado a mi madre?» (p. 31). Esta escena aparece representada en el grabado que reproduzco en la página siguiente: nótese la presencia de esa figura demoníaca en el umbral del salón en el que se celebra la fiesta, una figura con la que se quiere sugerir el componente sobrenatural o, cuando menos, extraño de la escena.

Poco después, el desmayado vuelve en sí y ve frente a él a un hombre que lleva un disfraz idéntico al suyo: «Rara vez —dice el narrador— produjeron el *Carnaval* y la *Locura* gemelos más completamente iguales» (p. 31). Como después sabremos, la pelea fue producto de la confusión provocada por los disfraces idénticos: el abate Yasck había concertado una cita entre Ángela y Jenaro, pero confundido por los disfraces, se la entregó a Rafael, y Jenaro, al tratar de deshacer el error, terminó peleándose con el abate. Debo advertir que ésta es la primera explicación que se ofrece de dicha escena, puesto que, como se comprobará en la segunda parte del relato, el abate Yasck no se equivocó sino que impidió dicho encuentro para evitar lo que habría sido, como después descubriremos, un flagrante incesto.

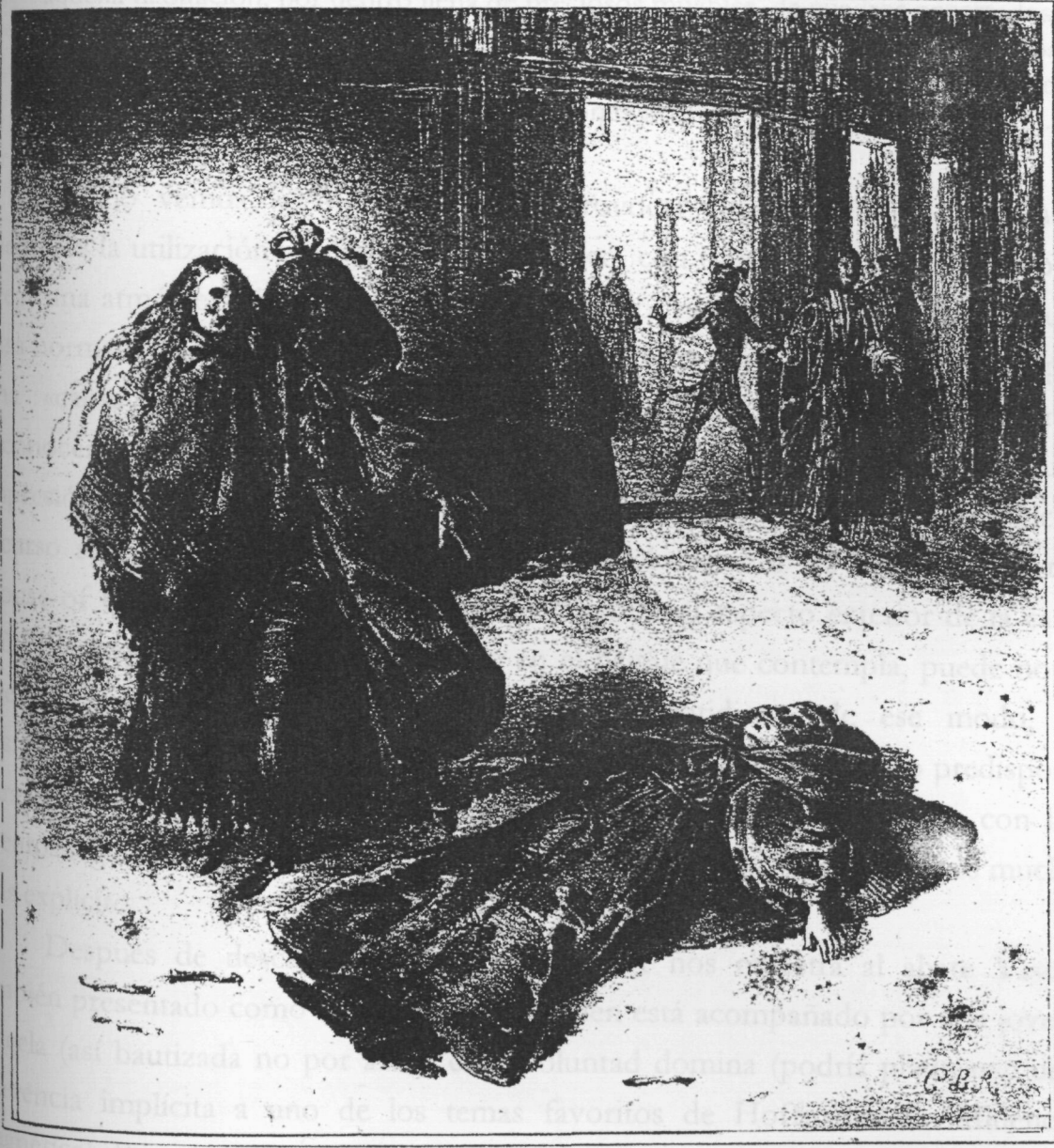
La siguiente escena se desarrolla en casa del abate Yasck. En las primeras líneas de ésta se menciona a Hoffmann y a Callot como término de comparación para describir una cabeza horrible (la del abate) que se ve a través de una ventana. Como ya comenté en el capítulo VI, apartado 1.3.1., ésta es una de las primeras menciones del nombre de Hoffmann en la literatura española y una clara evidencia de que se conocía su obra en ciertos ámbitos literarios e intelectuales, puesto que esos dos nombres no aparecen reunidos por casualidad, ya que el primer volumen de relatos fantásticos que Hoffmann publicó en su país se tituló *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Cuentos fantásticos a la manera de Callot*, 1815). Esa referencia a Hoffmann y al pintor Callot presupone, además, a un lector conocedor de la obra



de ambos artistas y que, por lo tanto, pueda interpretar el matiz fantástico de la comparación utilizada para describir la escena.

Inmediatamente después de dicha comparación, el narrador describe el interior de la casa del abate, cuyo aspecto es muy interesante, puesto que, a pesar de su apariencia normal, se respira en ella una atmósfera maligna:

**EL ARTISTA.**



RI Lit de Madrid.

*Abate, le ha mandado V con algun recado á mi Madrid*

*(Vase Vado lo Ambusca!)*



de ambos artistas y que, por lo tanto, pueda interpretar el matiz fantástico de la comparación utilizada para describir la escena.

Inmediatamente después de dicha comparación, el narrador describe el interior de la casa del abate, cuyo aspecto es muy interesante, puesto que, a pesar de su apariencia normal, se respira en ella una atmósfera maligna:

aquella habitación, por dentro llena de preciosos muebles, de cuadros encerrados en abultados marcos de oro del nuevo estilo [...] por una causa desconocida revelaba al corazón algo de extraordinario y fantástico. [...] La casa del abate Yasck parecía formar una parte muy integrante de las regiones de Berit y de Astarot (pp. 31-32).

Como vemos, ya no se trata de provocar una impresión amenazante mediante la utilización del típico caserón gótico, con todo el atrezzo añadido para crear una atmósfera de terror, sino que el narrador nos sitúa en el interior de una casa normal, igual a otras muchas de ese Madrid contemporáneo, que provoca, por una «causa desconocida», una impresión negativa, amenazante. Debemos reconocer la gran novedad que supone el recurso de basar lo ominoso en una impresión subjetiva que va más allá de la descripción objetiva del lugar. Dicho recurso será utilizado, como se recordará, por el narrador de «The Fall of the House of Usher» (1839), de Poe, quien al describir el aspecto exterior de la casa, señala que aunque no hay nada extraño en el paisaje que contempla, puede notar que de él emana una atmósfera funesta. Lo cotidiano, de ese modo, se desfamiliariza y se crea un sentimiento de inquietud en el lector, que lo predispone para el posterior efecto fantástico. La escena poco tiene que ver, pues, con los cuentos legendarios y «góticos» antes comentados, donde lo sobrenatural es mucho más explícito.

Después de describir el lugar, el narrador nos muestra al abate Yasck, también presentado como alguien maligno, quien está acompañado por una joven, Ángela (así bautizada no por azar), cuya voluntad domina (podría plantearse una referencia implícita a uno de los temas favoritos de Hoffmann: la influencia magnética). Para describir la belleza de la joven, el narrador vuelve a recurrir a una comparación con la obra de Hoffmann, cuyo nombre no cita pero al que evidentemente se refieren las siguientes palabras:

[Ángela] pudiera pasar por una Helena como la que soñaba el visionario pintor músico y poeta alemán —cuando el gas del *Champaña* se desenvolvía lentamente

resbalando de la copa como un alma que sale por la abertura de la losa sepulcral, mezclándose con la espesa nube de humo en que siempre vivía, con la cabeza inclinada y melancólica, y los codos sobre la mesa: entonces veía sílfides, princesas, sin tacto y sin aliento, vagando sobre la azulada llama de su ponchera. ¡Entonces pintaba como Goya a pinceladas misteriosas y sin forma, cantaba y componía como un hijo de Odín sobre el arpa de la Eolia en una triste noche de invierno! (p. 32).

Después de describirlos, el narrador refiere que el abate y Ángela reciben la visita de Rafael, quien pasa la noche con la joven. A la mañana siguiente, Yasck le revela a Rafael que la joven es la hija de su querida.

La siguiente escena nos muestra a Rafael comiendo en una fonda con su amigo Jenaro. Ambos se reconocen desgraciados. Jenaro le habla de la mujer que vio la noche anterior en el baile de máscaras y le dice que se la «robaron», que se fue con otro (aquí nos enteramos que era él el enmascarado que pierde la pelea y que todas las escenas anteriores han tenido lugar en la misma noche). Jenaro entonces le cuenta la historia de Ángela: ésta tiene quince años y su madre murió dos años atrás, víctima de una vida de desenfreno. En su última noche de agonía, de la que Jenaro fue testigo, la mujer recibió la visita de un hombre vestido de abate, cuya visión la aterrorizó. Entonces, el abate se dirigió a ella en estos términos: «Dijiste que habíamos de morir juntos. [...] Todavía no, prosiguió el abate, él tiene que hacer méritos por mí —y después, arrojándose a la niña— aún me queda tu hija, y tengo tres años de término» (p. 44), palabras enigmáticas cuyo sentido comprenderemos en la segunda parte del relato. La mujer trató entonces de defender a su hija, pero murió poco después, entre espasmos de dolor. En ese momento, el abate puso las manos sobre la cabeza de la niña y, mientras ésta sollozaba de dolor sobre el cadáver de su madre, dijo: «ahora comienza en ti la virtud». Y entonces pasó la palma por las trenzas de Ángela, produciendo «un resplandor azulado como el fósforo» (p. 45). La mención del nombre de Ángela sorprende a Rafael y se dan cuenta de que los dos amigos aman a la misma mujer. Y el lector descubre entonces el error antes comentado: el abate había concertado una cita con Jenaro, pero se lo dijo a Rafael, «confundido» por las máscaras.

Jenaro se encierra en su casa. Por la descripción del lugar sabemos que es pintor (se lamenta, además, en voz alta, de no poder pintar una madona). Allí asistimos a la primera escena explícitamente sobrenatural del relato. Jenaro, terriblemente desconsolado, coge el violín y se encierra en una alacena (el narrador

inicialmente la denomina «nicho»), oculta tras una portezuela disimulada en un rincón de su habitación: «rodeado de esqueletos, momias, instrumentos de anatomía, retortas y otros objetos de alquimia [...]. Visto todo a la luz del crepúsculo de la tarde, el cerebro menos pensador y positivo se hubiera hecho de repente visionario...» (p. 46). Empieza a tocar con «una especie de frenesí maligno y satánico, un punto azulado subió rápidamente por todo el arco, a éste siguió otro, parecían dos estrellas al escapar de la tormenta» (p. 54). Entonces, golpea sin querer la pared con el arco del violín, lo que le hace volver en sí, reconociendo que en ese momento estaba poseído por el diablo. A lo que el narrador señala: «Decíase, en efecto, que el espíritu infernal vagaba por la misteriosa alacena, e iniciaba a los que en ella entraban en ciencias desconocidas a los demás hombres» (p. 54). De pronto, tiene una extraña visión: un niño de unos diez u once años, «vestido a la antigua», añade signos a una escritura jeroglífica que decora la pared, mientras un esqueleto borra indignado lo que éste escribe. Jenaro le pregunta al niño qué está haciendo y éste, sin decir una palabra, le enseña «un gesto espantoso». De pronto, un resplandor ilumina la alacena y el niño, agarrándose a una especie de hilos amarillentos, desaparece por lo alto. Jenaro se desmaya de la impresión.

Al volver en sí, descubre que el abate Yasck se halla a su lado. El viejo le conoce —añade, incluso, que le ha visto nacer— y le dice que ha venido a traerle la noticia de que Ángela ha muerto (mientras habla, levanta hacia el techo «el índice ensangrentado»). Jenaro se arroja entonces sobre Yasck (el narrador califica explícitamente al abate de asesino), pero éste lo detiene y lo arroja de espaldas al suelo, como en su primer encuentro: «Frotóse enseguida los brazos produciendo el humo de una plancha sobre trapo mojado, y desapareció: pero antes hubo entre él y el hombre de un solo hueso un gesto de correspondencia infernal» (p. 54).<sup>607</sup>

La primera parte del cuento termina con una escena macabra: Jenaro abre la puerta de la habitación de Ángela y el cadáver de ésta, con el cuello destrozado, le cae encima.

La segunda parte del relato (subtitulada «Conclusión») tiene lugar un año después y su estructura narrativa es, por decirlo de algún modo, mucho más lógica,

---

<sup>607</sup>Debo reconocer que no sé a que se refiere Madrazo con la expresión «el hombre de un solo hueso».

menos confusa, que la de la primera. El narrador extradiegético va a dejar el peso de la narración en las manos de un narrador intradiegético, cuyo relato va a servir para hacer luz en la historia narrada en la primera parte del cuento. Esta parte es, además, la más breve de las dos en las que se divide el relato, puesto que sólo ocupa los dos últimos capítulos, X y XI (es decir, cuatro de sus diecisiete páginas de extensión).

Estamos de nuevo en una noche de carnaval, pero en esta parte del relato eso no va a afectar a su atmósfera, sino que sirve de mera referencia cronológica (ha pasado justo un año de los hechos narrados en la primera parte). En esta segunda parte, además, el relato deriva claramente hacia lo gótico, puesto que abandona la atmósfera entre pesadillesca y extravagante de los capítulos anteriores, y nos enfrenta a una aparición fantasmal que se produce en un ámbito tópico en este tipo de historias.

Así, el narrador extradiegético refiere que en una habitación se hallan reunidos, bebiendo, un sacristán gordo (Cirilo) y varios músicos amigos suyos, tres de ellos ciegos y uno tuerto. De la habitación nos dice que lleva mucho tiempo deshabitada, que su estado es polvoriento y que se halla «condenada por la superstición, porque se cuenta haber sucedido en ella prodigiosas aventuras» (p. 55). A ello añade un comentario que nada tiene que ver con el registro utilizado en la primera parte del cuento: «Pero de estos cuentos no se le importaba un bledo al sacristán Cirilo [...], ¿qué cuidado podría dársele de muertos y fantasmas, cuando desde tierno pimpollo de monago se había acostumbrado a gatear a todas horas el campanario de la antigua parroquia?» (p. 55). Como podemos comprobar, se ha producido un cambio sorprendente en el narrador extradiegético, puesto que si antes utilizó un tono voluntariamente ambiguo, en el que la realidad cotidiana se deformaba en una atmósfera extraña, en esta parte de la historia recurre a ese tono en ocasiones humorístico y distanciado propio de algunos cuentos de vieja antes comentados,<sup>608</sup> que contradice el estilo utilizado a lo largo de toda la primera parte, donde se manifestaba especialmente «sensible» a cualquier manifestación de lo sobrenatural. Es decir, que el narrador extradiegético establece una distancia frente a los hechos que no aparecía en la primera parte del relato.

---

<sup>608</sup> Vid., por ejemplo, «Supersticiones populares» (*El Artista*, t. II, entrega 8ª, 1835, pp. 90-91) y «Supersticiones populares. Artículo tercero. La Peña del Prior» (*El Artista*, t. III, entrega 9ª, 1836, pp. 101-103), de José Augusto de Ochoa.

Inmediatamente después de ese comentario del narrador, el propio Cirilo insiste ante sus compañeros acerca de su valentía, pero estos no le creen, sobre todo el tuerto, del que se dice que es nuevo en el grupo, y hacen apuestas sobre si será capaz de quedarse a solas en la habitación cuando aparezca la «cabeza desgredada» (el fantasma de una mujer que vaga por dicho lugar). El tuerto advierte que ya falta poco para que salga el fantasma y, para amenizar la espera, les cuenta la historia del espectro (él desempeñará la labor de narrador intradiegetico). En 1794, un matrimonio alemán vivía en «esta corte» con un hijo de 10 años de edad. El padre, un excelente químico «con sospechas de alquimista entre las gentes del pueblo» (p. 56), inició al niño desde muy joven en los secretos de su arte. Un día, después de recibir unos azotes por su mal comportamiento, el niño asesinó a su padre «poniendo en combustión el compuesto sobre el cual trabajaba aquél a la sazón. Cuando la pobre madre se encontró con el cadáver de su marido, negro como un tizo del infierno, el niño saltaba y batía las palmas de gozo» (p. 56).<sup>609</sup> A raíz de esa muerte, empezó a murmurarse entre los vecinos que el diablo se había metido en el cuerpo del niño. Para acallar tales rumores, la madre decidió regresar a Alemania, pero durante el viaje, el niño la arrojó desde una barca al río.

El tuerto hace entonces una gran elipsis y continúa su relato cuando el protagonista ya había cumplido veintiséis años. Éste iba «tonsurado por una manía de ascetismo» y tocaba el violín con una gran maestría. En esa época, se enamoró de una cantante, casada con un pobre tipo también del mundo del teatro. De su relación nació un niño, que la mujer envió a Madrid con un tío de ella, para evitar la cólera de su marido. Casualmente, el niño fue a parar a la misma casa en que su padre había desarrollado sus «habilidades». La cantante y el protagonista se juraron amor perpetuo, o muerte mutua, a lo que ella añadió su deseo de no sobrevivir a su amante y morir con sus auxilios.

Pero un buen día la cantante se cansó de su relación con el protagonista y decidió acabar con ella por lo sano: «Diole una bebida que le abrasó las entrañas a presencia del verdadero marido, y temerosa del cumplimiento de cierto voto le arrancó la lengua» (p. 56).

---

<sup>609</sup>Esta escena tiene un claro precedente en el relato «Der Sandmann», de Hoffmann: en éste, el padre de Nataniel, también químico y, supuestamente, alquimista, muere por culpa de una explosión en su laboratorio, aunque Nataniel no tiene nada que ver en dicha muerte (como se recordará, quien parece estar involucrado en ella es el abogado Coppelius).

De la relación con su marido, nació seis años después una niña. Pero la mujer también terminó hartándose de él y lo abandonó, trasladándose con su hija a Madrid, donde trató de hallar el paradero de su hijo, aunque lo único que pudo descubrir es que se educó con esmero en la pintura y la música, pero se decía que nunca pudo pintar una madona, a lo que el tuerto añade, dirigiéndose al ciego que toca el violín: «¿eh, señorito?». Éste deja de tocar y se pone pálido.

El tuerto continúa con su historia. Después de vivir miserablemente, pues había perdido la voz, la cantante enfermó gravemente y en su lecho de muerte recibió, tal y como había jurado, el auxilio de su amante, que vino a ayudarle desde el otro mundo: «el diablo le concedió un cuerpo que había servido ya para otras apariciones y que estaba arrinconado en un rincón del infierno, y además 3 años de término sobre la tierra» (p. 57). Y añade: «no olviden ustedes que falta ya poco para cumplirse ese plazo».

El narrador refiere que, al morir, la cantante dejó a su hija en manos del abate «Ya...», nombre que no termina de pronunciar, interrumpido por su propia risa. Y añade que eso no fue todo, sino que la mujer murió «con el sentimiento cruel de ver en sus últimos momentos al hijo, que para mayor tormento la desconocía, sin poderle decir “yo soy tu madre”» (p. 57). Ese hijo es, evidentemente, Jenaro, que, como se recordará, se hallaba presente en el momento de la muerte de la mujer.

En ese momento, el ciego deja de tocar y gritando, lleno de espanto, le exige al tuerto que revele su identidad; éste responde que es alguien a quien por ahora no desea conocer, a lo que añade: «Trabaje por el alma de su padre» (p. 57).

El tuerto señala que en el presente día se cumple el tercer aniversario de la muerte de la mujer. Añade que el hijo de ésta tenía entonces 20 años y que se había enamorado sin saberlo de su propia hermana, pero no consumó el incesto al venderla el abate Yago a otro perdido, del que no importa su nombre (iba a decirlo pero se interrumpe). Mientras el tuerto habla, el ciego toca con un espantoso frenesí y ráfagas de luz corren por su arco (las pistas se van haciendo cada vez más claras en relación a la identidad del narrador intradieético y del violinista ciego).

El tuerto sigue con su narración: al amanecer del tercer día de máscaras, el libertino dejó a la joven durmiendo en la cama. Entonces, Yago entró en la



habitación de la joven y se tumbó junto a ella. Ésta, al despertar y verle allí, se asustó y salió de allí gritando socorro:

más no sé de qué diablos tuvo tal miedo, que saltando al suelo salió asustada de la alcoba, y juntando sus vidrieras las mantuvo cerradas con toda su fuerza para ponerse en salvo del abate, mientras con los ojos desencajados gritaba pidiendo socorro — pero las miradas de Yago Yasck son como el aliento del caimán— la pobre niña sacó la cabeza, sus cabellos resplandecientes formaron una aureola de luz en su contorno — juntáronse las puertas y quedó ahogada entre ellas. No piensen VV. que Yago tuvo la menor parte en esta funeraria escena — lo único que hizo fue colocar el cadáver aún palpitante a la parte de dentro de la alcoba, en cuya operación pudo muy bien haberse manchado de sangre». Estas últimas palabras fueron pronunciadas con una frialdad singular, y acompañadas de una mirada escudriñadora hacia el joven ciego (p. 58; respeto la tipografía original del texto).

Todos los oyentes le preguntan al tuerto el nombre de la chica (que el lector ya ha adivinado). Cuando éste pronuncia la palabra «Ángela», el ciego se arroja sobre él al tiempo que grita su nombre. El tuerto admite entonces ser el propio Yago Yasck, y que él es su hijo. Entonces, el ciego se desmaya. Yago le dice que con sus acciones evitó que cayera en el incesto, pero que no le conseguirá el cielo.

Una vez finalizada la narración de Yago, volvemos a oír la voz del narrador extradiegético. Suenan las nueve en el reloj de una iglesia. De pronto, la habitación retumba, se abren sus puertas y aparece el fantasma de Ángela: «arrojaba su cabello llamas, que alumbraban su rostro acardenalado y las llagas aún recientes de la garganta» (p. 58). Entonces, los músicos escapan despavoridos,<sup>610</sup> mientras que en el suelo de la habitación se abre un gran agujero, en el que se hunde el abate después de tomar la apatencia que tenía cuando fue envenenado (joven y «con el rostro descolorido y ensangrentado, y abierta la boca lívida y sin lengua», p. 58). El narrador termina su historia señalando que la casa fue demolida y que Jenaro vivió algunos años en la miseria.

El cuento se cierra de este modo:

En cuanto al buen Cirilo, mucha impresión debió de hacerle la cabeza de las greñas —al amanecer de aquella noche fatal lo encontraron tendido de bruces en el salón del Prado, y al levantarlo no quería abrir los ojos, y preguntaba ¿se ha marchado ya?

---

<sup>610</sup>Lo cual no deja de ser sorprendente, puesto que el narrador extradiegético ha indicado que tres de ellos (incluyendo a Jenaro) son ciegos. Creo que Madrazo olvida ese detalle, puesto que no es verosímil que los ciegos se asusten ante la fantasma, puesto que no pueden verla.

En el día no debe salir de la sacristía de la parroquia, donde pasa su vida sentado como un archipámpano en uno de aquellos oscuros bancos de cajón, y los monaguillos juegan con él como con un mentecato, le tiran de las orejas, y le hacen repetir este cuento muy a menudo (p. 58).

Éste es, si se me permite tal aseveración, el gran «error» del relato, el único elemento discordante con el clima creado —de forma diferente— en ambas partes de la historia. Con este comentario de tono burlón acerca del rechoncho sacristán (semejante al que le sirvió para iniciar esta segunda parte del relato), Madrazo destruye buena parte del efecto ominoso creado en las páginas anteriores, puesto que la historia, que había discurrido por los cauces del cuento fantástico puro, desemboca en el típico final humorístico de aquellos cuentos de vieja en los que se satiriza la creencia en lo sobrenatural y, de forma implícita, el género fantástico.

¿Cómo justificar semejante cambio? A mi entender, y como ya expuse en anteriores capítulos, hay entre los autores españoles que cultivan lo fantástico, sean o no románticos, una desconfianza e incomodidad ante lo sobrenatural que les impide implicarse en lo que narran, máxime cuando los hechos se desarrollan en una época contemporánea y en un espacio cotidiano.

Pese a todo, y obviando dichos elementos, Pedro de Madrazo nos ofrece uno de los cuentos fantásticos más interesantes de la primera mitad del siglo XIX. En él, como decía, se combinan dos formas de tratar lo sobrenatural que, no sé si intencionadamente, se corresponden con las dos partes del texto: el relato fantástico de clara influencia hoffmanniana, en la primera parte (la más larga), y el relato gótico, en la segunda.

En lo que respecta al cuento «hoffmanniano», debo advertir que Madrazo hace una buena adaptación de esa atmósfera alucinatoria que caracteriza a los relatos del autor alemán: el lector tiene la sensación de asistir al relato de un sueño o de una alucinación (la ambientación carnavalesca colabora también en la creación de esa sensación), en el que los personajes se mueven contagiados también por ese estado alucinatorio (pensemos, por ejemplo, en las visiones de Jenaro).

Como es habitual en los relatos de Hoffmann, tampoco hay en esa primera parte una presencia abrumadora de lo sobrenatural (limitado a la presencia maligna de Yago Yasck y a las visiones de Jenaro), lo cual también se corresponde con la concepción hoffmanniana del género, donde se explota la dimensión interior de lo fantástico: éste se debe más a la percepción alterada de la realidad (visiones,

alucinaciones, sugerencias fantásticas) que a la presencia explícita de lo sobrenatural. A ello hay que añadir que en el cuento de Madrazo se deja intuir uno de los temas recurrentes en la obra de Hoffmann: la alteración de la personalidad, manifestada en «Yago Yasck» a través del motivo del doble (levemente apuntado en el juego de equívocos provocado por los disfraces idénticos) y, sobre todo, del aparente control magnético ejercido por el abate sobre Ángela: «La mandó reírse y estar alegre, y ella se rió, y se levantó esbelta y ligera. Mas en su risa faltaba aquel matiz que sólo da a unos ojos azules en la inocencia el júbilo del corazón: confundióse el color de sus pupilas en el contorno de los párpados superiores, tomando aquella fisonomía un viso de sufrimiento» (p. 32). Eso explica que Yasck asesine a Ángela cuando trata de huir de él, es decir, en el único momento en el que ésta trata de manifestar su propia personalidad.

Otros detalles, menos importantes, pero que pueden interpretarse como influencia indirecta de la obra de Hoffmann es el hecho de que Jenaro sea un artista (pintor y músico) y que Yago Yasck, y él mismo, sean alemanes (incluso parte del relato se desarrolla en Alemania). Esta segunda información no debe tomarse como un detalle casual, a juzgar por la imagen que se tuvo en España de todo lo alemán como favorable a la efusión fantástica. Pensemos, por ejemplo, en «Stephen», cuyo protagonista era alemán, o en otro de los relatos publicados también en *El Artista*, «The Adventure of the German Student» (1824), de Washington Irving, en el que no existe influencia alguna de Hoffmann, pero donde podemos rastrear diversos tópicos góticos y románticos, entre los que destaca la nacionalidad alemana del protagonista. No deja de ser curioso que Dumas, como ya comenté anteriormente, convierta, en su particular versión de la historia narrada por Irving, al estudiante protagonista en el propio Hoffmann (véase *La femme au collier de velours*, incluida en su volumen de relatos fantásticos *Les Mille et un Fântomes*, 1849).

La adaptación de lo fantástico «hoffmanniano» que lleva a cabo Madrazo, sin embargo, también se muestra contagiada en algunos momentos por la valoración que Scott hizo de la obra del autor alemán. Las visiones de Jenaro, así como los extraños poderes de Yago (el resplandor fosfórico que aparece cuando frota sus manos), son un ejemplo de esa concepción scottiana de lo fantástico «hoffmanniano» como algo grotesco, construido a partir de la combinación de

elementos extravagantes y sin sentido. Eso explicaría también algunos errores o descuidos de carácter argumental, como el hecho de no narrar por qué Jenaro se queda ciego, Yasck tuerto y cómo ambos han llegado a reunirse en aquel lugar. Esa falta de lógica narrativa podría ser un efecto de la interpretación que hizo Scott de lo fantástico «hoffmanniano».

La segunda parte del cuento supone un cambio radical frente a esa adaptación de lo fantástico «hoffmanniano», puesto que el relato se convierte en un cuento de terror del más puro estilo gótico, en el que lo sobrenatural tiene una presencia mayor y mucho más explícita que en las páginas anteriores. Así, en esta parte aparecen muchos de los ingredientes típicos del género: posesión diabólica —así podríamos explicar la maldad innata de Yago Yasck—, pasiones desatadas que conducen al crimen, pacto satánico, aparición fantasmal. Y lo interesante de todo este componente sobrenatural es que se desarrolla en un espacio contemporáneo, a diferencia de muchos de los relatos góticos españoles publicados en esos años, donde se recurría, como en el cuento legendario, a una ambientación medieval.

Si en «Yago Yasck» podemos encontrar la primera influencia explícita de la obra de Hoffmann, es, sin embargo, «La madona de Pablo Rubens» (1837),<sup>611</sup> de Zorrilla, el relato que mejor responde, en esa primera mitad del siglo XIX, a las características de lo fantástico «hoffmanniano». No creo exagerar si afirmo que este cuento, en función del tratamiento que su autor hace de lo fantástico, podría haber sido firmado por Gautier u otros de los escritores franceses «discípulos» de Hoffmann. En él, se desarrolla el tema de la obsesión por una mujer (presente en la obra de los dos autores antes citados), y la presencia de lo sobrenatural se reduce a una extraña coincidencia imposible de explicar.

El cuento se inicia el 23 de julio de «183...» (una fecha, por lo tanto, contemporánea a su publicación, así como un juego verosimilizador, ya comentado anteriormente). Dos amigos leen una carta en la que Eugenio, el protagonista, les

---

<sup>611</sup>Alonso Cortés [1943], García Castañeda [1979:143] y Pont [1999b:171] destacan el carácter «hoffmanniano» del cuento de Zorrilla, pero sin justificar el porqué de su afirmación. Recientemente, este cuento ha sido recogido en el volumen *La mujer negra y otros cuentos de aparecidos*, de José Zorrilla, Celeste Ediciones, Madrid, 1999, pp. 19-28. Las citas proceden de dicha edición.

comunica que se ha enamorado «espiritualmente» del retrato de la Virgen pintado por Rubens que se encuentra en el altar mayor del convento de Fuensaldaña, y que pasa los días sentado frente al cuadro, obsesionado por la belleza de la mujer allí representada. Él mismo reconoce que es una locura estar enamorado de un cuadro, pero confiesa que no puede hacer nada ante dicha pasión. La reacción de los amigos es la esperable y creen que Eugenio se ha vuelto loco. Como corroboración de la opinión de estos, el narrador describe a Eugenio como un joven artista (poeta y pintor), de carácter sombrío y meditabundo, cuya alma han alimentado Hoffmann, Schiller y Byron.

Meses después, en una fiesta de carnaval (de nuevo, un baile de máscaras como ambientación idónea para lo fantástico), Eugenio, disfrazado de dominó negro, persigue a una bella mujer enmascarada que le ha tocado en el hombro y que ha pronunciado su nombre con una voz perturbadora:

¿Dónde había oído aquella voz? ¿Qué recuerdo le traía, que tembló al oírle? ¿Por qué aquella mujer pronunció su nombre con aquella voz inexplicable? ¿Quién era aquella mujer que huía de él, de quien él no se podía alejar, cuya voz quería volver a oír? ¿De dónde venía aquella voz? De la Madona de Rubens, porque el poeta, añadiendo lo bello a lo sublime, completa un ser a su antojo, como él cree necesitarle; y Eugenio había añadido a su Madona en sus sueños aquella voz que acababa de sonar en su oído, desplomándose en su corazón (pp. 23-24).

Cuando Eugenio logra por fin darle alcance, la mujer está acompañada de otro enmascarado. Entonces, el protagonista trata de descubrir la identidad de la mujer, pero ésta y su acompañante se ríen de él. Dominado por su delirio, Eugenio arranca la máscara a la mujer y, para su asombro, el rostro que aparece ante sus ojos es el de la Madona representada en el cuadro. Después de implorar perdón, el protagonista cae al suelo desmayado.

A la mañana siguiente, Eugenio despierta enfermo, dominado por la fiebre. El narrador aprovecha para describir la habitación del artista: entre los diversos objetos destaca una copia de la madona de Rubens, que Eugenio ha colocado frente a su cama, con el objeto de que sea la primera cosa que contemple cada día al despertar (un ejemplo más de su obsesión). A la una del mediodía, Eugenio recibe la visita de un desconocido que ha venido a interesarse por su salud, aunque le mueve también otra intención: «Me tomo la libertad de presentarme en esta casa, para explicar un enigma que nos interesa a ambos» (p. 26). Inmediatamente le pide

que justifique su comportamiento de la noche anterior, informándole de que la mujer a la que perseguía era su esposa. Al posar la vista sobre el cuadro, le pide también explicaciones por tener un retrato de ella en su habitación. Eugenio responde que no puede creer en lo que el hombre le dice, e insiste en que la mujer a la que él persiguió era la Madona de Rubens y no su esposa. Ante lo que considera puro desvarío, el desconocido empieza a sospechar que Eugenio se está burlando de él, lo que le lleva a pelearse con éste. En el momento en el que Eugenio clava su cuchillo en el corazón de su adversario, se abre la puerta de la habitación y entra la mujer del baile, que trata, ya inútilmente, de detener la pelea. Y entonces

aquella mujer, de formas angélicas, descargó sobre él una lluvia de insultos groseros, indecentes, acompañados de gestos repugnantes que revelaba el alma de la mujer más infame y desenvuelta, nacida entre los harapos del pueblo más villano (p. 28).

Una vez calmada, la mujer, antes de irse, añade algo que deja todavía más trastornado al protagonista: le agradece haberle librado de «ese pajarraco, que ya no tenía plumas que arrancar». El narrador refiere entonces que aquella mujer era una prostituta casada con un hombre de bien, a quien ya tenía pensado sustituir por un rico inglés. Poco después, Eugenio es juzgado por su crimen, pero acaba encerrado en un manicomio, puesto que su descabellada declaración no puede aclarar nada de aquel asesinato. El relato termina con la muerte del protagonista pocos meses después, delirando, todavía obsesionado por la Madona de Rubens.

El relato de Zorrilla desarrolla una historia basada en el motivo del doble, una de las manifestaciones de la alteración de la personalidad que Hoffmann trató con suma habilidad. ¿Cómo explicar la absoluta identidad que existe entre la Madona de Rubens y la mujer real que Eugenio conoce en el baile? Es evidente que dicha mujer no pudo servir de modelo al pintor flamenco, puesto que éste murió casi doscientos años antes del presente de la historia. Además, la casualidad no puede aducirse como explicación a juzgar por el hecho, también inexplicable, de que la mujer se acerque a Eugenio, le toque en el hombro y pronuncie su nombre, cuando es evidente, como se demuestra después, que ambos no se conocían. Esta escena es referida, como todo el relato, por un narrador extradiegético-heterodiegético, lo que invalida la suposición de que sea un error de percepción de Eugenio (su muerte en un manicomio podría llevar al lector a

semejante suposición). Creo, por tanto, que debemos desechar la simple intervención del azar y plantear una interpretación de carácter sobrenatural, cuyo sentido, por su misma condición de sobrenatural, es inexplicable.

Ese tratamiento de lo sobrenatural resulta sorprendente si recordamos la reflexión que hizo su autor en torno al género fantástico en «La Pasionaria», uno de los cuentos legendarios en verso que aparecen recogidos en su obra *Cantos del trovador* (1840-1841). En el prólogo a dicha obra, a la que ya me referido en otras ocasiones, Zorrilla reproduce una conversación con su mujer, quien le pide que escriba un cuento fantástico «como los de Hoffmann» (cuya obra ella andaba leyendo en ese momento). Zorrilla le responde que no lo hará porque lo considera un «género inoportuno en España», aduciendo que el clima de nuestro país no es el más adecuado para tales fantasías. Frente a esa forma de cultivar lo fantástico, él opta por otra (no rechaza, pues, el género, sino la variante hoffmanniana de éste), a la que denomina «fantasía religiosa» de inspiración legendaria (lo «maravilloso cristiano»). Eso explica, además, que «La Pasionaria» reciba el subtítulo de «cuento fantástico». El prólogo termina con la siguiente aseveración: «Las fantasías de Hoffmann, sin embargo, no serán en España leídas ni apreciadas sino como locuras y sueños de una imaginación descarriada; tengo experiencia de ello» (*Obras Completas*, tomo I, pp. 616-617). ¿Se refiere Zorrilla, con esa última afirmación, a su «desliz» hoffmanniano en «La Madona de Pablo Rubens»? A pesar de la valoración de su autor, en la que implícitamente parece lamentarse de la composición de dicho relato, «La Madona de Pablo Rubens» es uno de los mejores cuentos fantásticos españoles del siglo XIX.

Una vez comentados los mejores ejemplos españoles de lo fantástico «hoffmanniano»,<sup>612</sup> llegamos al caso de Ros de Olano, cuyos relatos, a pesar de la influencia de Hoffmann, deben estudiarse, como dije, de forma independiente.

---

<sup>612</sup>Podríamos añadir algún otro, como el anónimo «El puñal del capuchino» (1848), en el que un sueño, unido a un puñal que parece controlar la voluntad del protagonista, le llevan a éste a asesinar a su compañero de viaje y luego a suicidarse.

### 2.2.3.1. Ros de Olano, entre la alegoría grotesca y el absurdo

La narrativa de Ros de Olano ocupa un lugar aparte en la historia del género fantástico español. Si bien podemos rastrear en algunos de sus cuentos la presencia de lo fantástico «hoffmanniano» (de ahí el situar su producción en este apartado), también es cierto que la utilización que hace Ros de ello no es más que un recurso, o mejor, un medio expresivo a través del cual manifestar sus ideales literarios. Lo que quiero decir, con toda la cautela posible, es que Ros de Olano no es un autor de cuentos fantásticos. Sé que mi afirmación va a resultar polémica, cuando es evidente el acuerdo entre la crítica de calificar como fantásticos los cuentos de Ros en los que se narran fenómenos sobrenaturales, pero, como voy a tratar de demostrar, hay diversos aspectos de sus cuentos que los sitúan en un ámbito que poco tiene que ver con dicho género.

Como base de mi reflexión he utilizado algunas de las ideas contenidas en los mejores trabajos publicados sobre la narrativa «fantástica» de Ros de Olano: Cassany [1980], Salas [1983:278-294] y Pont [1989], [1992], [1996], [1997b] y [1999b].<sup>613</sup>

Entre la producción narrativa de Ros de Olano suelen identificarse cinco relatos fantásticos (los cito por orden cronológico):<sup>614</sup> «La noche de máscaras. Cuento fantástico» (1840),<sup>615</sup> «El ánima de mi madre. Cuento fantástico» (1841),<sup>616</sup> «Los niños expósitos» (1841)<sup>617</sup> y «El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez. Cuento fantástico» (1841).<sup>618</sup> Como se hace evidente, Ros de Olano

---

<sup>613</sup>De menor interés son los tres artículos de Yolanda Vallejo Márquez [1995a], [1995b] y [1997], en los que desarrolla un análisis de la dimensión sexualmente transgresora de los relatos de Ros de Olano. Vallejo plantea, además, una visión demasiado amplia de lo fantástico que le lleva a señalar que la producción «de corte fantástico» de Ros asciende «a una veintena de narraciones breves, y dos narraciones largas: *El doctor Lañuela* y *Leyendas de África*» [1997:136].

<sup>614</sup>Pont [1996] ofrecía una lista más amplia, en la que incluía «José de Espronceda. Teresa» (*Revista de España, de Indias y del Extranjero*, 1845, I, pp. 511-522), una «recreación fantasmagórica» que nada tiene de cuento fantástico. En mi opinión, sucede lo mismo con «Celos».

<sup>615</sup>*El Correo Nacional*, núm. 880, 889 y 891, 17, 25 y 27 de junio de 1840; y *El Pensamiento*, 1841, t. I, pp. 145-155.

<sup>616</sup>*El Iris*, , núm. 2, pp. 10-13, núm. 3, pp. 51-56, y núm. 5, pp. 82-87, enero de 1841.

<sup>617</sup>*El Pensamiento*, 1841, t. I, pp. 15-18.

<sup>618</sup>*El Pensamiento*, I, 1ª entrega, pp. 38-42, 3ª entrega, pp. 65-68, y 5ª entrega, pp. 97-104, 1841.



cultivó el «cuento fantástico» durante el escasísimo período de dos años. Llamo la atención sobre este dato, porque no es una información de carácter secundario, sino que me ayudará a demostrar cómo Ros se acercó al género fantástico en busca de un canal expresivo, y cómo, tras algunos experimentos (más o menos exitosos), rápidamente lo descartó, derivando hacia un tratamiento mucho más grotesco de lo sobrenatural, que desembocará en sus cuentos «estrambóticos», publicados en la segunda mitad del siglo XIX: «Cuentos estrambóticos. Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino de Pan-Corvo» (*Revista de España*, 1868, núm. 9, pp. 102-122) e «Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo» (*Revista de España*, núm. 24, 1869, pp. 481-502). En el ínterin publicará su novela *El doctor Lañuela* (1863), donde también lo irreal tiene una presencia importante.

Como ha demostrado Pont [1999b:161], el ideario prosístico de Ros de Olano «dibuja una simbiosis permanente de formas y estilo: actitud desrealizadora, incitación a la sorpresa, deformación humorística de la realidad (ironía, absurdo, estilización grotesca), apuntes sobre la literatura de la idea, cruce narrativo de géneros dispares (poema narrativo o lírico, digresión, ensayo filosófico, prosa de creación)». Un ideario que culmina en la búsqueda de lo que Ros denominaba, en términos románticos, el «libro híbrido», es decir, aquel en el que lo fundamental, más allá de su estructura y de su argumento, era el impulso sincero del sentimiento. Es decir, la reivindicación romántica del mundo de lo subjetivo.

Lo que Ros pretendía, en definitiva, era abolir las fronteras entre realidad e imaginación. Y en esa búsqueda, lo fantástico, que expresa perfectamente la idea también romántica de que lo real no se reduce simplemente al mundo racional, se convirtió en un camino idóneo para alcanzar su objetivo, para superar «la falacia de la realidad y sus signos» (Pont 1999b:162).

Y la forma de tratar lo fantástico que más se adecuaba a sus intenciones fue la hoffmanniana, en la que lo sobrenatural no se reduce a su dimensión exterior (como en la narrativa gótica) sino que se explota su dimensión interior, subjetiva. Claro que Ros adaptó a su manera el estilo de Hoffmann, combinándolo, además, con un destacado componente grotesco, cuyo propósito era acentuar todavía más la deformación de lo real que el autor perseguía.

El problema fundamental de ese particular tratamiento de lo fantástico es decidir si los cuentos de Ros de Olano responden a las características que definen a dicho género. Hay una afirmación de Pont [1999b] que me parece fundamental para iniciar esta discusión:

Lo fantástico en Ros no es nunca asentimiento o conformidad, sino más bien distancia que aprovecha sus recursos como objeto de experimentación. Unas veces se insinúa su defensa, otras veces se caricaturiza, pero siempre queda la sensación, sea cual fuere el camino tomado, de no saber si la opción narrativa va en serio o en broma, muy a pesar de las apostillas del autor implícito a lo largo del discurso (p. 167).

Y ese tratamiento es lo que, unido a dos aspectos fundamentales que enseguida comentaré, impide que podamos calificar como fantásticos a los relatos de Ros, en el estricto sentido del término.

Es cierto, y así lo ha demostrado también Pont [1999b], que en dichos relatos podemos encontrar temas y motivos típicos de la literatura fantástica (bañados normalmente en cierta intencionalidad paródica y grotesca): el doble, la amenaza diabólica, la aparición fantasmal (tratada de forma positiva), la metamorfosis y la animación de objetos. A eso hay que añadir que la base sobre la que descansa la literatura fantástica es semejante a la idea reivindicada por Ros: la negación del discurso racional y, por tanto, de la visión objetiva del mundo.

Pero ni la presencia de tales temas y motivos, ni la existencia de una misma base, digamos, ideológica, convierten a un relato en fantástico. Hay dos aspectos fundamentales, a los que me referí detalladamente en mi definición de lo fantástico (*cf.* cap. I), que están ausentes en los relatos de Ros de Olano y que impiden que el lector los consuma como fantásticos: la irrupción conflictiva de lo sobrenatural y la verosimilización de dicho fenómeno.

Según mi definición, lo fantástico se basa en la confrontación conflictiva entre lo real y lo sobrenatural, entendiendo por sobrenatural aquello que transgrede las leyes del mundo real. En los cuentos de Ros de Olano, tal conflicto no se establece, puesto que estos se desarrollan en «un ambiente mágico, parte pesadilla y parte realidad, en el que todo es posible, y donde gestos y palabras tiene un valor simbólico. Además, suele cambiar tan bruscamente el curso de la narración que el

maravillado lector se halla de pronto ante un argumento que ninguna relación guarda con la acción principal» (García Castañeda 1968: 334).

Y eso supone, como advierte Cassany [1980:21], que «la obra no se nutre de los conflictos de lo real y lo posible, al presentar a hombres como nosotros en presencia de lo inexplicable. Ros utiliza los elementos sobrenaturales en un sentido próximo a la concepción de Vischer, que los define como meros vehículos del humor, que disuelve el natural orden de las cosas con la traviesa arbitrariedad de una imaginación sin trabas». Cassany se refiere, evidentemente, al componente grotesco de los cuentos de Ros, que se convierte en la mejor expresión de su rechazo de los medios tradicionales de expresión literaria. Como ya demostró Bajtín [1989] en su célebre estudio sobre la obra de Rabelais, lo grotesco<sup>619</sup> supone una inversión de los cánones tradicionales, al reproducir lo feo, lo monstruoso, lo absurdo, es decir, aquellas facetas de lo real marginadas en dichos cánones. Y de ahí su evidente relación con lo carnalesco, con la idea del mundo al revés. «Fair is Foul, and Foul is Fair», dicen significativamente las brujas en la primera escena de *Macbeth*.

Y con ese sentido fue reivindicado por los románticos. Victor Hugo, en el prefacio de *Cromwell* (1827), defiende lo grotesco como una de las categorías estéticas que definen al arte romántico y moderno,<sup>620</sup> concebido como unión de contrarios: en éste ya no hay separación entre lo bello y lo feo, la risa y el llanto, lo sublime y lo grotesco, porque en la vida no hay tal separación, son parte de un todo común. Ese es el sentido moderno de lo grotesco, como advierte Bozal [1993], una actitud o perspectiva frente a las cosas que revela su verdadera naturaleza, la más íntima.

Pero, a la vez, la deformación grotesca también tiene otro efecto, evidenciado, por ejemplo, en la obra de Rabelais: el humor. Así, Baudelaire,<sup>621</sup> en

---

<sup>619</sup>En relación a la presencia de lo grotesco en la literatura y en otras artes véanse, entre otros, Kayser [1957], Barasch [1971], Baltrusaitis [1983], Chastel [1988], Bozal [1993], así como los artículos recogidos en Diego y Vázquez [1996].

<sup>620</sup>Théophile Gautier, en su obra titulada explícitamente *Les Grotesques* (1844), también plantea lo grotesco como lo ajeno a los cánones estéticos tradicionales. Y en ese sentido habría que entender también el título del primer volumen de cuentos de Edgar Allan Poe: *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840).

<sup>621</sup>Pensemos también que en el magnífico oxímoron contenido en el título *Les fleurs du mal* —la belleza de lo indeseable—, Baudelaire plantea esa unión de contrarios a la que antes me he referido, manifestación evidente de la nueva poética que representó su obra.

*De l'essence du rire* (1855), define lo grotesco como lo cómico absoluto, señalando que la risa es una manifestación ejemplar de la sensibilidad del hombre moderno. La esencia de lo grotesco reside, para Baudelaire, en la unión de lo real y lo fantástico (lo imaginado).

Desde esta doble perspectiva, como manifestación de su rechazo a los medios de expresión tradicionales y como recurso humorístico, debe interpretarse la presencia de lo grotesco y de lo fantástico en la obra de Ros de Olano.

El segundo aspecto que impide calificar como fantásticos a los relatos de Ros de Olano es la ausencia de una intención verosimilizadora del elemento sobrenatural. Como he ido insistiendo a lo largo de mi trabajo, todos los autores que cultivan el género fantástico tratan por todos los medios de hacer creíbles sus historias: saben que la presencia de lo sobrenatural va a provocar el escepticismo de sus lectores, por lo que construyen sus relatos de tal forma que lo fantástico acaba imponiéndose como «realidad» (incluso en aquellos cuentos manifiestamente ambiguos, el hecho de vacilar entre una explicación sobrenatural y una natural, evidencia el realismo con el que están presentados los hechos: si el tratamiento de lo sobrenatural fuera poco verosímil, el lector no dudaría y escogería la segunda de dichas justificaciones). Cuanto más creíbles sean los relatos, más impacto tendrán, además, sobre los lectores, al plantearles la posibilidad efectiva de la irrupción de lo sobrenatural en el mundo cotidiano. La intención verosimilizadora es lo que ha marcado la evolución de la literatura fantástica, puesto que el lector ha ido haciéndose cada vez más escéptico ante lo sobrenatural y, en consecuencia, los escritores han tenido que afinar cada vez más su ingenio para vencer su incredulidad.

Sin embargo, a Ros de Olano no le interesa esa construcción realista, de la que depende el efecto fantástico, porque no le interesa tampoco la dimensión amenazante de lo sobrenatural. Su objetivo es otro. Ros pretende deformar lo real, más aún, negar lo real, para llegar a esa manifestación de lo subjetivo, del sentimiento puro, como señalaba Pont [1999b]. Y eso le lleva, evidentemente, a una ruptura con la verosimilitud realista, ya que ésta supone una evidente coerción a la libertad expresiva que él reivindicaba:

¿A qué, si no —se pregunta Pont [1999b:166-167]—, obedecen sus arbitrariedades estructurales, sus transiciones de asunto y estilo, su reiterada ironía sobre la indefinición del género y el libro híbrido, su perfil, en suma, presto siempre a la sorpresa, a la actitud desrealizadora, a la deformación humorística de la realidad y la hiperestesia de su lenguaje? Ros de Olano, sabedor de la heterogeneidad de la vida misma, está muy lejos de plegarse a un discurso hierático y monovalente. Su «otra» realidad surge de la confrontación del hombre en soledad con el espectáculo del mundo exterior. El resultado es el advenimiento de la quimera interior del alma romántica, el ensimismamiento de una psique larvada en el sueño y la fantasía. De ahí la impostura de ese lenguaje. De ahí también su reverberación en términos paradójicos, antitéticos y oximorónicos. A semejanza con el rito grotesco del mundo, lo grave es reducido a su mínima expresión y, en su reverso, lo aparentemente superficial alcanza visos trascendentes.

La transgresión de la expresión realista, más aún, racional, postulada por Ros de Olano tiene algunos puntos de contacto con el género fantástico (y el componente grotesco es un perfecto puente entre ambas), pero se aleja de éste. No hay, podríamos decir, una «intención» fantástica en Ros cuando compone sus relatos:

La destrucción de las unidades, la diversidad de estilo y la combinación de elementos contrarios se defienden en nombre del sentimiento subjetivo. La organización casual de los relatos confía, teóricamente, en una comunicación con el lector por encima de las convenciones literarias; en la práctica, el mayor o menor éxito de aquéllos depende de la capacidad o incapacidad del elemento azar para definirlos genéricamente. Según este esquema podría explicarse, por ejemplo, *el fracaso de «El ánimo de mi madre», donde la construcción casual perjudica la creación de una atmósfera inquietante*, y el acierto de la «Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo», donde el azar sirve al propósito humorístico (Cassany 1980:15; la cursiva es mía).

Así, la exagerada deformación grotesca presente en estos relatos sustituye el posible efecto fantástico por un evidente efecto humorístico, absurdo. Un resultado parecido, salvando las distancias, es el que se produce en *La Ville Vampire* (obra también de inspiración fantástico-grotesca), tal como señalé en el capítulo I. En esta novela de Paul Féval, la visión paródica de la narrativa gótica domina por encima del resto de elementos, y esto provoca que lo sobrenatural pierda su efecto amenazante: la historia resulta increíble para el lector, quien la consume como puro divertimento, distanciado de los hechos que allí se narran. La recepción que generan los relatos de Ros de Olano es semejante a la descrita: la risa

sustituye al escalofrío, y la transgresión de lo real, lejos de resultar amenazante, provoca la diversión y, en ocasiones, la perplejidad del lector, para quien el mundo representado en el texto es un mundo de locos, sin sentido... Aunque quizás esa fuera la verdadera intención de Ros de Olano: mostrar, a través de una imagen deformada, que la realidad no funciona, que no tiene sentido... Pero puede también que ésta sea una lectura demasiado posmoderna.

Así pues, a pesar de inspirarse en lo fantástico «hoffmanniano», los relatos de Ros de Olano discurren por caminos diferentes a los del autor alemán. Como advierte Cassany [1980:19],

a pesar de lo que creyeron algunos, esta influencia es más aparente que real, ya que Ros se interesa muy poco por aprender la técnica del género fantástico. Sólo con un criterio muy amplio podríamos considerar fantástico *El ánima de mi madre*, una historia de tentación demoníaca, y *La noche de máscaras*, relato caótico y caricaturesco.

Y es que el tratamiento que Ros lleva a cabo de lo fantástico «hoffmanniano» se corresponde más (como ya apuntó Cassany 1980) con la definición que hizo Walter Scott de éste en su artículo «On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the works of Ernest Theodore Hoffmann» (1827), al que ya me he referido en anteriores ocasiones. Cito de nuevo la definición de Scott:

Este es el que se puede llamar el género *Fantástico*, donde la imaginación se abandona a toda la irregularidad de sus caprichos, y a todas las combinaciones de escenas las más raras y las más burlescas. En las demás ficciones donde lo maravilloso es admitido, se sigue cualquiera regla, y la imaginación no se detiene sino cuando ha agotado todos sus recursos; este género es para el «romance» más regular, serio o cómico, lo que la farsa o entremés, o más bien lo burlesco y la pantomima<sup>622</sup> son para la tragedia y para la comedia. Las transformaciones más imprevistas y las más extravagantes se hacen por los medios más inverosímiles; nada se encamina a modificar lo que es absurdo y repugnante a la razón. Es preciso que el lector se contente con mirar el juego de palabras y sutilezas del autor como miraría los saltos peligrosos y las metamorfosis de arlequín sin buscar ningún sentido ni otro objeto que la sorpresa del momento. El autor que está a la cabeza de este ramo de la literatura romancesca es Ernesto Theodoro Guillermo Hoffmann (cito de la traducción española: «Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas o romances», 1830, p. 17).

---

<sup>622</sup>En el original dice erróneamente «lo pantomino».

La definición de Scott reduce lo fantástico «hoffmanniano» a un simple juego extravagante sin sentido alguno, una visión que Perugini [1987/1988:127] no duda en aplicar a la obra del autor español: «Ros, d'altronde, si conformava perfettamenteamente alla definizione particolarissima che della letteratura fantastica dava il traduttore (su probabile mediazione francese) del saggio di Walter Scott sull'uso del meraviglioso nel *romance*, premesso a una sua raccolta di romanzi inclini al soprannaturale, pubblicata nel 1830». Aunque Perugini no duda en calificar como fantásticos los relatos de Ros de Olano (conclusión con la que no estoy de acuerdo), acierta, sin embargo, al señalar que el componente fantástico de los cuentos de Ros descansa simplemente en el puro juego verbal que distorsiona grotescamente la realidad y la vuelve inverosímil. Porque para el autor español, a mi entender, lo fantástico era un mundo sin reglas, donde todo estaba permitido (y aquí sí que coincide con la definición de Scott). Y es por eso que insisto en que Ros de Olano utilizó lo fantástico, no como un fin en sí mismo, como hicieron Hoffmann y el resto de escritores que consideramos dentro de ese género, sino como un medio para expresar esa libertad creativa antes mencionada, que culmina en sus cuentos estrambóticos, puesto que en ellos «el efecto buscado es la desrealización, a través de un lenguaje irónico y humorístico, del mundo irreal inventado, de forma que el lector se vea siempre sorprendido al encontrar dentro de la historia más puramente inverosímil lo chocante e imprevisto, es decir, lo estrambótico» (Cassany 1980:27).

Para ejemplificar las ideas antes expuestas, voy a comentar los tres relatos que mejor representan la producción «fantástica» de Ros anterior a 1850: «La noche de máscaras», «Los niños expósitos» y «El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez».

«La noche de máscaras. Cuento fantástico» (1840)<sup>623</sup> es el primer relato en el que Ros de Olano experimenta con el género. Pont [1996:120] se refiere a este texto en los siguientes términos: «es sin ningún género de dudas, el relato que,

---

<sup>623</sup>Como advierte Pont [1996:125, n. 2], se ha venido dando como fecha de publicación de este relato la de 1841, en *El Pensamiento*, I, 7ª entrega, pp. 145-155, pero hay que rectificar ese dato, puesto que se ha descubierto una publicación anterior: *El Correo Nacional*, «Sección folletín», en tres entregas: núms. 880, 889 y 891, correspondientes a los días 17, 25 y 27 de junio de 1840. El relato puede leerse en Cassany [1980:73-103].

auspiciado por la predicación del grotesco, mejor ilustra la afección fantástica de Ros de Olano» (Pont 1996:120). Y como tal vamos a tratarlo.

Resumir el argumento de los relatos de Ros es un asunto verdaderamente complicado, debido a su complejidad formal y argumental (reflejo evidente de esa libertad compositiva antes comentada).<sup>624</sup> Un detalle muy interesante, por lo novedoso que resulta en relación a los cuentos antes comentados, es que la historia la refiere un narrador extradiegético-homodiegético, es decir, el propio protagonista de la historia, sin la mediación, por lo tanto, de un narrador omnisciente. Leoncio, a pesar de su dolor de cabeza, decide asistir al baile de máscaras que esa noche se celebra en el madrileño salón de Oriente. La fascinación que siente por una mujer puede más que la enfermedad y que el estado melancólico en el que se encuentra. Sin poderlo evitar, hace un gesto horroroso y éste se graba en la pared. Se trata, evidentemente, de su sombra, que inmediatamente arranca de allí y se la pone sobre la cara como máscara de carnaval. Le queda perfecta, aunque en las sienes «pica como un sinapismo».<sup>625</sup>

Los sucesos que le ocurren hasta entrar en el salón de baile son propios de una pesadilla o de una alucinación (pensemos que va a la baile para «distraerse y sacudir la fiebre»). Así, cuando cree viajar en un landó se da cuenta de que va montado en un confesionario donde apenas cabían un fraile y él; o, por citar otro ejemplo, cuando entrega su billete al portero, su máscara provoca en éste tal impresión, que muere de risa. Como reconoce el propio Leoncio, «las máscaras encierran algo diabólico».

El baile de máscaras, como es habitual en este tipo de relatos, aparece como un lugar de confusión y sin sentido, multiplicado y deformado por los espejos de la sala. Unos espejos que provocan la siguiente reflexión de Leoncio:

¡Oh, gran cosa son los espejos!, porque revelan el fondo de las casas, enseñan sus muebles, el movimiento interior; descubren las acciones, todo cuando pasa dentro, en fin, secretos de tocador, de alcoba, de despacho, de antesala y de estrado, secretos que son el alma del hogar doméstico y la clave ignorada del mundo, con la cual se gobiernan las familias sin escándalo.— Los hombres debiéramos tener un espejo no

---

<sup>624</sup>Sin olvidar, como destaca Pont [1996:119], que a «Ros, en el fondo, nunca le preocuparon la lógica del acontecer y sus estructuras. En él todo se jugaba en nombre del supuesto romántico del sentimiento subjetivo y, en sus propias palabras, del dictado del corazón».

<sup>625</sup>Un «sinapismo» es un tónico, un medicamento externo, hecho de mostaza.



sé en qué parte, para ayudar a los médicos en sus diagnósticos, y para que los unos a los otros no nos condenásemos al infierno de la duda (p. 146).<sup>626</sup>

En ese momento aparece el coronel Pozuencos, uno de los principales personajes del relato. Mientras habla con Leoncio, bosteza, y éste descubre, como confirmación de su anterior reflexión, que tiene «un espejo en el cielo de la boca, donde se le proyectaban el estómago enteramente vacío y el corazón (que era muy grande) todo escrito y salpicado en confuso, con renglones de la ordenanza militar y de la doctrina cristiana». El espejo, como sucedía con los de las casas, muestra el interior, la verdadera identidad del coronel.

Enseguida se les une María, la esposa del coronel, que es la mujer de quien está enamorado Leoncio. Va disfrazada con unas sábanas llenas de manchas de la papilla de sus hijos, que Leoncio, dominado por el ideal, toma por «la cándida túnica de las vírgenes del Señor». El comportamiento de María en ese primer encuentro culmina en una escena totalmente desquiciada en la que describiéndole a Leoncio el origen de las citadas manchas, dice: «la mancha siempre sobre mí como una llaga, esta mancha, esta man...cham...param...tam...tarán...tan...tan...tan...tan...». A lo que el narrador añade «Y echó a andar tan tiesa como un granadero con el paso de veintiocho pulgadas de talón a talón». Creo que la escena no necesita más comentario.

El ambiente desquiciado va en aumento a medida que avanza el relato. Y llegamos a una de las escenas más sorprendentes: Leoncio se reúne de nuevo con María y comprueba asombrado la extraña duplicidad que se manifiesta tanto en su rostro como en su comportamiento (una interesante manifestación del motivo del doble):

tenía una mejilla pálida y otra sonrosada, un ojo melancólico, pudibundo, humilde, y el otro vivaracho, insolente y provocador. ¡Extraña cosa por cierto!, pero sobre la cual no hay duda; porque los míos vieron cómo su ojo derecho estaba muy avergonzado del izquierdo, y así en ademanes contrarios se me acercaron los dos, y me fijaron, y quedé irresoluto como nunca, sin saber a qué atenerme de aquella anfibología, que el alma articulaba por el órgano de la vista (p. 149).

---

<sup>626</sup>Cito de la versión publicada en la revista *El Pensamiento*, t. I, entrega 7ª, 1841.

Una duplicidad que incluso se revela en los pendientes que luce María:

los tales pendientes no eran de oro ni de piedras, ni de metal ninguno, ni de nada que perteneciese a los reinos mineral, vegetal, ni animal; sino que el uno pertenecía sí, al reino de los cielos, y el otro al de los profundísimos infiernos; los pendientes no eran de nada, eran dos espíritus, uno era un *ángel*, y el otro un *diablo*.

Sorprendentemente, Leoncio acepta dicha escena, advirtiendo que ya está avezado a tales fenómenos, puesto que de niño las brujas le arrullaban en la cama y cuando éstas le pellizcaban, no lloraba.

La duplicidad antes comentada se manifiesta incluso en el cuerpo de María, puesto que, mientras baila con Leoncio, una de sus mitades lo desea a él, mientras que la contraria se mantiene fiel a su esposo.

Después de bailar con María, Leoncio acompaña a ésta y a su marido a cenar. Y allí se produce otra escena absolutamente inverosímil que sirve de culminación a la atmósfera desquiciante de la fiesta: las perdices asadas que les sirven se animan en el plato, a la vez que María escupe sapos sobre el mantel (algo natural en su familia, según refiere el coronel, pues su hija de tres años ya escupe ranas) y enciende el ponche de Leoncio con el dedo índice, después de frotárselo en el oído. Tras beber el ponche, Leoncio se siente inmediatamente ebrio y cae a los pies de María. Finalmente, lo llevan a su casa donde se pasa siete días enfermos. El cuento termina con estas enigmáticas palabras:

Siete días me los pasé difunto por mi cuenta, y al cabo de ellos se me abrieron los oídos para escuchar a tres austeros medicinantes que repantigados alrededor de mi lecho hablaban estas palabras a un mi amigo doctor en Salamanca.

Decía un médico: «A este hombre le faltan cuatro síntomas graves para tener una enfermedad conocida; en cuyo caso nos atreveríamos a responder de su vida... Ahora marchamos a la clínica sin diagnóstico, y es lo probable que se muera».

Los dos restantes médicos daban al orador pausadas muestras de aprobación con la cabeza (p. 155).<sup>627</sup>

La primera reacción que provoca este cuento en el lector es la del desconcierto. A pesar de desarrollarse en un lugar real (un baile de carnaval en una sala de Madrid), lo narrado en el relato va más allá de la necesaria verosimilitud de

---

<sup>627</sup>Pont [1999b:172, n. 27] ha señalado la similitud de los finales de «La noche de máscaras» y de *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte, puesto que en ambos es «reconvenida [...] la misma figura de un doctor de Salamanca que oficia como “alter ego” científico del conflicto planteado».

lo fantástico; lo que Ros está ofreciendo al lector del relato es una desquiciada pesadilla, estructurada en un buen número de escenas a cada cual más grotesca y ambientada en una fiesta de carnaval, lugar propicio, como vimos en «Yago Yasck» y en «La Madona de Pablo Rubens», para crear una atmósfera de desvarío y confusión: «no sabemos a ciencia cierta si lo acaecido obedece a una ilusión de los sentidos, a la melancolía febril o a un sueño. La postración final del protagonista y las palabras de los médicos, lejos de aclarar algo, diluyen lo sucedido al margen de cualquier explicación racional» (Pont 1996:120). Desde esa perspectiva, la historia podría ser tomada como producto del desvarío de un enfermo, lo que la relaciona directamente con otro sorprendente cuento, que analizaré en la segunda parte de este capítulo: «Mi entierro» (1883), de Clarín, un delirio narrado en primera persona y de clara intención grotesca y humorística (claro que su significativo subtítulo — «Discurso de un loco»— justifica lo que en Ros de Olano no es más que una posible e inverificable suposición). La gran diferencia entre «La noche de máscaras» y los relatos citados es que para Ros la explicación —sea la que sea— de lo sucedido no tiene importancia alguna.

Por el cuento discurren, además, motivos de claro origen fantástico, como el del doble, perfectamente encarnado en la máscara de Leoncio, surgida de su propia sombra,<sup>628</sup> y, sobre todo, en el personaje de María, manifestado no sólo en su cuerpo y en su comportamiento, sino incluso a través de sus pendientes.<sup>629</sup>

Pero ahí se agota su conexión con lo fantástico, puesto que la intención de Ros de Olano no es la de componer un cuento de ese género: la sucesión de escenas insólitas, cuya ilación reproduce de algún modo el carácter ilógico de los sueños, no busca explicación alguna en el terreno de lo verosímil, no pretende enfrentar al lector con la amenaza de lo sobrenatural. La hipérbole grotesca aleja el relato de Ros del género fantástico y lo lleva a una dimensión alegórico-simbólica, en la que lo fantástico sólo funciona como mero soporte, no como un fin en sí mismo: «el coronel encarna al padre y al rival, y María a la mujer, madre y esposa. Lo absurdo de sus actos y palabras revela el descalabro de su imagen ideal y es el

---

<sup>628</sup>Lo que plantea también una posible relación con el *Peter Schlemmilh*, de Chamisso.

<sup>629</sup>Ros suele encarnar el motivo del doble en personajes femeninos, como sucede también con las figuras de Camila (la mujer terrena) y Luz (la mujer divina) de *El doctor Lañuela*: «las mujeres dobles de Ros de Olano encarnan, en términos románticos, el contrapunto simbólico de una realidad desilusionada, de un mundo demonizado frente a la imposibilidad del ideal» (Pont 1999b:172).

contrapunto grotesco del sentimiento idealizado» (Cassany 1980:23). A ello hay que añadir todo lo que ya he expuesto acerca de su experimentación formal en busca de un discurso que le permita transgredir los modos de expresión realista.

«Los niños expósitos» (1841) es un texto más sencillo de analizar que el anterior<sup>630</sup> en lo que respecta, evidentemente, al tema central de mi investigación: el componente fantástico. Esto se debe a que el narrador revela al final de su relato que todo lo narrado no ha sido más que un sueño. Claro que el tratamiento que le da Ros a la historia difiere mucho del que suele ser habitual en los relatos que he incluido en el apartado de lo «fantástico explicado». En estos, como después demostraré detalladamente, el narrador construye su historia mediante un truco fundamental: ofrecer un relato que parece fantástico puro, para sorprender al lector en las últimas líneas con la revelación de que todo ha sido producto de una simple pesadilla (eliminando, de ese modo, el efecto fantástico de la historia).<sup>631</sup> Si bien en el cuento de Ros de Olano el final es semejante, no se produce, sin embargo, esa imitación de un relato fantástico puro, puesto que los extraños elementos que salpican la historia, así como su ilógica estructura (el personaje se va encontrando en diferentes situaciones sin saber cómo ha llegado a ellas), revelan el componente onírico de la historia, puesto que reproducen, no sé si voluntariamente, el desorden propio de los sueños (Ros se comportaría, así, como una especie de surrealista *avant la lettre*). Se trata de un relato, además, que está más cerca de Jean Paul Richter que de Hoffmann, y no sólo por esa dimensión onírica, sino, sobre todo, por su clara intención alegórica.

Narrado por el propio protagonista, se refiere la historia de un cazador que, frustrado por lo mal que se le ha dado ese día la caza, se tumba un rato a descansar. De pronto, se le aparece un niño descalzo y harapiento que le pide una limosna o algo de comer. El cazador se siente desolado porque no puede ayudar al niño, pues

---

<sup>630</sup>Sucede lo mismo que con su segundo relato de este género, «El ánima de mi madre. Cuento fantástico» (1841), un texto fundamentalmente alegórico donde lo fantástico (representado por tres motivos básicos: la aparición fantasmal, la predicción de una gitana y la seducción diabólica) se combina de nuevo con la exageración grotesca y con una trama de carácter sentimental. Perugini [1985:118-119] hace un breve comentario de carácter psicoanalítico, de la dimensión y simbología sexual de este relato, a mi entender, un tanto exagerado.

<sup>631</sup>Hay casos, sin embargo, en que la explicación racional vendrá motivada por una clara intención crítica y satírica en relación a la creencia supersticiosa en lo sobrenatural.

lo único que puede ofrecerle es su compañía. El niño desaparece y pocos instantes después, sin explicarse cómo ha podido suceder, el cazador se encuentra sobre un suelo regado con lágrimas y rodeado de niños desnudos llorando. El personaje descubre que en el grupo de niños hay algunos que están muertos.

Ante tal visión, el cazador maldice a los hombres que se aprovecharon de las mujeres, y también a esas mujeres capaces de abandonar a sus hijos, pues las acciones de ambos son las culpables de que haya niños expósitos. De pronto, aparece una mujer hacia la que todos los niños se dirigen. Pero ella sólo puede dar alimento a aquél que lleva la marca que ella misma le hizo al nacer con la sortija que le regaló el hombre que la engañó. Cuando da con el niño, trata de amamantarlo, pero descubre que no tiene senos, pues los ha gastado en las manos de su amante. Eso provoca que el niño muera, envidiado por el resto de los expósitos, cuyo mismo fin todos parecen desear. En ese momento, se abre una tumba y surge el cadáver del padre del niño, que viene a buscar a la mujer para llevársela consigo. Ésta trata de defenderse, pero el muerto la agarra de los cabellos y se la lleva con él a la tumba. Con la mujer va también el cadáver del niño, que no ha soltado durante la lucha. Tras esa escena, el cazador despierta sobresaltado al notar que su perro le lame el rostro.

En este cuento nos encontramos con una situación parecida a la de los relatos de Jean Paul, que ya comenté en el capítulo II. En ellos, un personaje se duerme y tiene unas visiones terribles, que, más allá de su componente sobrenatural, hay que leer desde un punto de vista alegórico. Así, Ros no busca en este relato la creación de un efecto fantástico sobre el lector, sino que, como sucedía en los relatos de Jean Paul, el objetivo de la utilización de sucesos de carácter sobrenatural es provocar una impresión moral.<sup>632</sup> Podríamos decir que el tema fundamental de este relato es la crítica a una sociedad que permite que se produzca el abandono de niños. Ros, en lugar de ofrecer al lector un relato de tono costumbrista acerca del mismo problema, recurre a elementos fantásticos, cuya impresión resulta, evidentemente, mucho mayor sobre el lector.

Este cuento también deja traslucir un tema recurrente en sus relatos, la ausencia de la madre, que tiene que ver con la propia biografía de Ros, puesto que

---

<sup>632</sup>A la que hay que añadir esa manifestación, descrita en páginas anteriores, de su rechazo de la verosimilitud realista.

éste perdió a la suya de niño. Así, por ejemplo, en los primeros párrafos de «La noche de máscaras» el narrador evoca a su madre muerta, y en «El ánimo de mi madre», su protagonista recibe la visita del fantasma de ésta, que murió poco después de que él naciera. Incluso en *El doctor Lañuela* (1863) hay una referencia a dicho tema: «¡Pobres niños, pobres niños los que perdisteis la madre! Llamad, amad, besad, acariciad mucho al padre, que si os confió al esmero de otra mujer no la hace suya por no hacerlos de ella!» (p. 271).<sup>633</sup>

«El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez. Cuento fantástico» (1841) es un relato inacabado en el que Ros expone explícitamente su propia concepción del género, por lo que su comentario va a servir como conclusión a mi estudio acerca de la producción «fantástica» de su autor en la primera mitad del siglo XIX.

Resumir el argumento de este relato vuelve a ser de nuevo tarea complicada, por lo que me limitaré a referir lo esencial de su historia: Martín Peláez y Justa, su mujer, salen en busca del Proto-Calígrafo, respondiendo a un sueño que ésta había tenido en el que una voz de hombre «con sabor a miel de romero» (p. 39) le decía que buscaran a dicho personaje, pues eso les haría ricos. Por el camino al único que encuentran es al mozo Caínez, joven de veintitantos años y de buen aspecto, propietario de una pluma con poderes mágicos que por el color parece de cuervo, y que le sirve para todo tipo de menesteres: afeitarse la barba, rizarse el cabello, limpiarse los dientes o abrillantarse la ropa. Creyendo que Martín pueda ser el Proto-Calígrafo, deciden hacerse amigos de él y tratarlo lo mejor que puedan. Así, lo alojan en su casa. Pero los días pasan y nada ocurre que revele que Caínez es quien esperaban.

Por las noches se reúnen en el portal de la casa de Martín diversas personas del pueblo (el cura, el cirujano, la tía Corneja, el sacristán...), donde pasan el rato «relatándose mentiras, consejas y permisiones del Altísimo» (p. 66). Una noche,

---

<sup>633</sup>Una preocupación semejante parece darse en su obra respecto a la figura paterna, pues que Ros también perdió a su padre muy joven. Así, en «La noche de máscaras», el protagonista advierte que «el coronel Pozuencos, sin hablar ni moverse, me despertó la idea de la paternidad entera; y aunque no sepa ni explicarme a mí propio por qué trámites lógicos vine a parar en esta preocupación fantástica, lo cierto es que yo me creí llevado ante el autor de mi vida» (p. 149). Otra referencia a dicho tema, de carácter más implícito, es la que aparece en *El doctor Lañuela*, donde la figura del padre del protagonista parece encarnarse en la de su tío don Cleofás.

después de oír las historias relatadas por el mayorazgo 'límoteo Rincón y por la tía Venceja (dos cuentos de vieja sobre apariciones demoníacas), que son aplaudidas por el público allí reunido, toma la palabra el mozo Caínez para protestar acerca del carácter de las historias que se están oyendo, puesto que todo lo que ha escuchado no es más que «zampoña», es decir, trivialidades sin importancia, algo que no va muy bien con su tiempo, donde, según él, se hace necesario algo más de filosofía en la literatura:

Añadió Martín que él acababa de aprender un género nuevo de literatura, el cual en la modesta forma de cuentos encierra lo más selecto, lo más elevado, lo más maravilloso y filosófico que la imaginación, el ingenio, y el talento de los hombres ha podido abrazar, llenando al propio tiempo aquel precepto de Horacio de juntar lo útil con lo deleitable; pero que de los circunstantes, excepto el señor cura, por ser un tanto teólogo, los demás eran todos gente de poco alcance y de la estofa de aquella que llama mentira a la verdad escondida, *poesías* a la elevación y delirio a la metafísica, quedándose después de leer, como si no hubieran desayunado el entendimiento. [...] concluyó diciendo: que el nuevo género cultivado con especialidad en Alemania, y que estaba indicando más que el movimiento comercial, y más que las revueltas a viva fuerza, la tendencia filosófica del siglo, se llamaba *fantástico*, y que él se abstenía de contar un cuento al uso, porque lo juzgaba predicar en el desierto (p. 68).

Pero las protestas y la insistencia de sus contertulios le obligan finalmente a narrar uno de esos cuentos «fantásticos». Caínez refiere entonces la historia de Pedro Fernández, vecino de Toledo, quien una mañana se despertó convertido en militar (incluso lucía unos buenos mostachos). Dotado de un vigor que nunca había tenido, abrió la puerta de su habitación y pidió su caballo, mientras por las calles sonaban clarines de guerra, relinchos y galopes. Inmediatamente después, entró en la vivienda un ayudante para comunicarle que el ejército ya estaba en marcha. Entonces, Pedro se puso ala cabeza de sus hombres, dio la orden de partida y salieron al campo. Y allí se encontraron con el enemigo, lo que da pie a una escena de clara raigambre quijotesca:

unos bultitos a la manera de cabras desperdigadas, corriendo delante de otros bultos muy grandes, semejantes a rebaños de merinas, que levantaban polvaredas y se anublaban: vio entonces salir de entre los pelotones de su gente armada, cabritas pintadas, muy ligeras, al encuentro de las otras que venían; y cayendo más en sospecha volvióse a repetir «*ya veréis la que se va a armar*», pero ignoraba de buena fe lo que sería.

En efecto, rompió una gritería confusa, que no eran sino balidos de toda aquella multitud de rebaños, y pífanos y tamboriles y gaitas de pastores llenaron los aires, y

polvo y humo y ruido de truenos taparon la vista y los oídos del general Pedro Fernández, que se sentía enchir de entusiasmo por grados y no veía más que nieblas, como si lo envolviera una nube (pp. 98-99).

Rodeado de ese humo Pedro luchó denodadamente contra las fuerzas enemigas, que finalmente fueron derrotadas. La historia termina con la elaboración del informe que debía enviarse al gobierno:

y el parte se redactó por el jefe del jaco tordillo [uno de sus oficiales], y al llegar impreso a las capitales fue causa de que se quebraran 48 campanas que se repartieron entre las 48 provincias a una por barba.

Y, aquí, tía Corneja, colorín colorado, que mi cuento se ha acabado (p. 99).<sup>634</sup>

El supuesto relato «fantástico» a la alemana que Caínez refiere no es más que una sarta de disparates sin sentido, que todo el mundo aplaude para no parecer idiota ante los demás, aunque no hubo ninguno «que supiera darse razón de si valía la pena de ser oído» (p. 99).

El resto del relato nos muestra la seducción de Caínez por parte de Justa, a quien regala la pluma maravillosa, y se cierra con una interesante escena fantástico-grotesca: el mayorazgo Timoteo Rincón agoniza y quiere hacer testamento antes de morir. Para ello llaman a Martín Peláez, pero el enfermo muere antes de poder testar. Entonces, Caínez se acerca al muerto y le aplica los labios al oído: «En aquel momento mismo, el cuerpo que parecía cadáver pegó un bote y quedó en cuclillas sobre la cama, levantó un brazo, abrió la boca y dijo: *quiero testar en forma de derecho*» (p. 103). Y así lo hace, mientras Martín Peláez lo toma todo por escrito. Una vez terminada su declaración, vuelve a dar un brinco, cayendo sobre la cama tan muerto como estaba antes. Ahí se interrumpe la última entrega publicada del cuento.

La primera pregunta que uno se hace una vez leído el relato es qué pudo inducir a Ros a dejarlo inacabado. La única respuesta —obviando posibles circunstancias de carácter editorial— que se me ocurre es que ya había dicho en él todo lo que tenía que decir. A lo que hay que añadir otro hecho significativo: y es que «El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez» es el último relato de su producción con el subtítulo explícito de «Cuento fantástico». Lo que de algún

---

<sup>634</sup>A pesar de ser un «ejemplo» del nuevo relato fantástico, Caínez recurre a una forma de cierre habitual en los relatos populares y también en los cuentos de vieja.



modo trato de decir es que el hecho de dejar inacabado este texto puede traducir su renuncia a seguir componiendo relatos situados en la órbita de lo fantástico.

Lo paradójico de este relato es que, si bien refleja dicha renuncia, también es un texto en el que Ros, a través de las palabras del mozo Caínez, hace una defensa explícita del cuento fantástico alemán (léase «hoffmanniano»), tras burlarse de los cuentos de vieja. Pero lo interesante de su defensa, enormemente elogiosa, es lo que en ella destaca de ese «género nuevo de literatura»: para Ros, «encierra lo más selecto, lo más elevado, lo más maravilloso y filosófico que la imaginación, el ingenio, y el talento de los hombres ha podido abrazar». Es decir, más allá de lo que el cuento «hoffmanniano» supuso para la evolución del género fantástico, lo que a Ros le interesa es su dimensión profunda, como medio de expresión de un pensamiento filosófico, «elevado».<sup>635</sup> Como vemos, no hay referencia alguna en las palabras de Caínez acerca del componente sobrenatural o del efecto fantástico creado en los relatos de Hoffmann, porque no es eso lo que a Ros le atrae de dicho género. Él lee lo hoffmanniano desde una perspectiva simbólica o alegórica, como expresión de una idea elevada, porque eso es lo que buscaba él en su propia literatura. El juego con lo sobrenatural se convierte, entonces, en las obras de Ros en una simple manifestación de su rechazo de la expresión literaria tradicional, o, si se quiere, racional. En sus cuentos «fantásticos», todo está al servicio de la búsqueda de esa expresión libre y propia que caracteriza a su literatura. Y por eso deja inacabado su relato, porque lo fantástico ya no le llevaba a ningún lado.

Quizás eso explique el sentido de la historia que refiere el mozo Caínez, la cual, propuesta como ejemplo de ese género fantástico que está defendiendo, es, sin embargo, una parodia de éste, una sarta de disparates que su público, pese a no entenderla, no duda en aplaudir. Lo que propone, a través de esa disparatada historia, es llevar a su máxima expresión la deformación de la realidad, de abocarla a un relato sin sentido en el que el lenguaje (véase, por ejemplo, la descripción de la batalla) se convierte en el elemento protagonista, por encima de la trama y, sobre todo, del argumento mismo. Pero la historia narrada por Caínez no pasa de ser un simple experimento. Y es por eso que Ros renuncia a lo fantástico (o mejor, a su propia concepción «utilitaria» de lo fantástico), después de dos años de

---

<sup>635</sup>Una concepción absolutamente diferente, por tanto, a la manifestada por Scott en su crítica de la obra de Hoffmann, en la que la reducía a un simple desvarío sin sentido alguno.

experimentos (1840-1841), para buscar un camino totalmente independiente, libre de influencias, un camino que le conducirá a ese género, podríamos decir de su invención, que es el «cuento estrambótico»:

Será precisamente la magnitud de esta propuesta, tensada al máximo, la que acabará individualizándose en un tipo de relato personalísimo que denominará *cuento estrambótico*, donde lo fundamental es la literaturización de lo maravilloso, la vinculación de la fantasía al humor y un lenguaje hiperbólico de clara filiación grotesca (Pont 1999b:162).

Sólo queda un aspecto más por comentar: ¿por qué utilizó el subtítulo de «cuento fantástico» en tres de sus relatos? Creo que hay dos respuestas posibles: la primera tiene que ver con la amplitud semántica que tuvo el término durante el siglo XIX, puesto que a lo largo de este trabajo podemos comprobar el uso libérrimo que se hizo de éste al incluir bajo el epígrafe «fantástico» algunas obras que no se ajustaban demasiado a las características que definen el género, según las expuse en el capítulo I.<sup>636</sup> La segunda respuesta tiene que ver exclusivamente con las ideas literarias de Ros de Olano: el adjetivo (y no el género) «fantástico» identificaría a todo aquello que nada tiene que ver con la realidad objetiva. Un término que resultó insatisfactorio para identificar a sus obras, y a lo que con éstas pretendía, y que substituyó, cuando encontró su expresión más adecuada, por el de «estrambótico».

#### 2.2.4. Lo pseudofantástico grotesco

Con este tipo de relatos nos situamos ya en las fronteras del género fantástico, puesto que sólo en una definición muy amplia de éste podríamos incluir los textos así clasificados. Se trata de relatos en los que el componente sobrenatural es tratado de forma grotesca, exagerada, provocando un efecto semejante al

---

<sup>636</sup> Así, por ejemplo, Castelar, bajo el seudónimo de Leporello, en su artículo «Reflexiones sobre literatura con motivo de *El doctor Lañuela*, por A. Ros de Olano», publicado en *La Democracia*, núm. 97, 24 de abril de 1864, califica como obras fantásticas a textos de procedencia tan heterogénea como *La vida es sueño*, de Calderón, *Los sueños*, de Jean Paul, las sinfonías de Beethoven y la obra de Goethe.

descrito en el análisis de los cuentos de Ros de Olano: la hipérbole grotesca impide que el lector pueda llegar a «creer» en lo narrado, que es consumido fundamentalmente como un divertimento en ocasiones no exento de humorismo (no produce, pues, efecto fantástico alguno). La única reacción, por lo tanto, del lector es la risa o el desconcierto. El autor del relato grotesco no pretende nada más que deformar lo real. Es por eso que suscribo la definición que postula Bozal [1993:50, n. 1] de lo grotesco en arte, pero aplicándola a la literatura:

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

Podríamos incluir aquí los relatos de Ros de Olano, pero, como ya he demostrado, no se limitan únicamente a ese deformante juego grotesco con lo real y lo fantástico, sino que van más allá.

Algunos de los cuentos que he catalogado dentro de este apartado responden a la definición que Walter Scott hizo del género fantástico, puesto que en ellos se acumulan diversas situaciones extrañas y sin sentido, que sólo buscan sorprender al lector por su carácter extravagante. Una forma de tratar la literatura fantástica que lleva implícita, en varios casos, una clara burla del género, como sucederá también con algunos relatos del apartado de lo «fantástico explicado», en los que, además, podemos encontrar elementos de carácter grotesco.

El apartado de lo pseudofantástico grotesco es realmente reducido, puesto que sólo cuatro textos de mi catálogo responden a la definición expuesta: «La pata de palo» (1835), de Espronceda; «Supersticiones populares» (1835), de José Augusto de Ochoa; «Los ojos negros» (1838), de Patricio de la Escosura; y «Un cuento de vieja» (1840), de Clemente Díaz.

Hay otro grupo de relatos que podríamos situar en este apartado en función del tratamiento grotesco que hacen del material fantástico, pero el hecho de que tengan una explicación racional (un sueño) me ha decidido a colocarlos en el apartado de lo «fantástico explicado»; así sucede, por ejemplo, con «La visita nocturna», de Félix Espínola.

El mejor ejemplo de lo pseudofantástico grotesco es «La pata de palo», de Espronceda (*El Artista*, t. I, entrega 12ª, 1835, pp. 138-140), inspirado en el cuento inglés, «Mynheer von Wodenblock, A Marvellous History» (cf. capítulo III).<sup>637</sup>

El relato empieza con una advertencia del narrador en la que ya se anuncia el componente hiperbólico y humorístico de la historia, que, además, es presentada como un hecho real:

Voy a contar el caso más espantable y prodigioso que buenamente imaginarse puede, caso que hará erizar el cabello, horripilarse las carnes, pasmar el ánimo y acobardar el corazón más intrépido, mientras dure su memoria entre los hombres y pase de generación en generación su fama con la eterna desgracia del infeliz a quien cupo tan mala y desventurada suerte. ¡Oh cojos!, escarmentad en pierna ajena y leed con atención esta historia, que tiene tanto de cierta como de lastimosa; con vosotros hablo, y mejor diré con todos, puesto que no hay en el mundo nadie, a no carecer de piernas, que no se halle expuesto a perderlas (p. 138).

El narrador refiere la historia de un comerciante inglés (también denominado a veces banquero) que ha perdido una de sus piernas, y que encarga a Mr. Wood, famoso en todo Londres por su habilidad en la construcción de piernas de madera, que le fabrique «una obra maestra, un milagro del arte [...], una pierna que ande sola» (p. 139).

Tres días después, un empleado de Mr. Wood le entrega el miembro postizo, diciéndole que es el mejor que su amo ha fabricado nunca. Entonces, el banquero se calza la pierna de madera y «no bien se la colocó y se puso en pie, cuando sin que fuerzas humanas fuesen bastantes a detenerla, echó a andar la pierna por sí sola con tal seguridad y rapidez tan prodigiosa, que a su despecho hubo de seguirla el obeso cuerpo del comerciante» (p. 139). A partir de ese momento, al comerciante le es imposible detener el movimiento de la pierna de madera y ésta le arrastra a un viaje sin fin por todo el mundo, más allá incluso de su muerte. El cuento termina con una imagen magnífica:

Y poco hace se vio un esqueleto desarmado, vagando por las cumbres del Pirineo con notable espanto de los vecinos de la comarca, sostenido en una pierna de palo. Y así continúa dando la vuelta al mundo con increíble presteza la prodigiosa pierna sin haber perdido aún nada de su primer arranque, furibunda velocidad y *movimiento perpetuo* (p. 140).

---

<sup>637</sup>En relación al cuento de Espronceda y a su fuente inglesa véase Vasari [1972], quien también analiza brevemente su posible dimensión política.

La interpretación literal de los deseos del comerciante, tener una pierna que «ande sola», cuando éste se refería de un modo figurado a que Mr. Wood le fabricase la mejor pierna posible, provoca, por lo tanto, el fenómeno sobrenatural. Un fenómeno que es tratado con humor y no desde la perspectiva ominosa propia del género fantástico, puesto que, por ejemplo, el comerciante es obligado por la pierna postiza a salir a la calle en ropa interior, ya que no le ha dado tiempo de vestirse, provocando el escándalo de los transeúntes: «Un hombre tan formal con usted, le gritaba uno, en calzoncillos y a escape por esas calles» (p. 140). No hay ningún elemento en el relato que pueda provocar un efecto fantástico porque todo en él es grotescamente ridículo: desde la estampa del comerciante en calzoncillos, convertido en un caricaturesco Judío Errante, a ese esqueleto con una pierna de palo, una figura que, después de leer toda su historia, se me antoja cualquier cosa menos una imagen terrorífica. Lo interesante es que la estructura del cuento de Espronceda es un remedo de la estructura propia del cuento fantástico, abocada a ese efecto final que, sin embargo, por las razones aducidas, no se consigue. El interés de su autor es, evidentemente, ofrecer una historia humorística.

Sobre el relato «Supersticiones populares» (*El Artista*, t. II, entrega 8ª, 1835, pp. 90-91), de José Augusto de Ochoa, no diré nada, puesto que ya lo comenté en mi análisis de lo fantástico legendario, apartado al que remito, pues, al lector (*cf.* 2.2.1.).

En lo que se refiere a «Un cuento de vieja» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 2, 12 de enero de 1840, pp. 13-14), de Clemente Díaz, dicho relato reproduce el esquema de ese tipo de cuentos populares a los que se refiere su título. Si en el texto de Espronceda la deformación grotesca estaba, digámoslo así, contenida, en este relato Díaz se deja llevar por la exageración total en lo que se refiere a la abundancia de seres y fenómenos fantástico-grotescos, por lo que el efecto generado es la evidente incredulidad del lector. Hay un problema añadido: a pesar de que el narrador no censura lo narrado, del relato parece desprenderse una implícita burla del género fantástico.

Se trata de un típico cuento de viejas en el que se refiere la historia que la Tía Caquirucha relata a un grupo de campesinos acerca del molino encantado del pueblo. El hecho sucedió setenta años atrás: Facó, el herrador, visita a la tía

Garrucha, bruja del pueblo para pedirle que le ayude a quedarse con el molino de Antonio y a conseguir que Juana, la mujer de éste, le quiera a él. La tía Garrucha pronuncia un conjuro y un duende surge del suelo, escena que, de pronto, la narradora interrumpe con un «vamos a lo prencipal [sic]» (p. 14). Una noche, Antonio sale de su molino y por el camino se encuentra con una mujer que le pide limosna. Éste se la da y sigue andando. A su regreso, pasa de nuevo por allí y vuelve a encontrarse con la mujer, quien le entrega un trozo de torta y le dice que la coma rápido y que vaya corriendo al molino, que su mujer está con un fraile. Antonio se la come y, de pronto, se siente poseído por los demonios (echa humo por la nariz, tuerce los ojos, da gritos feroces). Llega al molino y ve que por una ventana se descuelga «un fraile de San Francisco con unas barbas que daba espanto mirarle» (p. 14). Al entrar en su casa, comprueba que su mujer ha desaparecido, a la vez que es testigo de diversos fenómenos sobrenaturales: se oye ruido de cadenas, la rueda del molino anda sola... Asustado, sale corriendo de la casa. Poco después se sienta a descansar en una piedra junto al río y de sus aguas salen doce duendes que se ponen a bailar mientras sacan un pez con una cola de «lo menos de dos leguas» (p. 14), que empieza a llorar como un niño recién nacido. De pronto, en una nube se aparece la mujer que le dio la torta, pero con otra apariencia (se trata, en realidad, de la tía Garrucha), quien abre el pecho del pez con una navaja y saca de su interior una «vegigaita». La echa al agua y de ella sale un cuervo de alas blancas. Entonces, la bruja sube a Antonio en el cuervo, monta ella también y le dice que van a Valencia a buscar a Juana. Después de eso, nunca más se volvió a saber de Antonio, mientras que Juana fue «rodando por el mundo» hasta que regresó al pueblo y entró a servir en casa de Facó (la narradora deja entender que se lía con éste). Y desde aquel día nadie se ha atrevido a acercarse al molino y a la charca, puesto que están encantados: se oye ruido de cadenas y gemidos, hay un fuerte olor a azufre, y se cuenta que un cura que trataba de exorcizar el molino vio salir por una ventana «un brazo largo y seco envuelto en una manga de fraile» (p. 14). En ese momento la narradora detiene su relato puesto que los niños del público gritan asustados por un perro que ha saltado junto a ellos. La narradora trata de pegarle y se arma un follón terrible, con el que termina la historia.

Es evidente que en dicho relato no hay intención fantástica alguna, ni tampoco podemos situar lo narrado en la órbita de lo maravilloso, puesto que la

narradora refiere hechos sucedidos setenta años antes en un molino del pueblo que todos sus oyentes conocen. Lo hiperbólico del componente sobrenatural lo sitúa, inequívocamente, en el terreno de lo grotesco. Debo añadir, además, que muchos de los elementos que aparecen en el relato son de tradición oral.

He dejado para el final el relato de Patricio de la Escosura, «Los ojos negros: un cuento que parece historia, o una historia que parece cuento» (1838),<sup>638</sup> porque es el más complejo de este grupo. Se trata de un relato que podría calificarse de alegórico (el personaje va tras unos ojos negros que, finalmente, se identifican con la poesía, o, mejor, con la inspiración poética), pero es tal la presencia de elementos grotescos y sin sentido que he preferido incluirlo en el presente apartado.

El relato narra la aventura del protagonista en busca de unos ojos negros que brillan como una llama fosfórica. Tras ellos, éste se mete en un espacio irreal que se va transformando a medida que el personaje lo atraviesa: así, por ejemplo, una sala se transforma en un jardín, el jardín en un templo, el templo en una gruta. La descripción de la gruta es un ejemplo de esa deformación grotesca a la que me he ido refiriendo:

una lóbrega y tenebrosa gruta, al pisar cuyos confines se convertían las bellezas en asquerosos esqueletos, y los pelifoscos en hediondos gimios. Montados en estos, unos entes con cabeza de mochuelo, garras de tigres, pies de perro y cuerpo de oso, jugaban a los bolos, sirviéndoles de tales los esqueletos femeninos, y de bolas algunas cabezas de pelifoscos que para este solo objeto conservaban su primitiva forma; más con la refinada crueldad de que tales cabezas, aunque separadas de sus cuerpos, conservaban la misma vida y sensibilidad, que cuando estaban unidas a ellos (p. 131).

Por todos esos lugares discurre una multitud de personas que hablan sin entenderse. Todo parece producto de una alucinación sin sentido. El relato se cierra de improviso, sin explicación, tal y como empezó. El juego con lo sobrenatural va, por lo tanto, más allá de lo fantástico.

---

<sup>638</sup>Se publicó en 1838 en *El Panorama* en cuatro entregas: núm. 1, pp. 13-16, núm. 2, pp. 27-29, núm. 9, pp. 129-133, y núm. 10, pp. 145-150. Cito del resumen que ofrece Perugini [1985], puesto que me ha sido imposible examinar este relato.

### 2.2.5. Lo «fantástico explicado»

Con el término «fantástico explicado» me refiero a todas aquellas historias en las que los fenómenos sobrenaturales son finalmente racionalizados (se justifican mediante un sueño, una alucinación o por un error de percepción), lo que las convierte, por lo tanto, en falsos relatos fantásticos. Tal y como vimos en el primer capítulo, esto es lo que Fabre [1992:118-119] denomina lo «fantasmatique», cuya forma de cuento «fantástico» funciona provisionalmente mientras dura la lectura, pero cuya resolución racional elimina el efecto fantástico creado. Dichos relatos nos ofrecen, además, un importante testimonio acerca de la contradictoria relación que muchos escritores españoles tuvieron con lo sobrenatural, a la que me referiré más adelante.

He subdividido este grupo de relatos pseudofantásticos (formado por unos 20 textos) en tres apartados, en función de su intención final:

a) relatos en los que la explicación racional devuelve el orden a la realidad, sin otra intención más o menos explícita.

b) relatos cuya intención fundamental es desmentir la posibilidad de lo fantástico (se basan fundamentalmente en la censura de la superstición y de la credulidad en lo sobrenatural).

c) relatos de intención humorística.

Veamos cada uno de estos grupos con más detalle.

a) relatos en los que la explicación racional devuelve el orden a la realidad, sin otra intención más o menos explícita. Son relatos que podrían pasar por verdaderos cuentos fantásticos si obviásemos ese final racionalizador, que, a mi entender, demuestra esa incomodidad con el género a la que antes me he referido: podríamos decir que los autores de estos cuentos no se «atreven» a dejar que los hechos narrados permanezcan en la esfera de lo fantástico y necesitan añadir esa explicación racional que devuelva las cosas a su sitio. Estos relatos tienen mucho que ver con la novela gótica al estilo de Ann Radcliffe, en la que se producía dicha racionalización del efecto sobrenatural.



Podemos encontrar muestras muy tempranas de este tipo de relatos, como, por ejemplo, «Cartas del otro mundo» (*Minerva o el Revisor General*, núm. 50, junio de 1818, pp. 214-216), donde se plantea la posibilidad de que la esposa del protagonista haya regresado de la tumba, puesto que éste empieza a recibir cartas suyas. Al final todo se explica de forma racional: la mujer, antes de morir, le había pedido a una amiga que fuera enviándole a su marido las cartas que ella le había escrito en los últimos momentos de su vida, para que las fuera recibiendo a lo largo de los años, sin que nadie conociera su procedencia.

A este tipo de relatos pertenece también la tercera de las historias que forman la *Galería fúnebre* (1831), de Agustín Pérez Zaragoza: «La princesa de Lipno, o el retrete del placer criminal» (Historia Trágica 3ª, tomo II):<sup>639</sup> construida según los cánones tópicos del género gótico —un noble malvado (el conde Dourlinski) que comete todo tipo de crímenes y atrocidades (asesinatos, sadismo, necrofilia), una inocente joven aterrorizada por éste (Elvira), y un castillo supuestamente encantado—, su componente sobrenatural termina siendo explicado en el más puro estilo radcliffiano, pues todo lo que aterra a Elvira no es más que «un juego de trampas, tramoyas, fantasmas y espíritus artificiales, unidos a las maravillas de la óptica y de unas luces, manejado todo por cómplices asalariados para darles movimiento en los techos, o por dobles ensambladuras disimuladas, o con puertas con cigüeñales que representan en pintura espectros, para dar aire de maravilloso y sobrehumano a todo cuanto encerraba aquella caverna de tigres» (p. 72).

«La visita nocturna», de Félix Espínola (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 44, 29 de octubre de 1848, pp. 347-350), es un perfecto ejemplo de los cuentos en los que el sueño es la explicación a todos los extraños fenómenos narrados (en los que hay un importante componente grotesco). El relato narra la historia de Andrés, un indiano de Azpeitia, quien, una noche oscura y fría del mes de noviembre en la que está solo en la casa (su mujer ha salido de viaje), recibe la visita de un extraño personaje que dice conocerle, pero de quien el protagonista no sabe nada. El desconocido se instala en el mejor sofá del salón, se come todo lo que el protagonista tiene en casa (aquí aparece la primera escena grotesca, puesto que el extraño, se traga entero un hueso de jamón) y, como no sacia su hambre, exige a

---

<sup>639</sup>Como ha señalado Cuenca [1977:21], este relato se inspira en las *Memorias del caballero Lovzinski*, historia del reino de Polonia, traducidas libremente del francés por D. B. Redondo de Toledo, 1799.

Andrés que salga a buscarle algo más de comida. Éste le replica que no quiere salir, que hace muy mal tiempo, pero el visitante le responde «con una carcajada que tenía visos de satánica» (p. 349) y le amenaza con un cuchillo.

Andrés va entonces a casa de un amigo, le cuenta lo que le pasa, pero éste no le cree y piensa que ha bebido. Visita después a una amiga de su mujer, pero ésta piensa que viene a seducirla, y lo echa de allí con cajas destempladas. Viendo que nadie le hace caso, regresa a su casa y encuentra a su enemigo durmiendo. Trata entonces de golpearle, pero éste se despierta y provoca la huida de Andrés, que sale corriendo de la casa «perseguido por el diablo, pues era él quien se había introducido en su casa bajo el exterior de un hombre» (p. 349). Su carrera le lleva hasta la tapia de un cementerio a las afueras de Azpeitia, un lugar de mal agüero del que «decíase que los duendes y fantasmas le visitaban, y nadie después de ponerse el sol se atrevía a pasar por sus inmediaciones» (pp. 349-350). Eso provoca que Andrés trate de alejarse, pero nota que una fuerza superior le obliga a volver al cementerio. Entonces, el diablo, viendo que Andrés se niega a entrar, se monta sobre su espalda y mediante un poderoso brinco se suben ambos a la tapia. Allí, «una fantasma envuelta en blanco sudario apareció por la parte exterior y aumentó el terror de Andrés que se arrojó al otro lado» (p. 350). Una vez dentro del cementerio, el protagonista se halla libre de su perseguidor, quien desaparece como por encanto. Pero entonces, «viose de repente cercado de objetos fantásticos y asquerosos, los sepulcros se movían, pasaban espectros a su lado, horrorosos esqueletos le lanzaban espantosas miradas, por todos lados los duendes mezclados con brujas de barba blanca formaban bailes grotescos acercándose cada vez más» (p. 350). Andrés se topa con un sepulturero cavando una fosa, pero al fijarse en él, se da cuenta de que en realidad es el diablo, quien le da la bienvenida mientras una legión de demonios se abalanza sobre él para arrojarle a la zanja. Y en el momento en que cae en ella, Andrés se despierta y se da cuenta de que todo ha sido un sueño.

El ambiente más o menos verosímil (a excepción de las escenas grotescas), puesto que los hechos suceden en un lugar real, el municipio vasco de Azpeitia, unido al tópico motivo de la aparición diabólica, podrían situar perfectamente a este relato en el terreno de lo gótico, pero su explicación racional impide que el efecto fantástico pueda producirse. Espínola, buen conocedor, por otra parte, de la

literatura fantástica alemana (como demuestra en su artículo «El ensueño de Juan Pablo», *El Iris*, núm. 8, 28 de marzo de 1841, pp. 129-131), ofrece al lector un divertimento, inspirado, eso sí, en motivos claramente fantásticos.

Otro ejemplo de este tipo de historia lo encontramos en el cuento de «Mi sueño», firmado por D. de S. (*El Ramillete*, núm. 3, abril de 1840, pp. 41-41), donde lo fantástico es explicado de un modo semejante al utilizado por Espínola en su relato. La sorpresa del lector es mucho menor que en el primero, puesto que su título avanza dicha explicación.

b) relatos cuya intención fundamental es desmentir la posibilidad de lo fantástico. Sus autores manifiestan lo que podríamos llamar una ideología ilustrada que niega no sólo la superstición, sino también toda efusión fantástica. Son textos cuyo precedente más claro (dejando de lado los textos ya comentados de Feijoo, así como novelas como *El Emprendedor*) aparece en los *Cuentos de duendes y aparecidos, compuestos con el objeto expreso de desterrar las preocupaciones vulgares de apariciones* (1825), traducidos del inglés por José de Urcullu, en los que su autor manifiesta una clara voluntad censora de la creencia en fantasmas. Lo interesante de este libro es que para que dicha censura tenga una mayor efectividad, su autor utiliza la estructura de la *ghost story*, ya de moda en esos años, para burlarse también de ella (*cf.* cap. VI, apartado 2.3.1.). Lo normal en este tipo de relatos es que el personaje supersticioso quede en evidencia por lo ridículo de sus creencias.

Los primeros ejemplos que he encontrado, contemporáneos de la obra de Urcullu, se publicaron también en Londres. Me refiero a varios de los cuentos recogidos en la revista *No Me Olvides*, los cuales aparecieron anónimos, aunque han sido atribuidos al que fue su director en esos años, José Joaquín de Mora (véase Llorens 1968).<sup>640</sup> Aunque puede darse el caso también de que algunos de estos cuentos sean en realidad traducciones de textos ingleses. Los relatos a los que me estoy refiriendo son los siguientes: «El abogado de Cuenca» (1826), «El alma en pena. Historia alemana del siglo XV» (1827) y «Los regalos de boda. Cuento alemán» (1827).

---

<sup>640</sup>La revista *No Me Olvides* fue publicada por Ackerman, quien fue también el editor de los los *Cuentos de duendes y aparecidos*, lo que evidencia una interesante relación entre dichas obras, más allá de lo simplemente literario.

El más interesante de los tres es «El abogado de Cuenca», en el que su autor juega con el motivo del personaje que ve su propio entierro (cuyo origen es tradicional: aparece, por ejemplo, en la leyenda del estudiante Lisardo, que años después servirá de inspiración a Espronceda y Zorrilla para la composición, respectivamente, de *El estudiante de Salamanca* y *Don Juan Tenorio*). En tiempos de Felipe II «vivía en Cuenca un abogado, cuyo carácter e historia ofrecían circunstancias tan extraordinarias, que el vulgo lo consideraba como un ser diferente de los demás de su especie, y ligado con vínculos invisibles con el mundo de las criaturas sobrenaturales» (pp. 132-133). Este abogado se llama Baltasar<sup>641</sup> y es un hombre grave, sin la menor señal de ternura y compasión, a lo que hay que añadir sus continuas correrías nocturnas en busca de conquistas amorosas. A pesar de su crueldad, Baltasar es un hombre supersticioso, que «solía temblar, como la hoja en el árbol, cuando le sobrevenía algún accidente trivial, en que se figuraba ver una amenaza de la cólera celeste» (p. 136). Una noche, al regresar de una de sus correrías amorosas, oye el canto de unos frailes que sale de la iglesia de un convento y eso le hiela la sangre, porque los frailes nunca cantan a esas horas, excepto el día de Navidad. Su curiosidad vence a su temor y se mete en la iglesia. Comprueba que se está celebrando una ceremonia fúnebre. Pregunta a los frailes por la identidad del muerto y estos le dicen que «es D. Baltazar...ese abogado que ha hecho tanto ruido en Cuenca» (p. 140). Sale de la iglesia profundamente trastornado y, caminando como un sonámbulo, se aleja de la ciudad. Pasado un rato, Baltasar regresa a la iglesia con la intención de descubrir qué es lo que está ocurriendo en realidad «y de habérselas con aquel genio maligno que se complacía en atormentarlo» (p. 140). Mientras camina, recuerda todas las historias fantásticas que le contó su madre de niño. Al llegar a la iglesia todo está tranquilo, como si nada hubiera sucedido. Llama a la puerta y pregunta por todo lo que ha pasado, pero el portero se burla de él creyendo que está borracho y lo echa de allí. Baltasar regresa a su casa profundamente afectado.

Si el cuento hubiese terminado aquí nos hallaríamos ante uno de los mejores relatos fantásticos del período (sobre todo si pensamos en su temprana fecha). Pero el anónimo autor añade unos párrafos en los que se hace evidente la

---

<sup>641</sup>La grafía original del nombre es «Baltazar», lo que puede delatar un posible origen inglés de la historia, que Mora traduciría o adaptaría.

explicación racional: todo ha sido un engaño orquestado por Beatriz, una mujer con la que Baltasar juró casarse y que terminó ingresando en un convento. La segunda parte del engaño la lleva a cabo el prior de dicho convento, quien, aprovechando que Baltasar va a pedirle consejo en relación a su terrible experiencia nocturna, le dice que la escena de su velatorio puede ser un aviso divino. El consejo que le da es que revise su conciencia. Y eso, unido a la carta que «casualmente» le manda Beatriz, le llevan a la conclusión de que el extraño fenómeno ha sido un castigo por no haberse casado con ésta. Finalmente, se celebra la boda, tal y como habían previsto Beatriz y el prior. Muchos años después, cuando Baltasar es ya un hombre viejo, le cuentan el secreto de aquella aventura nocturna. La lectura implícita de este relato es una evidente censura de la superstición (gracias a la cual, dicho sea de paso, se aprovechan del protagonista).

«El alma en pena. Historia alemana del siglo XV» (1827) es un perfecto ejemplo de esa intención censora de la superstición que se desarrolló en varios de los relatos publicados en la revista *No Me Olvides*. El relato se ambienta en un castillo abandonado que se cree habitado por fantasmas. Varios personajes se meten allí, entre ellos el narrador, y oyen extraños ruidos, que les aterrorizan. Finalmente, la explicación racional destruye el posible efecto fantástico: los fantasmas no son tales, sino que los ruidos los provocan las ratas que infestan el castillo.

Ya en años posteriores, se publicó «Una hechicera. Novela» (1839),<sup>642</sup> de J. Bermúdez de Castro, en el que se narra otro de esos casos en los que se trata burlescamente al personaje que cree en brujas y en otros fenómenos sobrenaturales: un joven supersticioso trata por todos los medios de evitar que su primo se case con una mujer que él toma por bruja. Al final, el protagonista descubre que la mujer no es una bruja y que a su primo lo único que le ha «hechizado» de ella es que posee 300.000 escudos de oro.

Otros relatos que podemos incluir en este grupo son: «Supersticiones populares. Artículo segundo» (*El Artista*, t. II, entrega XXIV, 1835, pp. 284-286), de José Augusto de Ochoa (ya comentado en el apartado de lo fantástico legendario y que también he incluido en mi análisis de los relatos pseudofantásticos

---

<sup>642</sup>Publicado en la *Revista Gaditana* en tres entregas: núm. 1, 3 de noviembre de 1839, pp. 10-13, núm. 2, 10 de noviembre, pp. 22-27, y núm. 3, 17 de noviembre, pp. 33-40.

grotescos); «Los duendes» (*No Me Olvides*, núm. 40, febrero de 1838, pp. 1-2), de L.; y el anónimo «Una aventura trágica» (*El Entreacto*, núm. 6, abril de 1839, pp. 22-24).

Dentro de este grupo habría que situar también aquellas típicas escenas de las novelas históricas en las que se narran sucesos sobrenaturales de carácter terrorífico, pero que acaban siendo racionalizados. Así, por ejemplo, en *El doncel de Enrique el Doliente* (1834), Larra utiliza en un par de ocasiones lo sobrenatural (además de una escenografía gótica obligada), pero desmintiéndolo (racionalizándolo) rápidamente, e incluso burlándose de ello, lo que es muy revelador de su opinión acerca de la utilización de lo fantástico en la literatura. Así, en el capítulo XXII el narrador habla de una misteriosa fuerza que acaba con los contrincantes de Macías (al que toman por hechicero), un fenómeno que se explica rápidamente al desvelarse que se trataba de su compañero Hernando, que lanzaba flechas amparado por la oscuridad; en el capítulo XXXII al narrar la leyenda de Zelindaja, la mora encantada, lo hace también en un tono descreído y burlón.

Esa maniobra explicativa de Larra es una constante en las novelas históricas españolas, entre las que se pueden citar *Los bandos de Castilla* (1830), de López Soler, *La conquista de Valencia por el Cid* (1831), de Kotska Vayo, *Sancho Saldaña* (1834), de Espronceda, o *El golpe en vago* (1835), de García de Villalta. Como ha demostrado Carnero [1973], los numerosos elementos supuestamente sobrenaturales que aparecen en estas novelas son siempre explicados racionalmente por sus narradores, devolviendo al lector a su familiar y segura realidad.<sup>643</sup>

c) se trata fundamentalmente de cuentos de humor con apariencia de relatos góticos.<sup>644</sup> Llopis [1974] ofrece una interesante reflexión que puede ayudarnos a

---

<sup>643</sup>En relación a ello véase también Rubio Cremades [1982]. Acerca de la presencia de lo sobrenatural en *Sancho Saldaña* véase Gysi [1986].

<sup>644</sup>Ese efecto cómico también aparece en algunos cuentos folklóricos protagonizados por falsos fantasmas (bromistas o ladrones disfrazados, objetos confundidos con ellos, etc.). Según el catálogo de Aarne-Thompson, dichos relatos se corresponden con los tipos 1318-1318C, 1676 y 1740B. Debo señalar que en la primera mitad del siglo XIX no se publicó ningún cuento folklórico español correspondiente a dichos tipos (me refiero a reelaboraciones literarias cultas de tales relatos, evidentemente).

comprender el porqué de la utilización de ese componente humorístico (que no se circunscribe únicamente, como hemos visto, a lo «fantástico explicado»):<sup>645</sup>

Al tomarse a broma lo fantástico, lo distanciaban, limaban sus aristas, establecían una barrera entre ellos y el peligro [...]. Algunos románticos españoles bromearon con lo fantástico porque lo temían, y, cuando no bromearon, lo infantilizaron, lo redujeron a cuento popular, un poco como había hecho Perrault en Francia doscientos años antes. En una palabra, combatían el miedo como podían —ese miedo que se les había presentado como moda literaria compulsiva procedente del exterior— y procuraban quitarle virulencia por todos los medios, cuando no lo rechazaban de plano y se dedicaban a un inofensivo y reconfortante pintoresquismo tradicionalista muy del gusto de la época (pp. 94-95).

Un interesante ejemplo de este tipo de maniobra (que puede ser una traducción, a juzgar por su ambientación inglesa) es el relato anónimo «Chiss, chiss» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 13, 26 de junio de 1836, p. 110). En él se narra la «terrorífica» aventura de Pedro Risley, sepulturero de Wakefield, a quien el narrador describe como un hombre nada supersticioso y acostumbrado a su trabajo. Una noche, después de pasar varias horas en la parroquia labrando una lápida (también lleva a cabo trabajos de marmolista), Pedro oye, de pronto, un «chiss», pero mira hacia todos lados y no ve a nadie. Instantes después, vuelve a oír el ruido dos veces más, y empieza a sentir un miedo creciente, puesto que sigue sin encontrar al autor de los ruidos. La llegada del amanecer, y con él el domingo, le hace abandonar su trabajo, por lo que decide volver a casa. Al llegar, su mujer, que le espera despierta, le hace ver que la peluca que se ha quitado está quemada por delante. Eso le permite a Pedro descubrir el origen de aquellos misteriosos ruidos: los hacía la peluca al quemarse, cuando él se agachaba y se aproximaba mucho a la vela.

---

<sup>645</sup>Debo advertir que, a pesar de lo acertado de la reflexión que cito, Llopis defiende en su ensayo la tesis de la inexistencia de una literatura fantástica española en el siglo XIX, basándose en la poca idoneidad del contexto sociocultural de nuestro país para el desarrollo de dicho género.

Otro de los relatos que podemos situar en este grupo es «Un recuerdo» (1841), de Espronceda.<sup>646</sup> Se trata de un cuento de difícil interpretación: el narrador se encuentra en Inglaterra, alojado en casa de Lord Ruthwen,<sup>647</sup> amigo de su padre y tipo algo extravagante. Mientras pasea melancólico, expresando en voz alta sus quejas ante la monotonía de la época que le ha tocado vivir, en la que nunca sucede nada sorprendente, Lord Ruthwen se le acerca, atraído por sus tristes cavilaciones, para contradecirle. Como prueba de ello, le cuenta una historia extraordinaria que le pasó tiempo atrás: «Voy a divulgarle a V. un secreto que si se divulgase, quien no me tuviera por loco me tendría por embustero no conociéndome» (p. 62). Se trata de una aventura suya relacionada con la metempsicosis (que presenta con una aseveración muy propia del cuento fantástico: «El entendimiento humano tiene límites que no es dado traspasar», p. 62). Lord Ruthwen le cuenta que vio con sus propios ojos cómo un caballo se transformaba en hombre. Se trataba de su caballo favorito, «Pedrillo», que era un auténtico campeón y un animal muy inteligente. Al parecer, Lord King había jurado robárselo, puesto que Lord Ruthwen no quería desprenderse de él. Una noche, como siempre hacía, bajó a visitar a su caballo, y al pedir que le trajeran una luz, fue testigo de ese hecho imposible:

Yo no se qué sudor frío bañó mi frente, perdí la razón, sentí que temblaban mis nervios, y vi, vi, cómo una sombra de caballo, que a medida que la luz se acercaba, subía por las paredes disipándose, y se levantaba al techo, donde, por último desapareció desvanecida. En esto oí una voz que en latín dijo: *Gratias ago tibi Domine, Deus meus*, dando gracias a Dios. Entró la luz, sacudió una cabeza de hombre la cabezada de mi caballo, que parecía tener puesta, y sin hacer caso de mí [...], se puso a afeitarse con la mayor frescura del mundo (p. 64).

El hombre le dijo que él era Pedrillo, y le contó la historia de su vida: en realidad, se llamaba Licinius y era el barbero del que habla Horacio en su poética.

---

<sup>646</sup>Este relato se publicó en dos ocasiones: *El Pensamiento*, t. I, 3ª entrega, 1841, pp. 60-64; y *La Ilustración*, núm. 14, abril de 1852, pp. 136-138.

<sup>647</sup>Curiosamente, ése es el nombre del protagonista de «The Vampire» (1819), el cuento de Polidori, donde presenta una grafía ligeramente diferente: «Ruthven». Espronceda reproduce —y con esto no quiero decir que se inspire en estas obras, puesto que no hay referencia alguna al vampirismo en su relato— la grafía que aparece en la novela de Cyprien Bécard, *Lord Ruthven ou les Vampires* (que fue atribuida a Charles Nodier, según se deduce de su portada: «roman de C. B., publié par l'auteur de *Jean Sbogar*, Paris, 1820»).



Sobresaltado por aquel hombre, el criado que llevaba la lámpara, la dejó caer y ésta se apagó. Cuando trajeron otra, Licinius había desaparecido. Lord Ruthwen termina su historia diciendo que nunca lo ha vuelto a ver. Después de oír la historia, el protagonista comenta: «Maravillóme la rara locura de mi huésped, y quedé suspenso» (p. 64), y no añade nada más. El relato termina con los dos personajes hablando de la bella hija de Ruthwen.

El cuento, a mi entender, refiere la mala pasada que le jugaron a Lord Ruthwen para robarle el caballo (orquestada seguramente por Lord King), aunque también podría tratarse de una broma que éste le gasta al protagonista (para entretener su melancolía), o, simplemente, puede explicarse como producto de la locura del personaje. La forma en que está narrado, el tono utilizado, así como la personalidad extravagante de Ruthwen impiden que el cuento sea leído como texto fantástico y obliga al lector a optar por una de las tres interpretaciones anteriores, todas con un mismo carácter racionalizador, que lo alejan, por tanto, del género fantástico.

El relato anónimo «El aparecido» (*El Entreacto*, núm. 30, julio de 1839, pp. 118-119) puede servirnos como último ejemplo de este tipo de relatos: en él se narra la sorprendente historia de un ahorcado que vuelve a la vida, provocando la sorpresa y el horror en los que le rodean. Al final, todo el efecto fantástico desaparece al descubrirse que la cuerda no llegó a matarle del todo.

#### 2.2.6. Lo pseudofantástico alegórico

Con dicha denominación me refiero a aquellos relatos que utilizan una forma semejante a la del cuento fantástico puro, pero siempre como «excusa» para proponer una alegoría de carácter moral. Esto supone que el componente sobrenatural del relato no tiene como fin plantear esa transgresión amenazante de lo real que caracteriza a la literatura fantástica, sino que es utilizado como un medio para intensificar el efecto moral de la historia sobre el lector, tal y como sucede,

por ejemplo, en los sueños de Jean Paul.<sup>648</sup> El contenido alegórico exige del lector una interpretación, pasar del sentido figurado al sentido profundo, donde la intención fantástica desaparece y deja su lugar a esa lección moral ya señalada. En ocasiones, la alegoría puede tener también una clara intención crítica, e incluso satírica, de contenido social y/o político.

Uno de los mejores ejemplos de este tipo de relatos nos lo ofrece «¡Qué día o las siete mujeres. Cuento fantástico» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 38, 26 de septiembre de 1841, pp. 307-312), firmado por E. U., en el que se narra un viaje — evidentemente alegórico, como el lector enseguida comprobará— que un joven lleva a cabo en busca de su amada. A pesar de que su padre le ha advertido de que no atraviese la ciudad, éste lo hace y en su camino se encuentra sucesivamente con siete mujeres, que simbolizan los males que habitan en ella (y, por extensión, en el mundo): la Moda, la Voluptuosidad, la Justicia, la Envidia, la Gota, la Ambición y la Muerte. El contacto con cada uno de esos pecados le va restando años de vida, y, finalmente, muere ese mismo día sin llegar a encontrar a su amada. No debe resultar extraño, visto su contenido, el cambio de subtítulo que se produjo en la segunda ocasión en que este relato fue publicado, donde se lo califica explícitamente de cuento alegórico, rechazando, de ese modo, su anterior (y errónea) denominación fantástica: «¡Qué día o las siete mujeres! (Cuento alegórico traducido por el conde de Villacreces)», publicado en la sevillana *Revista de Ciencias, Literatura y Arte*, t. III, 1857, pp. 170-178 y 240-244.<sup>649</sup>

Podemos encontrar otras narraciones protagonizadas por figuras morales (recurro a la denominación utilizada por Cervantes en el prólogo a su obra dramática)<sup>650</sup> semejantes a las que aparecen en el anterior relato: así sucede, por ejemplo, en «El tiempo y la verdad. Apólogo» (cuento anónimo publicado en *Cartas Españolas*, t. IV, cuaderno 43, marzo de 1832, pp. 325-327), en el que se refiere una historia protagonizada por el Tiempo, entre cuyas hijas destaca por su belleza la Verdad; y en el relato de Julián S. Milanés, «Contienda entre trabajo y

---

<sup>648</sup>Otro buen ejemplo de este tipo de relatos es «Los niños expósitos», de Ros de Olano, ya comentado páginas atrás (cf. apartado 2.2.3.1.).

<sup>649</sup>No he podido descubrir el texto original del que deriva esa supuesta traducción.

<sup>650</sup>«Fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro», dice Cervantes en el «Prólogo al lector» de sus *Ocho comedias y entremeses* (1615), refiriéndose a la utilización de alegorías simbólicas (cito de Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, p. 9).

ociosidad. Cuento morab», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 49, 8 de diciembre de 1850, pp. 391-392.

Otro ejemplo interesante de relato pseudofantástico de carácter alegórico es «Una mártir desconocida o la hermosura por castigo. Cuento morab», de Juan Antonio Hartzbusch, publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, núm. 2, 9 de enero de 1848, pp. 13-15. Se trata de un cuento en el que se combinan motivos de carácter folklórico con elementos propios de lo maravilloso cristiano. El relato narra la historia de Pulqueria, hija del emperado Teodosio, una joven ciega muy bella. Las continuas alabanzas que oye acerca de su belleza despiertan en ella la necesidad obsesiva de contemplar su rostro. Eso le lleva a rezar a su madre muerta en busca de ayuda, quien, como respuesta, se le aparece en sueños para comunicarle que «Cuando el señor te mantiene ciega, señal de que ciega te quiere». Pero ante los continuos ruegos de su hija, ésta consigue de Dios el milagro de que Pulqueria recupere la vista, pero resignándose a no ver aquello que más desea hasta el momento de su muerte. A la mañana siguiente, Pulqueria despierta y comprueba que puede ver, pero al querer contemplarse en un espejo descubre que su imagen no aparece reflejada en él. Desde ese día, vive en la más absoluta tristeza. Pasan los años, se casa y tiene hijos, pero todos heredan la cara del padre (lo que le impide, por tanto, contemplar en ellos el más mínimo atisbo de su propio rostro). Y para mayor sufrimiento de la protagonista, ésta envejece, pero su belleza se mantiene intacta. En su cincuenta y cuatro cumpleaños le regalan una diadema y le piden que se mire en el espejo para comprobar cómo le queda. En ese momento, ve reflejada en él la imagen de una niña muy bella, a la que siguen las diferentes apariencias que ha tenido a lo largo de su vida: Pulqueria conoce en ese instante todos sus rostros pasados y su aspecto en el presente. Después de dicha visión, aparece un ángel en el espejo, oye la voz de su madre y muere.

El relato termina con una moraleja que una «señora madrileña del siglo pasado» (p. 15) añadía de su cosecha cuando leía este cuento a sus hijas: el mayor castigo para la mujer es la vanidad y para el hombre el orgullo. Se hace evidente así la intención ejemplarizante, ya anunciada en el subtítulo («Cuento morab»). A ello hay que añadir que los elementos sobrenaturales presentes en el texto (como sucede en el resto de cuentos alegóricos) no son nunca cuestionados, sino plenamente aceptados por la protagonista, lo que elimina el componente

transgresor y amenazante que estos puedan tener y lo sitúa más cerca de lo maravilloso que de lo puramente fantástico: pensemos, por ejemplo, que un motivo tan recurrente en la narrativa fantástica como el de la pérdida del reflejo aparece en el cuento de Hartzenbusch despojado de todo su componente ominoso. A diferencia de lo narrado en «Die Abenteuer der Silvester-Nacht», de Hoffmann, donde se postula el terrible efecto que tiene para el protagonista la pérdida de su reflejo (lo convierte en un monstruo, como vimos en el capítulo II), en el relato de Hartzenbusch no se plantea dicho fenómeno como una alteración que trascienda el orden de lo real, sino que se convierte en símbolo de la lección moral que pretende comunicar su autor: la pérdida del reflejo con la que Dios castiga a la protagonista debe entenderse más allá del propio suceso en sí mismo, puesto que tiene un valor más universal, como el narrador hace explícito en la moraleja del relato.

Juan Valera, en su artículo «*Cuentos y fábulas*, de Juan Eugenio Hartzenbusch» (1861), destacó el carácter «fantástico» de este relato, comparándolo con los de Hoffmann y señalando, como diferencia entre ambos, su evidente carga simbólica:

*La hermosura por castigo* es, sin duda, el más original y fantástico de todos estos cuentos. El pensamiento de dar la vista a un ser hermosísimo para que se admire de cuanto hay de hermoso en el Universo, sin que pueda hasta el fin de sus días verse y admirarse a sí propio, es de suma novedad y extrañeza. La idea de que lo vea todo en el espejo menos su propia imagen, está en algunos cuentos alemanes; pero en el cuento español no es esta idea sino una consecuencia de otra más grande y original. El que este ser, que ni se ve ni se conoce, sea una bellísima princesa; el que su desgracia nazca de la admiración que inspira, y que no puede compartir, y del tormento de la curiosidad; el que logre verse hacia el fin de sus años en todos los sucesivos estados de su existencia, que se van rápidamente presentando en un espejo, y el que todos ignorasen el misterio de que la princesa se desconocía, son circunstancias que dan al cuento un carácter prodigioso y simbólico, que excita la imaginación y que mueve el entendimiento a perderse en ensueños poéticos. Los tan celebrados cuentos de Hoffmann no tienen más atractivo que este cuento, el cual está contado, además, con aquella magia de estilo con que cuentan Andersen y Musäus, y con que logran hacer *estéticamente* verosímil lo que, en realidad, no lo es ni puede serlo (cito de las *Obras completas* de Juan Valera, t. II, p. 208).

La concepción que tenía Valera de lo fantástico resulta, como vemos, muy amplia, puesto que no sólo incluye en dicho género el relato de Hartzenbusch, sino también los de Andersen y Musäus, textos de carácter folklórico que

pertenecen claramente al ámbito de lo maravilloso. En relación a toda esta cuestión, no hay que olvidar que el propio Hartzenbusch subtitula, significativamente, su narración de «Cuento moral».

Un buen ejemplo de esas alegorías de contenido político y social a las que antes me he referido, es *Una boda en el infierno. Fantasía diabólica, satírica, divertidísima y, sobre todo, reciente, como que se acaba de sacar del horno en octubre de 1846* (Imprenta de D. N. de Sanchiz, Madrid, 1846), de Ventura Ruiz Aguilera, un extenso relato (80 páginas) de intención humorística que, a través del clásico motivo del viaje al infierno, lleva a cabo una crítica de la sociedad y de la política españolas del momento. En este tipo de historias todavía se hace más evidente la idea antes expuesta acerca de que lo sobrenatural no es más que una excusa, el armazón para construir una efectista lección moral. Este relato, además, se situaría a medio camino entre lo pseudofantástico alegórico y lo pseudofantástico satírico-costumbrista.

### 2.2.7. Lo pseudofantástico satírico-costumbrista

Con este término me refiero a aquellos relatos pseudofantásticos en los que lo sobrenatural «se utiliza como pretexto para ejercer una crítica social en la que el humor juega siempre un papel primordial» (Trancón 1991:264). Son textos que, en ocasiones, llegan a imitar la forma del cuento fantástico, pero en los que no se busca crear efecto ominoso alguno: tal y como sucede en los relatos comentados en el apartado de lo pseudofantástico alegórico (con los que guardan una estrecha relación), lo sobrenatural se despoja de su componente amenazador y se convierte en un simple recurso a través del cual llevar a cabo, en este caso, una crítica humorística de los usos y costumbres, tanto políticos como sociales, de la España del momento. Son textos, en definitiva (y de ahí el término propuesto para identificarlos), que comparten un objetivo común con los artículos de costumbres.

Uno de los mejores ejemplos que podemos destacar es «Metamorfosis no conocida», de Clemente Díaz, publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, núm. 28,

octubre de 1836, pp. 230-231. Bajo el disfraz de fábula mitológica, Díaz lleva a cabo una crítica de tono costumbrista muy en el estilo de la que Mesonero Romanos ofrece en textos como «El amante corto de vista» (1832). Su objeto de estudio, en este caso, es el «hombre-alcornoque». El relato narra la extraña aventura de un «señorito» de 25 años, un perfecto zoquete (ni siquiera sabe leer) aficionado a la caza. Durante una tormenta, se refugia bajo un alcornoque y un rayo cae sobre éste, carbonizando a ambos. Entonces, la diosa Diana se apiada de él (por ser cazador, obviamente) y pide a Júpiter que le ayude, pero éste se manifiesta en favor del alcornoque, alegando que el árbol es más útil y antiguo, lo que acaba convenciendo a la diosa cazadora. Así, Júpiter devuelve la vida al árbol, pero como no se pueden separar las cenizas de éste de las del protagonista, surge un hombre con cerebro de alcornoque, cuyos hijos, advierte el narrador, acabaron convertidos en grandes señores. La presencia de lo sobrenatural, bajo esa forma mitológica, permanece en el terreno de lo maravilloso (más aún, de lo inverosímil), lejos de crear efecto fantástico alguno sobre el lector. El humor es, evidentemente, el efecto fundamental de este relato, así como la crítica implícita (la sátira) de un sector de la sociedad española de la época.

Uno de los recursos más utilizados en los relatos pseudofantásticos de tipo satírico-costumbrista es la humanización de objetos y animales, quienes adquieren la capacidad de hablar y, convertidos en narradores intradieгéticos, relatan una historia cuya intención crítica es evidente. En tales relatos el fenómeno sobrenatural —la animación de esos objetos y animales— no es tratado nunca como una transgresión de lo real, sino como un simple vehículo para expresar una sátira política y/o social. No tiene, podríamos decirlo así, un valor fantástico en sí mismo (no es el tema fundamental de la historia). Y eso se traduce en la falta de asombro tanto del narrador principal, como del personaje y del lector, quienes nunca cuestionan tal fenómeno ya que se hace evidente su valor simbólico. Eso lo diferencia radicalmente de aquellos textos realmente fantásticos en los que se narra la animación de un objeto, donde dicho fenómeno es una muestra de la irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo real, para subvertirlo (como sucede, por

ejemplo, en los relatos con autómatas de Hoffmann,<sup>651</sup> en «La ajorca de oro», de Bécquer, o en «Der Golem», de Gustav Meyrink).

Entre los diversos relatos que he localizado, véanse, por ejemplo, «El café del Príncipe», de Luis González Bravo (*El Alba*, núm. 6, 1839, pp. 3-7), en el que el narrador se queda dormido en dicho café y ve cómo todos los objetos se animan y hablan sobre sus vidas, con un evidente trasfondo simbólico (la justificación onírica también colabora en la eliminación del posible efecto fantástico);<sup>652</sup> y «El ratón enamorado. Cuento» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 42, octubre de 1843, pp. 334-336), relato anónimo en el que dicho animal narra una trágica aventura amorosa que tuvo con una mujer; el origen de sus habilidades verbales nunca se explica ni éstas tampoco causan la sorpresa del narratario de su historia, puesto que éste —según dice el narrador principal— «ha leído muchos cuentos fantásticos».

Otra interesante variante de lo pseudofantástico satírico-costumbrista es la del viaje en el tiempo: se trata de relatos humorísticos en los que el protagonista se traslada al futuro y comenta todo lo que allí se encuentra (debo advertir que no hay nada en los relatos de este tipo publicados en la primera mitad del XIX que sirva de precedente al género de la ciencia ficción desarrollado años después). Son textos que se inscriben en la tradición de la literatura utópica, la cual, como advierte Baquero Goyanes [1954:70] «se fonde sur la réalité du présent —celui qui connaît l'écrivain utopiste— pour se projeter vers l'irréalité d'un futur imaginaire qui est tantôt le grossissement gigantesque de certains traits de l'heure actuelle et tantôt l'antithèse de cette heure, sa négation ou son envers». Sirvan como ejemplo «Bosquejo de un cuento. Mis viajes», de Gabino Tejado (1845-1846),<sup>653</sup> en el que el protagonista es hibernado y despierta en 1945; y «Madrid en el siglo XXI», de Antonio Neira de Mosquera (*El Siglo Pintoresco*, núm. 2, febrero de 1847, pp. 36-41), cuyo título proporciona una perfecta idea acerca de su argumento. En dichos textos, la cualidad extraordinaria del viaje al futuro —a donde se trasladan los personajes por medios tanto «científicos» como supuestamente sobrenaturales—

---

<sup>651</sup>«Die Automate» y «Der Sandmann».

<sup>652</sup>Otro relato que desarrolla un motivo semejante es «Historia de un álbum», de Juan de Ariza, publicado en la revista *El Renacimiento*, 12 de mayo de 1847, pp. 93-94.

<sup>653</sup>Se publicó en once entregas en la *Revista Literaria de El Español*, correspondientes a los números 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30 y 31 (octubre, noviembre y diciembre de 1845), 35 (enero de 1846), 40 y 42 (marzo de 1846).

no tiene importancia alguna (pierde toda posible dimensión fantástica), sino que éste es simplemente utilizado como un medio para llevar a cabo una reflexión satírica sobre la sociedad presente, al compararla con la que está por venir (la cual, en ocasiones, tampoco sale bien parada, puesto que, como advierte Baquero Goyanes en la cita anterior, acaba siendo, en muchas ocasiones, una imagen deformada de la primera). La comparación entre ambas realidades tampoco provoca, evidentemente, ninguna impresión inquietante en el lector.

### 2.2.8. El cuento maravilloso

No me voy a detener demasiado en este apartado puesto que, como definí en el capítulo I, lo maravilloso es un género distinto del fantástico por su diferente tratamiento de lo sobrenatural: en el cuento maravilloso lo sobrenatural es concebido como natural puesto que no supone escándalo alguno para las leyes físicas que organizan el mundo en el que la historia se ambienta (se trata de un espacio en el que todo es posible). Pero se trata de un género que no podemos marginar de un estudio de la literatura fantástica, puesto que demuestra el interés de los escritores y lectores por el mundo de lo sobrenatural y lo imaginativo.

En este apartado se incluyen dos tipos de relatos: los de inspiración oriental (en los que hay que buscar una influencia evidente de *Las mil y una noches* y otros semejantes) y las reelaboraciones literarias de cuentos folklóricos de universo maravilloso.<sup>654</sup>

a) entre los relatos maravillosos de inspiración oriental podemos destacar «Hatem Tai. Cuento árabe», de Pablo de Mendíbil (*No Me Olvides*, Londres, 1829); «El collar de perlas», de Serafín Estébanez Calderón (*Revista de Teatros*, núm. 9 a 16, 30 de mayo a 18 de julio de 1841);<sup>655</sup> y «Las tres feas», de José Giménez Serrano (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 38, 22 de septiembre de 1850, pp. 298-301, y núm. 39, 29 de septiembre de 1850, pp. 309-311.).

---

<sup>654</sup>En relación a este segundo tipo de relatos véase Amores [1993a], [1993b] y [1997a]

<sup>655</sup>Acerca de la dimensión maravillosa de este relato véase Sala [1997].



b) el grupo de los cuentos folklóricos maravillosos esta formado por los siguientes textos: «Perico sin miedo» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 9, 27 de febrero de 1848, pp. 67-71) y «El caballito discreto» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 15, abril de 1850, pp. 117-118), de Juan de Ariza; «La suegra del diablo. Cuento popular» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 47, 25 de noviembre de 1849, pp. 371-373) y «Juan Holgado y la muerte. Cuento popular» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 45, 10 de noviembre de 1850, pp. 357-359),<sup>656</sup> ambos de Fernán Caballero.

Junto a estos relatos hay que situar otro texto de Juan de Ariza, «El caballo de los siete colores. Cuento de vieja» (1848),<sup>657</sup> que si bien no desarrolla ninguno de los tipos de cuento folklórico (aunque recurre a motivos de origen tradicional),<sup>658</sup> refiere una historia de tono maravilloso, ambientada en «tiempos remotos»: al morir su padres, Alfredo abandona el castillo familiar y sale en busca de fortuna. Tras mucho caminar ve las luces de un castillo, adonde se dirige para pedir que le permitan pasar la noche. Allí vive un gigante que, al saber que va en busca fortuna, le regala tres objetos mágicos: una espada, un gorro encarnado y azul, y un caballo de siete colores. El caballo tiene varios poderes (entre ellos el de hablar) y le ayuda a conseguir lo que busca.

Con el género maravilloso también podemos relacionar la *Vida de Pedro Saputo* (1844), novela de Braulio Foz en la que se mezclan elementos de procedencia heterogénea, como cuentos provenientes de la tradición oral y relatos folklóricos recibidos por vía culta (especialmente a través de los clásicos del Siglo de Oro), así como influencias de la novela griega, de la novela picaresca y del *Quijote*.<sup>659</sup> Entre las numerosas aventuras y anécdotas relatadas en la obra hay algunas de índole sobrenatural, pero su tratamiento es más propio de la narrativa

---

<sup>656</sup>En relación a este cuento véase Amores [1997b].

<sup>657</sup>Apareció publicado en el *Semanario Pintoresco Español* en tres entregas: núm. 31, 30 de julio de 1848, pp. 243-244, núm. 33, 13 de agosto, pp. 263-264, y núm. 35, 27 de agosto, pp. 278-280.

<sup>658</sup>Con esto quiero decir que no responde a la tipología de los cuentos folklóricos elaborada por Aarne y Thompson, al contrario de lo que ocurre con los cuatro textos anteriores, que desarrollan algunos de los tipos descritos por dichos autores: «Perico sin miedo», tipos 326 y 326A\*; «El caballito discreto», 533A; «La suegra del diablo», 1164A; y «Juan Holgado y la muerte», 332.

<sup>659</sup>En relación a ello véanse Ynduráin [1973] y [1986], y Calvo Carilla [1992].

maravillosa que de la fantástica, lo que lleva a Beser [1973:11-12] a afirmar lo siguiente:

el lector de García Márquez se sentirá más cerca de ella [la novela de Foz] que el lector del siglo pasado, y sus posibilidades de enriquecer una lectura recreadora serán también mayores. La liberación de la novela de los límites del relato costumbrista y el estudio psicológico, por medio de la imaginación, que encontramos en *Cien años de soledad*, se daba ya, en parte, en la obra de Braulio Foz. Al acercarnos a ella desde este punto de vista, Pedro Saputo y su mundo se nos muestran como lejanos familiares de Macondo y sus habitantes, del Alfanhuí de Sánchez Ferlosio, de las exequias del gran Burundún y de las invenciones de Álvaro Cunqueiro o Italo Calvino. Con estos libros la relaciona una inicial concepción de la obra literaria como realidad creada y no como reflejo de una realidad externa, la inclinación a la construcción mítica y la presentación de un mundo en el que lo maravilloso resulta tan lógico como el marco de lo habitual en que se desarrolla.

Claro que la *Vida de Pedro Saputo* no debe ser considerada una obra maravillosa en sentido estricto, puesto que los elementos sobrenaturales no son su componente central, sino un elemento más entre los muchos que la forman. Como advierte Calvo Carilla [1992:116],

el grado de inverosimilitud que existe en la novela de Foz es corregido progresivamente por lo verosímil. Siguiendo los dictados de la naturaleza y libre de una educación anquilosada, cualquier vecino puede hacer los sorprendentes progresos de Pedro el Sabio. Utilizando la razón práctica, no valen ingenuidades ni embaucamientos.

La vida y hechos de Pedro adquieren, pues, con respecto al mundo presentado en la novela, una incompatibilidad tan sólo provisional. El excedente maravilloso se va reajustando progresivamente a medida que sus paisanos van aprendiendo las lecciones. Como ejemplo, «El milagro de Alcolea», que demuestra el aleccionamiento de los de Almudévar, ya que no fueron engañados como los de los pueblos vecinos.

Por otra parte, la complicitad lectora implica una segunda descodificación de lo aparentemente fantástico. Las intervenciones del narrador aluden a unos hechos fidedignos que él se limita a transmitir. Hechos conocidos por los lectores y que Foz revitaliza didácticamente.

De la lectura de la novela se desprende, en conclusión, que todos los convecinos deben ser como Pedro Saputo, sabios prácticos y amantes de su tierra en una sociedad armónica que constituya una nueva edad de oro. La captación de la realidad convierte este objetivo en fantasía. Lo maravilloso es, pues, un instrumento provisional al servicio de la utopía (p. 166).

Lo maravilloso sirve aquí, en resumen, a una evidente intención pedagógica: el objetivo de las enseñanzas vertidas en la novela es la consecución de la felicidad del hombre (Calvo Carilla 1992:133).

A ello hay que añadir que junto a ese carácter fantástico, también aparecen en la novela de Foz numerosos elementos costumbristas, los cuales llevaron a Ynduráin a afirmar que «*Pedro Saputo* debiera ser considerado como la primera novela, primera en el tiempo, con la que el realismo costumbrista se manifiesta en España, poco antes, pero antes que la obra de Fernán Caballero»(1973:54).

Para una exposición más detallada de la dimensión «fantástica» de *Pedro Saputo* véase el análisis de Pozzi [1990:44-83].

### 2.3. LA NARRATIVA FANTÁSTICA ESPAÑOLA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

A pesar del desgaste propio del romanticismo, así como de las cada vez más abundantes reacciones contra dicho movimiento, el interés por la literatura fantástica no sólo no decrece en la segunda mitad del siglo XIX,<sup>660</sup> sino que, por contra, aumenta el número de narraciones fantásticas publicadas tanto en revistas y periódicos como en forma de volumen.

Así, junto a aquellas publicaciones surgidas en la primera mitad del siglo que continúan editándose en este periodo (*Semanario Pintoresco Español*, *El Museo de las Familias*, *La Ilustración*), aparecen otras donde lo fantástico tendrá una presencia importante: *El Museo Universal*, *Educación Pintoresca*, *La América*, *El Mundo Pintoresco*, *El Contemporáneo*, *El Español*, *La Ilustración de Madrid*, *Revista de España*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Telegrama*.<sup>661</sup> Entre dichas revistas destaca *El Periódico para*

<sup>660</sup>En relación a la producción fantástica española de la segunda mitad del siglo XIX véanse los estudios generales de Perugini [1987/1988] y Ezama [1992:71-75]. También es de interés la información que Baquero Goyanes [1949:235-260] ofrece al respecto.

<sup>661</sup>Cazottes [1982:76] señala que entre dichas revistas había tres para una élite cultivada (*Revista de España*, 1868-1895; *Revista Europea*, 1874-1880; *Revista Contemporánea*, 1875-1907), una gran revista para la clase acomodada (*La Ilustración Española y Americana*, 1869-1921), una gran revista «para todos» (*El Periódico para Todos*, 1872-1883), y una multitud de pequeñas publicaciones cuyo interés es innegable para percibir los gustos literarios de la España del último tercio del siglo XIX.

*Todos*, puesto que en sus doce años de vida publicó más de 100 relatos fantásticos, lo que supone, sin duda, la mayor aportación al género realizada por una publicación periódica en esa época.

Junto a esas narraciones publicadas en la prensa (que forman el núcleo fundamental de la producción fantástica de este periodo), también podemos encontrar un buen número de volúmenes que contienen relatos de este género, incluida alguna novela, lo que demuestra el creciente interés de editores y escritores españoles por la narrativa fantástica.

A continuación consigno los libros que he podido localizar en los que se recoge, como mínimo, un relato fantástico. He incluido también en esta lista algunos volúmenes que contienen relatos pseudofantásticos, puesto que demuestran el interés que tuvo el género, tanto en sus manifestaciones estrictas como espurias. Por contra, no incluyo en este listado los volúmenes en los que se recogieron cuentos legendarios, puesto que no he podido examinar el contenido de todos ellos (aunque ofrezco dicho listado en el apartado dedicado al análisis del cuento legendario; *cf.* 2.3.1.).

Estos son todos los volúmenes que he podido localizar en los que aparecen recogidos cuentos fantásticos (en el Apéndice III aparecen consignados con mayor detalle todos los datos bibliográficos concernientes a cada título):

- Tomás Aguiló, *Cuentos y fantasías* (1863). De los 16 cuentos que contiene sólo nos interesan tres: «Tántalo» (un sueño fantástico), «La cruz del olivo» y «El valle de los cipreses» (ambos de carácter alegórico).

- Carlos Rubio, *Colección de cuentos*, Impr. de los señores Rojas, Madrid, 1868; aunque no incluye ningún relato fantástico puro, es muy interesante la utilización que su autor hace de lo pseudofantástico alegórico en la mayoría de los relatos del volumen.

- Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras* (1871). Si bien antes he indicado que no incluía en este listado los volúmenes de relatos legendarios, me ha parecido necesario llamar la atención sobre la obra de Bécquer, puesto que muchas de sus leyendas son verdaderos relatos de terror fantástico en los que lo legendario es simplemente utilizado como armazón formal.

- José Fernández Bremón, *Cuentos* (1873). Contiene dos textos a medio camino entre la ciencia ficción y lo fantástico: «Mr. Dansant, médico aerópata», «El tonel de cerveza» y «Gestas o el idioma de los monos».<sup>662</sup>

- Rafael Serrano Alcázar, *Cuentos negros o historias extravagantes* (1874); de los siete relatos que contiene, tres son fantásticos («El cuervo blanco», «Un alma en pena. Tradición cubana» y «El árbol de Iphigenia») y en otros tres se juega con la posibilidad de lo sobrenatural, sin que ésta llegue a materializarse realmente, concluyendo la historia tanto de forma racional («La carcajada de un muerto» y «La casa del verdugo») como humorística («El espíritu de Demócrito»).

- Vicente Barrantes, *Cuentos y leyendas* (1875); incluye las adaptaciones que hizo de dos cuentos de Edgar Allan Poe, así como un relato de carácter maravilloso: «El espejo de la verdad. Cuento fantástico».

- José Selgas, *Escenas fantásticas* (1876); los cinco relatos que contiene son fantásticos: «La mariposa blanca», «El número 13», «Día aciago», «El saludador» y «Mal de ojo».

- José Selgas, *Mundo invisible* (1877); contiene dos relatos fantásticos: «Mundo, demonio y carne» y «Dos muertos vivos» (el volumen incluye otro cuento, «Rayo de sob», en el que lo fantástico tiene una explicación racional).

- Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Leyendas, novelas y artículos* (1877).

- Carlos Coello, *Cuentos inverosímiles* (1878). En casi todos los relatos recogidos en este volumen aparece lo sobrenatural, pero no como elemento primordial de la historia, sino como excusa para lo alegórico, que, en ocasiones, tiene un componente satírico («El otro mundo», «Los dos Napoleones», «El café», «Tierra-Tragona», «Dos huéspedes»). También incluye un cuento de locos: «Hombres y animales».

- José Fernández Bremón, *Cuentos* (1879). El componente sobrenatural de sus relatos está más cerca de la ciencia ficción que de lo fantástico.

- Leopoldo Alas, «Clarín», *Solos de Clarín* (1881); contiene «La mosca sabia», relato pseudofantástico de tono alegórico-satírico, y «El doctor Pértinax», que pertenece al grupo de lo «fantástico explicado».

---

<sup>662</sup>La noticia acerca de la existencia de este volumen la debo a Soldevila [1995].

- Pedro Antonio de Alarcón, *Narraciones inverosímiles* (1882); incluye un cuento fantástico, «La mujer alta», y un cuento de inspiración folklórica, «El amigo de la muerte».

- Rafael Comenge, *Cuentos maravillosos* (1882); contiene dos relatos en los que se combina lo fantástico y la ciencia ficción: «Sal neutra» y «El doctor Hermes Venidero».

- Juan Tomás Salvany, *De tarde en tarde* (1884). Incluye dos relatos pseudofantásticos alegóricos: «El péndulo milagroso» y «Los estornudos del diablo».

- Nilo María Fabra, *Por los espacios imaginarios* (1885); de los nueve cuentos que contiene, se pueden destacar dos que tienen cierta relación con lo fantástico: «El hombre único» (calificable como cuento de locos) y «Del cielo a España» (alegórico-satírico).

- Gaspar Núñez de Arce, *Miscelánea literaria. Cuentos, artículos, relaciones y versos* (1886); recoge un cuento gótico («Sancho Gil») y uno pseudofantástico grotesco («Las aventuras de un muerto»).

- José Gómez de Santiago, *La sombra de Bécquer. Colección de cuentos con pretensiones de imitación*, 1886.

- Vicente Blasco Ibáñez, *El adiós de Schubert y otros cuentos* (1888); incluye un cuento fantástico: «La muerte de Capeto».

- Silverio Lanza [Juan Bautista Amorós], *Cuentecitos sin importancia* (1888); incluye algunos cuentos pseudofantásticos alegóricos: «Cómo quisiera morir» y «La muerte de la Verdad».

- Benito Pérez Galdós, *Torquemada en la bodega* (1889); incluye dos relatos fantásticos: «La princesa y el granuja» y «La Mula y el Buey» (el resto son alegóricos: «La conjuración de las palabras» y «La pluma en el viento»).

- M. de Tolosa Latour, *Niñerías* (1889); incluye el relato «La madre loca».

- Benito Pérez Galdós, *La sombra* (1890). Sólo incluye un texto fantástico puro, *La sombra*; el resto son relatos alegóricos, «Celín» y «Theros», así como un texto donde lo sobrenatural termina explicado racionalmente, «Tropiquillos».

- Z. Vélez de Aragón [Enrique Vera y González], *Sueños de opio* (1890); incluye dos relatos clasificables como fantásticos: «Sueños de opio» y «Ultratumba».

- Luis Alfonso, *Cuentos raros* (1890).

- Justo Sanjurjo y López de Gomara, *Locuras humanas* (1891); contiene cuatro relatos pertenecientes al género fantástico: «La muerta enamorada», «La vida cerebral», «El hombre microbio» y «El vencedor de la muerte» (en los tres últimos, lo fantástico se combina con la ciencia ficción).

- Manuel Corchado, *Historias de ultra-tumba. Colección de cuentos*, Impr. de J. Torrents Coral, Barcelona, 1892. No he podido consultarlo.

- Leopoldo Alas, «Clarín», *El señor y lo demás son cuentos* (1893); contiene «Cuento futuro» (fechado entre 1890 y 1893), un relato en el que se combina la alegoría, la ciencia ficción, la sátira y la presencia de lo sobrenatural (encarnado en las figuras de Dios y el Diablo).

- Emilia Pardo Bazán, *Cuentos nuevos* (1894); incluye dos relatos pseudofantásticos alegóricos: «La mariposa de pedrería» y «Las dos vengadoras».

- Nilo María Fabra, *Cuentos ilustrados* (1895); de los diecisiete cuentos que contiene, dos tienen cierta relación con lo fantástico: «El hombre único» y «Del cielo a España» (alegórico-satírico), y algunos combinan la ciencia ficción con lo satírico y la crítica social («Cuatro siglos de buen gobierno», «Lo presente juzgado por lo porvenir (en el siglo XX)», «Un viaje a la República Argentina en el siglo XXI», «En el planeta Marte», «El dragón de Montesa» y «El fin de Barcelona»).

- Nilo María Fabra, *Presente y futuro* (1897); entre los textos que recoge, destacan «Recuerdos de otra vida» y «Teitán el soberbio. Cuento de lo porvenir».

- Emilia Pardo Bazán, *Cuentos de amor* (1898); contiene dos relatos fantásticos, «Maldición gitana» y «La cabellera de Laura»,<sup>663</sup> y un cuento pseudofantástico alegórico: «La aventura de un ángel».

- Emilia Pardo Bazán, *Cuentos sacroprofanos* (1899); contiene nueve relatos, algunos fantásticos puros («La máscara», «El talismán», «Tiempo de ánimas») y otros de intención alegórica («La operación», «Entrada de año», «El Santo Grial», «El antepasado» y «Los hilos»).

- Pío Baroja, *Vidas sombrías* (1900); incluye los siguientes cuentos fantásticos: «Medium», «Trasgo», «El reloj» y «La dama de Urtubi».

---

<sup>663</sup> «La cabellera de Laura» se publicó por primera vez en *El Imparcial* el 17 de enero de 1898 y es una imitación de un cuento de Maupassant titulado «La chevelure» (1884).

- Salvador Rueda, *Instantáneas* (1900); incluye un relato fantástico: «En la mesa de disección».

A la vista de lo expuesto, sorprende, por lo tanto, que Ezama [1998:708], describiendo el estado de la literatura fantástica en el período de la Restauración (1875-1902), afirme lo siguiente:

El cuento fantástico apenas si encuentra lugar en este panorama; parece haber quedado relegado a un segundo puesto al asumir el cuento la temática contemporánea que antes era privativa del cuadro de costumbres. Los relatos fantásticos, además de ser pocos, resultan escasamente originales, testimoniando el influjo de escritores como Bécquer (véase José Gómez de Santiago, *La sombra de Bécquer. Colección de cuentos con pretensiones de imitación*, 1886), Poe (véase José Castro y Serrano, *Historias vulgares*; Rueda, *El doctor Centurias*) y Alarcón (véase Fernanflor, *La engañadora*; Peregrin García Cadena, *El hombre azul*). Muchos de ellos se ciñen al tema de la vida más allá de la muerte (Nicolás Estévez, *Una carta de ultratumba*; Joaquín Dicenta, *El deshaucio*); entidad propia también tienen los cuentos de locos (Ezama, 1994) y los espiritistas (Litvak, 1994).

Ezama, como vemos, despacha en un simple párrafo el periodo en el que, como puede comprobarse por las fechas de edición de los volúmenes antes citados (y de los más de 100 cuentos aparecidos en la prensa desde 1875), se publicaron más narraciones fantásticas españolas, y de mayor calidad. Es cierto que el cuento realista dominó sobre el fantástico, pero la poca atención que Ezama le presta reproduce el tradicional tratamiento que la crítica le ha deparado al género en nuestro país.

En esta segunda mitad se publicaron también algunas novelas, aunque he de señalar que los autores españoles no cultivaron demasiado la novela fantástica, y las pocas que jugaron con lo sobrenatural derivan casi siempre hacia un tratamiento alegórico de dicho fenómeno. Éstas son las que he localizado hasta el momento:

- *El cisne de plata*, publicada anónimamente en *La Ilustración* (1853)
- Antonio Ros de Olano, *El doctor Lañuela* (1863)
- Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules* (1867)
- Benito Pérez Galdós, *La sombra* (1871)
- Benito Mas y Prat, *La redoma de Homúnculus. Cuento fantástico* (1880)



A partir de los textos que he podido examinar, se puede establecer una cifra aproximada de unas 350 narraciones fantásticas publicadas en la segunda mitad del siglo XIX, cifra en la que no incluyo buena parte de los cuentos legendarios publicados en volumen (puesto que no he podido examinarlos todos), ni tampoco incluyo, por motivos obvios, la elevada cifra de los relatos pseudofantásticos (más de 200). Así pues, a juzgar por ese elevado número, se puede afirmar que este periodo se caracteriza, en términos cuantitativos, por un aumento espectacular de las producciones fantásticas autóctonas (paralelo, además, al de las traducciones de textos extranjeros),<sup>664</sup> lo que demuestra la buena salud del género y, sobre todo, el interés de escritores, editores, críticos y público en general por la literatura fantástica. Así, lo que en la primera mitad del siglo fue un fenómeno prácticamente reducido al ámbito de la prensa periódica (los únicos relatos publicados en volumen correspondían, como vimos, a traducciones de autores extranjeros), en la segunda mitad del siglo (sobre todo a partir de 1870) alcanzó un merecido reconocimiento editorial a todos los niveles. Un perfecto ejemplo de ello es que en 1903 la revista *Blanco y Negro* organizó un concurso de cuentos fantásticos. Podemos decir, sin temor a exagerar, que la narrativa fantástica fue un género de éxito en dicho período.

Sorprende, por lo tanto, la poca atención que ha merecido por parte de la crítica la producción fantástica española de la segunda mitad del siglo XIX, situación que vamos superando gracias a las investigaciones publicadas en volúmenes como los de Pont [1997a] y [1999a].<sup>665</sup> Ese desinterés viene provocado, evidentemente, por una visión limitada de la literatura española de esa época, centrada en las obras de carácter realista, que ha llevado a marginar otras manifestaciones literarias que también gozaron del aplauso del público. Es cierto

---

<sup>664</sup> Junto a las traducciones de Hoffmann, que mantiene un éxito semejante al obtenido durante el periodo anterior, se multiplican las traducciones de otros reconocidos maestros del género como, por citar los más traducidos, Nodier, Erckmann-Chatrian, Hawthorne y, sobre todo, Edgar Allan Poe, que serán fundamentales para el desarrollo de la literatura fantástica española.

<sup>665</sup> Aunque ya Baquero Goyanes [1949] había destacado, en el capítulo de su ensayo dedicado al cuento fantástico, un buen número de escritores que cultivaron el género en el periodo tradicionalmente calificado como «realista»; véanse, sobre todo, las páginas 249 a 260.

que en el último tercio del siglo XIX el realismo y el naturalismo fueron las dos vías de expresión literaria privilegiadas por los escritores, el público y la crítica de la época, pero eso no puede conducir al rechazo de aquellos textos (no entro, evidentemente, en el espinoso problema de la valoración, es decir, de la calidad de tales obras) que incumplían la preceptiva de dicho género, lo que ha provocado un análisis parcial e incompleto de la literatura española del siglo XIX. Una idea basada en una concepción errónea del género fantástico, puesto que, como ya hemos visto, y lo comprobaremos todavía mejor con los relatos publicados en este período, el relato fantástico recurre a toda la maquinaria «realista» en busca de un mayor efecto sobre el lector.

A ello hay que unir que la mayoría de estudios publicados hasta fecha muy reciente sobre la narrativa fantástica de este periodo (salvo excepciones como Baquero Goyanes 1949) se han centrado casi exclusivamente en los textos de Bécquer y de aquellos autores «realistas» que cultivaron en mayor o menor medida el género, y que, refrendados por su producción realista, ya habían sido objeto de estudio previo (Alarcón, Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Baroja, etc.). Es por eso que aún quedan numerosas zonas oscuras en el panorama fantástico español de la época, puesto que la mayoría de textos publicados en los años de esplendor del realismo y el naturalismo han quedado sepultados bajo la multitud de estudios sobre los autores y obras representativos de las citadas corrientes literarias.

Y esto es algo que resulta paradójico, insisto, si tenemos en cuenta el elevado número de narraciones fantásticas publicadas durante el último tercio del siglo XIX, así como la calidad de buena parte de estas obras, lo que demuestra la vigencia y, sobre todo, el interés de escritores y público por la literatura fantástica en un período en el que, según la crítica tradicional, los gustos literarios se dirigían ineludiblemente hacia lo real, hacia esa representación fiel del mundo objetivo que proponían los escritores realistas.

Como presentación general de la producción fantástica de la segunda mitad del siglo XIX, debo señalar que manifiesta una característica común, que supone una profunda renovación del género: el progresivo alejamiento de la concepción romántica de lo fantástico que había dominado durante el periodo anterior. A medida que avanza la segunda mitad del siglo, los relatos fantásticos van

abandonando los ambientes románticos y van incrementando la presencia de la realidad de la vida diaria, el mundo de lo cotidiano, un proceso que, si bien ya se había iniciado con los pocos textos «hoffmannianos» publicados durante el periodo anterior, alcanzará su culminación a partir de la popularización de las narraciones de Edgar Allan Poe. El particular tratamiento que el autor norteamericano da a lo fantástico en sus obras (potenciando, sobre todo, su dimensión interior y su componente científico) se alía, además, con la influencia de los nuevos postulados narrativos del realismo y del naturalismo, que empiezan a desarrollarse a partir de 1870.

Pero esa intensificación del realismo y el abandono progresivo de los postulados románticos no suponen una renovación radical del cultivo de lo fantástico, puesto que vamos a encontrar los mismos caminos por los que discurrió durante la primera mitad del siglo XIX —legendario, «gótico» y «hoffmanniano»—, a los que hay que añadir, evidentemente, un nuevo apartado: el de los textos situados bajo la influencia de la obra de Edgar Allan Poe.

Debemos tener en cuenta, además, que lo fantástico «gótico» se vio claramente influido por la obra de Poe, donde lo macabro (elemento esencial en ese tipo de historias) tiene una gran importancia. Ello me ha llevado a distinguir entre dos tipos de relatos de inspiración gótica: aquellos contruidos a la manera tradicional (que he situado en el apartado de lo fantástico «gótico» estricto) y aquellos en los que se puede rastrear la influencia de Poe (relatos que he incluido en el apartado 4, dedicado al estudio del influjo del autor americano sobre la narrativa fantástica española).

Debo advertir que no siempre es fácil discernir entre la influencia de Hoffmann y la de Poe, puesto que en muchos casos no actúan de forma tan separada como podría suponerse. Sin olvidar que la intensificación del realismo y de la dimensión interior que encontramos en la obra fantástica de Poe ya se anunciaba en algunos relatos de Hoffmann. Pero a pesar de los problemas que dicha distinción pueda provocar, creo que es la más útil para estudiar la evolución del género en la España de la segunda mitad del siglo XIX, puesto que nos va a demostrar la pervivencia durante buena parte de dicho periodo de lo fantástico «hoffmanniano» (y, sobre todo, su influencia real, pese a las voces que lo niegan),

así como el cambio que supuso en el tratamiento de lo sobrenatural la popularización de la obra de Edgar Allan Poe.

Con todo esto no quiero limitar el desarrollo de la literatura fantástica española a la influencia de Hoffmann y Poe, puesto que es evidente que los relatos de autores como Nodier, Gautier, Erckmann-Chatrion o Hawthorne (por citar algunos de los más traducidos en la segunda mitad del siglo) pudieron ejercer también una influencia paralela. Pero no debemos olvidar que, a pesar de la calidad de los relatos de dichos autores, los grandes avances que marcan la evolución del género fantástico los debemos a Hoffmann y a Poe. Y que Nodier, Gautier, Erckmann-Chatrion y Hawthorne también se sitúan, a su vez, en la órbita de los dos grandes maestros (podríamos decir, por tanto, que a través de las obras de dichos autores, Hoffmann y Poe ejercen una influencia indirecta sobre la literatura fantástica española).

Y en directa relación con todo lo anterior, tampoco quiero olvidarme del propio ingenio de los autores españoles (ni de los elementos autóctonos que pudieran servirles de inspiración), limitando el desarrollo de lo fantástico en nuestro país a la intervención de influencias foráneas. Pero es evidente que, a pesar de la mayor calidad de los relatos publicados en este periodo (en comparación con los de la primera mitad), los escritores españoles, aun tratando de acomodar un género venido de fuera a las condiciones culturales, literarias y sociales de nuestro país, siempre dependieron de los avances ocurridos en otros países.

Junto a los cuatro grandes grupos de relatos estrictamente fantásticos, no he olvidado los diversos grupos de textos pseudofantásticos, entre los que se produce una novedad: en todo el corpus manejado, no he encontrado textos que respondan a la definición de lo satírico-costumbrista, tal y como funcionaba en la primera mitad del siglo (relatos en los que lo sobrenatural se utilizaba para expresar una crítica social en la que el humor tenía siempre un papel primordial). En esta segunda mitad del siglo, dicha intención queda subsumida en muchos de los relatos alegóricos, donde hay, implícita o explícita, una crítica de carácter social (que, en ocasiones, puede tener un tinte humorístico). Es por eso que he eliminado dicho apartado, integrándolo en el de lo pseudofantástico alegórico.

Finalmente, advertir que he añadido dos breves apartados dedicado a la narrativa espiritista y a la ciencia ficción, dos interesantes fenómenos literarios que se desarrollaron en este periodo. En ambos géneros, si es posible utilizar tal denominación, podemos encontrar textos con una importante presencia de lo sobrenatural, pero cuyo tratamiento los aleja (pese a las voces que reclaman lo contrario) de los cánones del género fantástico. Pero me ha parecido necesario no marginarlos de un trabajo como éste porque ilustran otros caminos diferentes en el tratamiento de lo (supuestamente) sobrenatural, que pudo influir tanto en el cultivo como en el consumo de la literatura fantástica.

### 2.3.1. Lo fantástico legendario

El cuento legendario sigue siendo en este periodo una de las formas fundamentales de la narrativa fantástica española. Como advierte Estruch [1994:11], «en la época en que Bécquer comenzó a publicar sus leyendas, en todos los periódicos importantes existía una sección dedicada a las leyendas tradicionales». Así, según el examen que he realizado de un buen número de publicaciones periódicas, de los más de 250 relatos fantásticos catalogados, unos 110 pertenecen al ámbito de lo legendario.

A diferencia de lo sucedido en la primera mitad del siglo, en este periodo se publicaron, además, numerosas recopilaciones de leyendas, tanto en prosa como en verso, que podrían contener relatos legendarios (utilizo el condicional porque no he podido examinarlos todos):

- José María Goizueta, *Leyendas vascongadas*, 1851.
- Eduardo López Pelegrín, *Cuentos de antaño. Colección de leyendas de la Edad Media*, Martínez y Minuesa, Madrid, 1851.
- José Zorrilla, *Leyenda de Muhamad Al-Hamar el nazarita, rey de Granada*, Impr. de Pillet, París, 1852, 2 vols. (junto a *Granada, poema oriental*).
- Antonio García del Canto, *La calavera misteriosa. Leyenda fantástico-religiosa*, Impr. de Martínez y Vázquez, Salamanca, 1854.

- Duque de Rivas, «La azucena milagrosa» (1847), «Maldonado» (1852) y «El aniversario» (1854), recogidas en *Romances históricos y leyendas*, tomo III de sus *Obras completas*, Madrid, 1854-1855.
- Manuel Fernández y González, *La Alhambra: leyendas árabes*, Impr. y Litografía de J. J. Martínez, Madrid, 1856.
- María del Pilar Sinués de Marco, *Amor y llanto. Colección de leyendas originales*, 1857.
- José Zorrilla, *Dos rosas y dos rosales. Leyenda en dos partes*, Impr. del *Diario de la Marina*, La Habana, 1859.
- Luis García de Luna, *Noches de Andalucía. Colección de leyendas fantásticas y tradicionales*, Madrid, 1863.
- *Tradiciones cordobesas. Colección de leyendas históricas y fantásticas, en prosa y en verso, escrita por varios literatos cordobeses*, Impr. de Rafael Arroyo, Córdoba, 1863.
- Juan P. de Guzmán, *Las badas. Leyenda original al estilo de las orientales*, Impr. de Tomás Rey, Madrid, 1864.
- María del Pilar Sinués de Marco, *Veladas de invierno. Leyendas*, 1866.
- Juan V. Araquistáin, *Tradiciones vasco-navarras*, 1866.
- Eugenio de Ochoa, *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*, Baylli-Baillièrre, Madrid, 1867. Incluye un cuento legendario: «Hilda» (versión de «Luisa», ya publicado en *El Artista*, en 1835).
- José Zorrilla, *Ecos de las montañas. Leyendas históricas*, Montaner y Simón, Barcelona, 1868. Incluye: «El castillo de Waifro», «La fe de Carlos el Calvo. Leyenda histórica» y «Los encantos de Merlín. Cuento».
- Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Novelas y leyendas*, tomos IV y V de sus *Obras literarias, dramáticas y poéticas*, Suces. de Rivadeneyra, Madrid, 1869-1871, 6 vols.
- Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras*, Impr. F. Fortanet, Madrid, 1871.
- Manuel Cano y Cueto, *Leyendas y tradiciones de Sevilla*, Francisco Álvarez y Cía, Sevilla, 1875.
- Manuel Mata y Tejada, *La gruta encantada. Leyenda en verso, basada en una tradición de Ribas (Cataluña)*, Impr. Ramírez y Cía, Barcelona, 1876, 76 págs.
- Felipe de Saleta Palomera y Cruixent, *Fantasías*, Impr. de La Renaixença, 1876, Barcelona, 72 págs.

- Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Leyendas, novelas y artículos*, Leocadio López Editor, Madrid, 1877.
- Augusto Danvila Jaldero, *Las noches egipcias: Leyendas del tiempo de los Faraones*, Impr. de M. Moreno y R. Rojas, Madrid, 1879.
- Manuel Cano y Cueto, *La mano blanca. Leyenda original*, Gironés y Orduña, Sevilla, 1879.
- Eugenio de Olavarría y Huarte, *Tradiciones de Toledo*, Tipog. de M. P. Montoya, Madrid, 1880.
- Juan Cervera, *Creencias y supersticiones; tradiciones, leyendas, consejas históricas místicas y preocupaciones populares de todos los siglos y de todos los pueblos*, E. de la Riva, Madrid, 1883.
- Manuel Fernández y González, *El infierno del amor. Leyenda fantástica*, Gaspar Editores, Madrid, 1884 (en verso).
- Antonio Joaquín Afán de Rivera, *Las noches de Albaicín, tradiciones, leyendas y cuentos granadinos*, Madrid, 1885, 2 vols.
- Ginés Alberola Botella, *A orillas del Rhin. Leyendas suizas*, Madrid, 1885.<sup>666</sup>
- José Zorrilla, *El cantar del romero. Leyenda en verso*, Administración de Crédito Intelectual, Barcelona, 1886.
- José Zorrilla, *Los Gnomos de la Alhambra. Poema fantástico*, en *Gnomos y mujeres*, Librería de Fernando Fé, Madrid, 1886.
- Antonio Joaquín Afán de Rivera, *Los días de Albaicín, tradiciones, leyendas y cuentos granadinos*, Granada, 1886.
- Vicente Blasco Ibáñez, *Fantasías, leyendas y tradiciones*, Impr. del Correo de Valencia, Valencia, 1887.
- Antonio Joaquín Afán de Rivera, *Cosas de Granada. leyendas y cuadros de costumbres*, Granada, 1889.
- Ginés Alberola Botella, *El sochantre de mi pueblo*, Madrid, 1890.
- Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La Ondina del lago azul*, Tipog. La Joven Minerva, Buenos Aires, 1893, 293 págs (junto a obras de Navarrete y otros autores).<sup>667</sup>

---

<sup>666</sup>En relación a dicho autor véase Ramos [1966:127 y ss.].

<sup>667</sup>La primera edición de este relato apareció en 1860, en *El Diario de la Marina* (La Habana).

- Manuel Cano y Cueto, *Tradiciones sevillanas*, Tipog. de El Universal, Sevilla, 1895-1897, 7 tomos (en verso).

Como sucede en la primera mitad del siglo, los cuentos legendarios publicados en este periodo se inspiran tanto en tradiciones españolas como en extranjeras (sin olvidar que hay casos en los que dichas leyendas son pura invención de su autor). Entre los textos inspirados en tradiciones foráneas (véase Perugini 1987/1988:145), podemos destacar: «La danza de las Willis. Tradición húngara» (1851), de «El C. de M.»; «Las lavanderas bretonas. Aventura nocturna» (1873), de Pedro Escamilla; «El arquitecto de la catedral de Colonia» (1872), de Robustiana Armiño; «Una leyenda de las orillas del Rhin. El castillo de Unkestein», de R. (1880); «Jorge el gaitero» (1886), de Eugenio de Olovarría y Huarte; o «La amazona de la muerte» (1878), de F. Moreno Godino (éste y el anterior se basan en leyendas inglesas).

Entre los numerosos cuentos legendarios basados en tradiciones españolas, podemos destacar aquellos basados en la leyenda del burlador don Miguel de Mañara, que ya sirvió de inspiración a José Joaquín de Mora<sup>668</sup> («El abogado de Cuenca», 1826), Espronceda (*El estudiante de Salamanca*, 1840) y Zorrilla (*El capitán Montoya*, 1840, y *Don Juan Tenorio*, 1844). A lo largo de la segunda mitad del XIX se publicaron varios relatos legendarios inspirados en dicha tradición, todos con el mismo título: «Don Miguel de Mañara. Cuento tradicional» (*Semanario Pintoresco Español*, 1851), de José Gutiérrez de la Vega (reproducido en 1863 en la *Gaceta Literaria*); «Don Miguel de Mañara» (*La América*, 1862), de Luis García de Luna; y «Don Miguel de Mañara», de Manuel Cano y Cueto, recogido en su libro *Leyendas y tradiciones de Sevilla* (1875).

Si comparamos los relatos legendarios publicados en la segunda mitad del siglo con los que aparecieron en la primera, podemos comprobar cómo se mantienen las características básicas que identifican a este subgénero: mismos temas y motivos (apariciones fantasmales, pactos demoníacos, milagros, etc.), utilización de la narración enmarcada (y, por tanto, del consiguiente

---

<sup>668</sup> Como ya advertí, no está claro que José Joaquín de Mora sea el verdadero autor de algunos de los relatos publicados anónimos en la revista londinense *No Me Olvides*. El hecho de que fuera su director en esos años ha sido lo que ha llevado a plantear dicha suposición (*vid.* Llorens 1968).



desdoblamiento de narradores), ambientación medieval (o, por lo menos, lejana respecto del presente del acto narrativo), presencia de lo maravilloso cristiano, incredulidad del narrador principal, etc. Incluso en algunos casos, el narrador recurre también a la típica conclusión racionalizadora ya comentada en mi análisis de los cuentos legendarios de la primera mitad del siglo XIX.<sup>669</sup>

Las únicas diferencias detectables, que, debo advertirlo, no afectan a todos los relatos legendarios publicados después de 1850, son, por un lado, una mayor preocupación por el realismo de la historia y, por otro, una intensificación del efecto fantástico de la historia, lo que convierte dichos relatos en verdaderas historias de miedo. Estos aspectos son fácilmente detectables en los cuentos Bécquer,<sup>670</sup> con una calidad literaria muy superior al resto de la producción legendaria española, y en los de Pedro Escamilla y de Torcuato Tárrego, por citar dos autores que cultivaron el subgénero con bastante asiduidad.<sup>671</sup>

Esta renovación del cuento legendario hace evidente una idea que expuse en el primer capítulo de esta tesis: las historias legendarias son narradas fundamentalmente para comunicar una experiencia sobrenatural. A medida que avanza el siglo XIX, las motivaciones morales y/o religiosas van quedando aparcadas a un lado y el narrador busca provocar un efecto fantástico sobre el lector. Y eso se traduce —como en todo el cuento fantástico en general— en la adopción de técnicas y recursos formales destinadas a intensificar el realismo de las historias narradas y, con ello, vencer el escepticismo del lector: su verosimilitud (su «realismo») está en directa proporción con su efecto fantástico sobre el receptor.

---

<sup>669</sup>Véanse, por ejemplo, «La sombra ensangrentada. Crónica tradicional» (1863), de José Pastor de la Roca; «Recuerdos fantásticos de Galicia. El monasterio de Meira» (1867), de Mariano Lerroux; «La cabeza sangrienta. Leyenda tradicional de Madrid» (1872), de Antonio de San Martín; y «La leyenda de los muertos» (1874), de Pedro Escamilla.

<sup>670</sup>Bécquer publicó 16 relatos legendarios: «El caudillo de las manos rojas» (1858), «La cruz del diablo» (1860), «La ajorca de oro» (1861), «El monte de las Ánimas» (1861), «Los ojos verdes» (1861), «Maese Pérez el organista» (1861), «El rayo de luna» (1862), «Creed en Dios» (1862), «El miserere» (1862), «El Cristo de la Calavera» (1862), «El gnomo» (1863), «La cueva de la Mora» (1863), «La promesa» (1863), «La corza blanca» (1863), «El beso» (1863) y «La rosa de Pasión» (1864). En relación a la producción fantástica de Bécquer véanse Risco [1982], Sebold [1989] y Estruch [1994].

<sup>671</sup>Escamilla y Tárrego publicaron un buen número de cuentos legendarios (23 y 10, respectivamente) en *El Periódico para Todos*, una revista en la que la presencia de dicho subgénero es muy destacada (se publicaron más de 50 textos de ese tipo), lo que demuestra el interés que éste suscitaba todavía en el último tercio del siglo XIX.

Así, por ejemplo, Sebold [1989:21] hace evidente la preocupación «realista» de Bécquer a través de siete aspectos específicos de su poética de lo fantástico sobre los que el propio escritor reflexiona en «Tres fechas» (1862): 1) el «casi creer», o sea, la contradictoria reacción personal del lector, del personaje, del autor ante el prodigio; 2) la invención o fabulación fantástica; 3) la ambientación realista; 4) la dialéctica entre la realidad natural y la sobrenatural; 5) la postura de folklorista del narrador; 6) la situación narrativa; y 7) la receptividad del narrador, de los personajes y del lector ante el material fantástico.<sup>672</sup> Sebold [1989:21] concluye que «estos siete artículos de la poética fantástica becqueriana tienen todos, en el fondo, la misma finalidad: la verosimilitud, la consecución de que el lector acepte lo sobrenatural como efectivo» (1989:21). Una intención común, como ya he destacado, a todos los autores de relatos fantásticos (legendarios o no), y que ha marcado la evolución del género.

El realismo de los textos del autor sevillano ya fue destacado por Rodríguez Correa en su prólogo a las *Obras* de Bécquer: «Por muy fantásticas que sean, por muy imaginarias que parezcan, entrañan siempre un fondo tal de verdad, una idea tan real, que en medio de su forma y contextura extraordinarias, aparece espontáneamente un hecho que ha sucedido o puede suceder sin dificultad alguna» (1871:xxii-xxiii).

Como señala Rovira [1997:189], «para él [Bécquer], como para Edgar Poe, no cabe duda de que el *efecto* es una cuestión primordial, por eso no pretende solamente maravillarnos o asustarnos. Bécquer no apela a los residuos de nuestra credulidad. Al contrario: cuenta con la incredulidad moderna para violentar los convencionalismos del género y llevarlos hacia ese “fondo de verdad” que observa Correa, una verdad que pone a prueba las pretendidas diferencias de la modernidad: tal vez no creemos ya en el Monte de las Ánimas, pero cualquiera de nosotros puede llegar a sentir lo mismo que su desdichado protagonista».

Esa preocupación por hacer creíbles sus historias, por vencer el escepticismo del lector ante lo sobrenatural (más si cabe cuando se trata de una leyenda supuestamente tradicional), justifica las presentaciones que Bécquer realizó de algunos de sus cuentos legendarios.<sup>673</sup> En ellas, el narrador apela al lector para

---

<sup>672</sup>Véase el análisis detallado de dichos aspectos en Sebold [1989:21-41].

<sup>673</sup>Siete de las leyendas de Bécquer tienen una introducción en la que se prepara al lector ante el fenómeno sobrenatural que se va a relatar: «La cruz del diablo», «El monte de las Ánimas», «Los

que acepte algo que, *a priori*, va a rechazar. Como ha señalado Jové [1997:158], Bécquer hace en esos prólogos una llamada al «lector sensible», a aquel que se deja seducir por su fantasía: «Cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender»,<sup>674</sup> dice en la introducción a «Los ojos verdes». Eso explica también el hecho de que, en algunas ocasiones, llegue a defender su historia ante aquellos lectores que quieran comprobar empíricamente su veracidad: así, en la introducción a «Maese Pérez el organista» (1861), el narrador refiere que visitó el convento de Santa Inés para asistir al prodigio que se decía tenía lugar allí (el espíritu del viejo organista se aparecía para hacer sonar el viejo instrumento que tocaba en vida), pero que no pudo comprobar porque el órgano en que se producía dicho fenómeno había sido sustituido por otro: «Si a alguno de mis lectores se le ocurriese hacerme la misma pregunta después de leer esta historia, ya sabe el porqué no se ha continuado el milagroso portentoso hasta nuestros días» (p. 133). Bécquer pretende, así, autentificar el fenómeno fantástico que va a relatar, sin olvidar una cierta dosis de ironía implícita respecto a tal fenómeno, puesto que, a la vez, parece burlarse de la casualidad del cambio de órgano, que le ha impedido contemplar la aparición de Maese Pérez.

En otras presentaciones recurre a un distanciamiento irónico con el que advierte que no ha hecho más que referir lo que a él le contaron y que el lector es quien debe decidir acerca de su posible verdad. El narrador se lo ofrece, simplemente, para entretenerlo: «Que lo creas o no, me importa bien poco. Mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato» («La cruz del diablo», p. 87); «yo he escrito esta leyenda, que, a los que nada vean en su fondo, al menos podrá entretener un rato» («El rayo de luna», p. 149). Como ya señalé en el capítulo 1, ese juego de descreimiento

puede representar, precisamente, un astuto artificio para desarmar al lector, despojarlo de su material crítico y así conseguir que vaya aceptando los más sorprendentes fenómenos sobrenaturales sin darse cuenta. El autor (fuera del texto, en una suerte de prólogo o epílogo) se sitúa en su mismo plano, en el de la realidad empírica, y considera la historia como una mera e ingenua tradición popular. Ahora

---

ojos verdes», «Maese Pérez el organista», «El miserere», «La cueva de la Mora» y «La rosa de Pasión».

<sup>674</sup>Cito de la edición de Estruch, 1994, p. 125. De aquí en adelante todas las citas de los relatos de Bécquer procederán de dicha edición.

bien, una vez iniciado el relato, todos los recursos estilísticos de que el narrador se sirve (y que ya, en razón de su virtuosismo, no pueden ser atribuibles a un campesino ignorante) tienden a imponer rigurosamente la aceptación de los hechos (Risco 1982:64).

Podemos concluir, pues, que esas justificaciones no son más que una simple estratagema del narrador, puesto que el tono y la estructura utilizados conducen a un final en el que lo fantástico acaba imponiéndose como «verdad».

En relación a este aspecto, no deja de ser interesante el comentario de Estruch [1994:6], donde justifica, basándose en elementos de carácter paratextual, la presencia de tales justificaciones sólo en determinados cuentos:

Estas apelaciones dirigidas al lector aparecen siempre en las leyendas publicadas en *El Contemporáneo*, diario eminentemente partidista, en el que la actualidad política llenaba la mayor parte del espacio, mientras las leyendas se situaban en un lugar secundario, el de las «Variedades», ubicación usual en la prensa de la época. Hay, pues, que ver las leyendas en su contexto material, periodístico, para darse cuenta del sentido de estas apelaciones. Cuando en la presentación de *El monte de las ánimas* Bécquer se dirige directamente al lector, es consciente de que ese lector leerá la leyenda, si es que la presentación consigue motivarle, después de la actualidad política y otro tipo de noticias. En concreto, y a título de ejemplo, *El monte de las ánimas* ocupa algo más de dos de las cinco columnas de la última página de *El Contemporáneo* del 7 de noviembre de 1861. El resto de la página está ocupado por una serie de gacetillas diversas, en las que aparecen anuncios publicitarios, cartelera de espectáculos, curiosidades, avisos, el precio de diversos productos, etc. La leyenda viene inmediatamente después de la cotización de bolsa y de los precios del mercado de granos. Sólo el rótulo «Variedades» separa la prosa mercantil de la prosa de ficción. De ahí la necesidad de una breve invitación a abandonar el mundo de las cotizaciones y entrar en el ámbito de lo fantástico.

Resulta curioso que, en cambio, en las cuatro leyendas publicadas en *La América*, revista de carácter cultural y literario, no aparezca ninguna de esas justificaciones.

Como demuestra Estruch, esos comentarios de Bécquer no serían necesarios si dichas leyendas se hubiesen publicado inicialmente en revistas literarias o en forma de volumen, donde estarían lejos, por tanto, de ese contexto tan materialista y poco literario.

Pero lo interesante de los comentarios de Bécquer, más allá de su función «aislante» frente al contenido político y económico del periódico en el que se publican las leyendas, es la preocupación que su autor muestra a través de ellos en

relación a la aceptación que los fenómenos sobrenaturales van a tener por parte del lector.

Claro que no podemos olvidar la importancia fundamental —cuyo análisis no voy a repetir de nuevo— que tiene la base tradicional de los relatos legendarios, puesto que el relato diferido y distanciado de esos hechos supuestamente sobrenaturales (recuérdese que ni el narrador extradiegético ni el intradiegético — cuando lo hay— han sido testigos del fenómeno) condiciona enormemente la recepción de la historia. Éste es un elemento del que el relato legendario no puede liberarse jamás, y el que le proporciona su estructura característica. Y la intensificación del realismo, de la cotidianidad (pese a la distancia temporal) de lo narrado, es una de las armas para combatir tales condicionantes.

Junto al realismo, o mejor, como producto de ese realismo, los relatos legendarios de esta segunda mitad del siglo XIX presentan una clara intensificación del efecto fantástico (en comparación con los del periodo anterior), que los convierte —salvando las distancias ya señaladas— en perfectos cuentos de miedo. Esa nueva manera de enfocar lo sobrenatural, conduciéndolo hacia un evidente efecto terrorífico final, es otra de las maneras de combatir las exigencias temáticas y estructurales provocadas por el origen tradicional (o pseudotradicional) de la historia. Podríamos decir que el tono utilizado por el narrador hace «olvidar» que nos encontramos ante una leyenda (y todo lo que eso significa). La intención del narrador parece concentrarse, entonces, en provocar ese efecto terrorífico final característico del cuento fantástico puro. Esa novedad se explica, a mi entender, a partir de la evidente influencia que ejerció la narrativa gótica sobre el cuento legendario, así como la forma en que Hoffmann y, sobre todo, Poe se enfrentaron con lo sobrenatural.

He escogido tres relatos que, a mi entender, ejemplifican perfectamente la nueva forma en que se cultivó el cuento legendario en la segunda mitad del siglo XIX: «Los maitines de Navidad. Tradición monástica» (1860), de José J. Soler de la Fuente; «El monte de las ánimas» (1861), de G. A. Bécquer; y «La casa del mesón. Leyenda tradicional» (1877), de Pedro Escamilla. Debo insistir, antes de nada, en el hecho de que no todos los cuentos legendarios publicados después de 1850 responden a las innovaciones antes expuestas, puesto que son muy numerosos los que reproducen el estilo, digamos, tradicional, con el que se componían en el

período anterior (no olvidemos que lo legendario se ve condicionado por imposiciones temáticas y, sobre todo, formales muy restrictivas).

«Los maitines de Navidad. Tradición monástica» (1860), de José J. Soler de la Fuente, se inicia con un prólogo en el que el narrador —extradieгético-homodieгético— nos habla de una tertulia en la que él participa y que tiene lugar en un café de Granada. Un día en que no saben de qué hablar, uno de los asistentes propone divertir a la audiencia contando un «cuento de vieja». Todos aplauden la idea, y en las noches sucesivas se cuentan relatos de ese tipo: «de los pastoriles se pasaba a los maravillosos, de éstos a los de miedo y, entre tanto cuento negro, amarillo, verde y colorado como se refería, hubo uno que llamó la atención de este prójimo, a quien también le llegó el turno de narrar los que había aprendido de una tía suya» (p. 114).

Esta enumeración de los tipos de historias que se cuentan en la tertulia es muy interesante, puesto que en ella se distingue entre cuentos «maravillosos» (seguramente se refiere a los relatos en los que aparecen hadas y otros seres prodigiosos) y cuentos «de miedo», una distinción que todavía se mantiene (como expuse en el capítulo primero) en las definiciones contemporáneas del género fantástico.

El narrador refiere, entonces, el relato que le llamó tanto la atención, advirtiendo que «he procurado revestirlo del traje que, a mi juicio, le conviene, resucitando la decaída y mal parada forma romántica» (p. 114). Es decir, reelabora esa leyenda oral a la manera romántica, una manera que, a juzgar por esas palabras, ya se ha abandonado. De este modo, el narrador llama implícitamente la atención acerca de la presencia del componente gótico de su historia, tan presente en la literatura romántica, y, como enseguida comprobaremos, en el terrorífico relato que va a referir.

La historia se inicia la tarde de la Pascua de Navidad, en un convento de franciscanos de «una de las más bellas ciudades de Andalucía», en el momento en que once frailes visitan al padre Custodio en su celda. Vienen a pedirle que los maitines de esa noche se trasladen a las nueve de la mañana del día siguiente, en lugar de celebrarse a su hora canónica (las 12 de la noche), porque quieren descansar para poder celebrar la Navidad en condiciones. El padre Custodio les

reprende por semejante propuesta y les dice que nunca infringirá las leyes establecidas por la Iglesia. Seguidamente, los manda a sus celdas y pide que Dios les ilumine para que reconozcan sus culpas y se arrepientan de ellas. Contrariados por su negativa, los frailes deciden hacerse los sordos y no acudir a la llamada al rezo de maitines.

En medio del silencio de la noche estalla una tormenta (los tópicos, como vemos, se mantienen). Uno de los truenos despierta al padre Custodio, lo que le permite comprobar, horrorizado, que son las doce de la noche (en ese momento un reloj del convento da las campanadas que lo indican) y que nadie se ha preparado para el rezo de maitines. Entonces, él mismo empieza a tocar la campana para llamar a sus hermanos. Sólo Benito, el campanero, se reúne con él y le comunica la decisión que han tomado el resto de los frailes: nadie se levantará para cantar maitines. Custodio le dice entonces que le siga hasta la nave de la iglesia. Allí levantan una losa del suelo y le pide a Benito que toque la matraca: «Si los vivos no acudieron al sonido de la campana, los muertos saldrán de sus nichos al toque de la matraca. Los maitines han de cantarse» (p. 117). Benito empieza a tocar el instrumento y, en ese mismo momento, de la boca del panteón sale un vapor blanco y denso, mientras que se oye «un murmullo extraño, pavoroso, continuo». Entonces, dos frailes con antorchas en la mano suben la escalera, seguidos de cuarenta figuras más, cuyos rostros permanecen ocultos por las grandes capuchas de sus hábitos. Precedidos por Custodio, los frailes se dirigen al coro y allí, dirigidos por éste, empiezan a cantar. Al oír los cánticos, cada uno de los frailes que están en sus celdas cree que ha sido engañado por sus compañeros, por lo que todos salen corriendo a unirse al coro. Pero cuando llegan a la iglesia comprueban que no es la comunidad quien entona los maitines, preguntándose quiénes son los que ocupan su lugar. Entonces, una vez acabados los cánticos, «como impulsados por un resorte oculto, levantándose de una vez los frailes, echan atrás sus capuchas, y el resplandor de las antorchas se refleja en el blanco hueso de sus calaveras» (p. 118). En ese momento, los frailes vivos se dan cuenta de quiénes son y se arrodillan pidiendo perdón. Entonces uno de los esqueletos se dirige al grupo y dice: «*Frates! Frates! Obedientia praesulibus*», añadiendo «*Pater esto dulcior vivis, humilior mortuis*». Entonces vuelven a desfilar de dos en dos y regresan a la cripta.

El narrador no añade ninguna valoración de su historia, ni propone una explicación racional de los hechos. La historia se narra, pues, por su contenido fantástico, para hacer pasar un buen rato a los oyentes de la tertulia y, evidentemente, al lector. Claro que el origen oral de ésta (su tía se lo refirió al tertuliano que la refirió) y su calificación de «cuento de vieja», así como el marco narrativo (los relatos se cuentan para «divertir» a los asistentes a la tertulia), pueden distanciar en cierto modo al lector. Pero el efecto terrorífico es innegable.

«La noche de ánimas» (1861) es uno de los cuentos legendarios más célebres de Bécquer y uno de los que mejor ejemplifica esa reelaboración del material tradicional que el escritor sevillano llevó a cabo. A ello hay que unir las influencias de Hoffmann y Poe. Un rastro evidente de la obra del autor alemán —cuyo origen es, indudablemente, de origen romántico— es la utilización en muchos de sus cuentos de protagonistas que viven dominados por la imaginación, que tienen una percepción distinta y/o alterada de la realidad, y que mueren o enloquecen por perseguir, como después veremos, un ideal inalcanzable.

En relación a la influencia de Poe,<sup>675</sup> podríamos señalar las más evidentes: la presentación realista de las historias (la ambientación y el tratamiento de lo fantástico es bastante diferente a los del cuento legendario tradicional) y, sobre todo, la intensificación del efecto terrorífico final (las leyendas de Bécquer hacen explícita la idea que antes apunté: el cuento legendario se va transformando en cuento de terror, más allá de intenciones morales o culturales).

El relato de Bécquer (basado, según reza el subtítulo, en una leyenda soriana) se estructura en un prólogo y cuatro capítulos. En el prólogo, el autor prepara el clima de terror que va a caracterizar a todo el relato: en un juego metaficcional, Bécquer informa la lector de que en la noche de difuntos se despertó por el tañido de unas campanas, cuyo sonido le hizo recordar una tradición que le contaron en Soria poco tiempo atrás.<sup>676</sup> El recuerdo de esa leyenda le impide dormir y decide trasladarla al papel, «volviendo algunas veces la cabeza con miedo,

---

<sup>675</sup> Acerca de la influencia de Poe en la obra narrativa y poética de Bécquer véase Englekirk [1934:126-134].

<sup>676</sup> El marco narrativo vuelve a ser el típico que ofrecía el cuento legendario de la primera mitad del siglo: el narrador relata una historia que a él le contaron cuando visitaba un determinado lugar.



cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche» (p. 115). Bécquer, de este modo, va preparando al lector, va creando la ambientación más adecuada para consumir el relato que va a ofrecerle: la noche, el ruido de las campanas, el crujir de los cristales, van a actuar como *leitmotives* para crear esa atmósfera de terror. Incluso la referencia paratextual,<sup>677</sup> y claramente irónica, que hace al momento en el que supone que se leerá su relato —«A las doce de la mañana [...] no le hará mucho efecto a los lectores de *El Contemporáneo*» (p. 115)—, vuelve a ser una llamada de atención en relación al componente terrorífico de la historia que va a narrar.

La historia se ambienta, como es habitual, en la Edad Media, aunque Bécquer consigue presentar una Edad Media menos mítica e ideal, más cercana al lector contemporáneo de su época. Para la construcción del relato, se sirve de algunos motivos de origen tradicional, como el cazador maldito o el castigo de la mujer vanidosa.<sup>677</sup> Con ellos desarrolla una historia puramente fantástica, así como un tema muy presente en su obra: la mujer que impulsa al hombre a una transgresión que será castigada con la locura o la muerte.<sup>678</sup>

Además de su ambientación medieval, la historia tiene lugar en una fecha tópica y propicia para lo sobrenatural: el día de Todos los Santos (1 de noviembre). Al atardecer de dicho día, varios personajes se encuentran de cacería en el Monte de las Ánimas y deciden interrumpirla y regresar al castillo, dada la proximidad de la noche, puesto que, como le dice Alfonso, el protagonista, a su prima Beatriz: «Dentro de poco sonará la oración en los Templarios, y las ánimas de los difuntos comenzarán a tañer su campana por el monte» (p. 116). Los personajes están, por así decirlo, en el lugar y en el momento menos oportunos.

Para justificar dicha reacción, Alonso le cuenta a Beatriz el origen de los temores de las gentes del lugar a permanecer en el Monte de las Ánimas en una fecha como ésa. Allí se encontraba un convento de templarios, a los que el rey

---

<sup>677</sup>Estos elementos también se hallan presentes en «La dama de Amboto» (1860), un cuento legendario de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

<sup>678</sup>Recuérdese, por ejemplo, otro de sus cuentos legendarios más célebres, «La ajorca de oro» (1861), en el que una mujer «obliga» a su amante a que le consiga un brazalete que lleva una imagen de la Virgen que se encuentra en la catedral del Toledo. Cuando éste coge la pulsera del brazo de la Virgen, todas las estatuas y figuras de la catedral (santos, monjes, ángeles, demonios, guerreros, etc.) se animan y le rodean. A la mañana siguiente, cuando lo encuentran al pie del altar con la ajorca en la mano, el protagonista se ha vuelto loco.

había enviado para defender la ciudad de Soria, reconquistada poco antes. Entre los templarios y los hidalgos de la ciudad estalló un odio profundo, que les llevó a enfrentarse con la excusa de una cacería en dicho monte, propiedad de esa orden religiosa. El resultado fue una tremenda carnicería, que condujo al abandono del monte y del convento, que pronto se convirtió en ruinas. «Desde entonces dicen que cuando llega la noche de difuntos se oye doblar sola la campana de la capilla, y que las ánimas de los muertos, envueltas en jirones de sus sudarios, corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales. Los ciervos braman espantados, los lobos aúllan, las culebras dan horrorosos silbidos, y al otro día se han visto impresas en la nieve las huellas de los descarnados pies de los esqueletos» (p. 117). Esa última información, ofrecida como dato empírico, trata de autenticar un material que ya es legendario en la época en que transcurre la historia.

Aquí termina el relato de Alonso, una leyenda dentro de la leyenda mayor que es el cuento de Bécquer. El acierto del autor sevillano es utilizar esa leyenda como base sobre la que construir un cuento fantástico verdaderamente terrorífico. Como es habitual, todos creen en ese fenómeno sobrenatural y, por lo tanto, evitan pasar la noche en el Monte de las Ánimas. Aunque hay un personaje que no cree en semejante historia: Beatriz, educada lejos de la zona, que muestra el escepticismo típico que suele caracterizar a los protagonistas de relatos fantásticos, reflejo evidente del escepticismo que podía mostrar el lector contemporáneo de Bécquer, y contra el que éste va a luchar a lo largo de su relato.

Una vez en el castillo, Alonso le insinúa su amor a Beatriz, ofreciéndole un regalo, que ella, a pesar de mostrar cierto desdén («en mi país una prenda recibida compromete una voluntad», p. 119), termina aceptando.

Mientras se desarrolla esa conversación, el narrador introduce elementos de ambientación que van generando una atmósfera adecuada a la historia que está narrando: las dueñas refieren historias de brujas y de difuntos, las campanas suenan a lo lejos, los cristales crujen por el frío (unos ruidos semejantes a los que Bécquer advierte que oía en la noche en que decidió escribir su relato).

Llegamos entonces al momento que desencadena toda la acción posterior y que justifica la narración de esta historia: Beatriz, a cambio del regalo que le ha dado su primo, le ofrece la «banda azul» que llevaba durante la cacería. Pero se da cuenta de que la ha perdido en el Monte de las Ánimas. Alonso reacciona con

temor y trata de justificar sus miedos, pero mientras lo hace «una sonrisa imperceptible» se dibuja en los labios de Beatriz, quien le dice con un tono indiferente y lleno de ironía (como advierte el propio narrador) que no es necesario que vaya: «¡Qué locura! ¡Ir ahora mismo al monte por semejante friolera! ¡Una noche tan oscura, noche de difuntos y cuajado el camino de lobos!» (pp. 120-121). Bécquer reproduce aquí el comportamiento, como ya dije antes, de un contemporáneo suyo, lo que acerca al lector un relato que se desarrolla en un tiempo tan lejano como la Edad Media: el lector escéptico se reconoce en Beatriz. Y esto es algo verdaderamente nuevo en el cuento legendario español de ese periodo.

Antes las burlas de su prima, Alonso no puede hacer otra cosa que defender su hombría y su orgullo, por lo que decide ir a buscar la banda azul, a sabiendas del peligro que corre. Eso satisface enormemente a Beatriz, quien está tratando, evidentemente, de dar una lección a Alonso por creer en simples supersticiones, y, a la vez, de jugar con él, de demostrar el dominio que puede ejercer sobre su primo: tal es así que cuando Alonso sale del castillo, el rostro Beatriz muestra «una radiante expresión de orgullo satisfecho» (p. 121).

Horas después, Alonso no ha regresado todavía y Beatriz empieza a preocuparse. Estamos en el capítulo III y en él Bécquer lleva a cabo una lección magistral en lo que se refiere a contar una historia de miedo, puesto que con una sorprendente economía de medios (una mujer aterrorizada —sobre la que el narrador concentra la focalización—, una habitación a oscuras y diversos sonidos), y sin mostrar nada terrorífico de forma explícita, crea una atmósfera ominosa *in crescendo* pocas veces igualada en nuestra literatura fantástica.

El capítulo va a mostrarnos el proceso que lleva a Beatriz del escepticismo ante lo sobrenatural a la creencia más absoluta en ello, lo que, además, la conducirá a la muerte.

Después de quedarse dormida, con un sueño inquieto (a causa de la preocupación y, suponemos, del sentimiento de culpabilidad), Beatriz se despierta con el sonido de las campanas que anuncian las 12 de la noche (la hora tópica en el cuento de terror), entre las que le parece escuchar que pronuncian su nombre, «pero lejos, muy lejos, y por una voz ahogada y doliente» (p. 122). Dicho

fenómeno, sin embargo, lo achaca al viento, que gime en los vidrios de la ventana (de nuevo ese sonido recurrente en el relato).<sup>679</sup>

Pese a su mentalidad escéptica, Beatriz no puede reprimir un miedo creciente, puesto que oye cómo se van abriendo todas las puertas que llevan hasta su habitación. La sugerente descripción que hace el narrador de los ruidos que van llegando hasta los oídos de Beatriz, en los que se basa toda la atmósfera terrorífica de la escena, merece ser transcrita:

Primero unas y luego las otras más cercanas, todas las puertas que daban paso a su habitación iban sonando por su orden: éstas con un ruido sordo y grave, aquéllas con un lamento largo y crispador. Después, silencio; un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la medianoche; con un murmullo monótono de agua distante, lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles; eco de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi se sienten, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve, y que no obstante se nota su aproximación en la oscuridad (p. 122).

Y conforme «eso» se acerca, la sensación de terror va en aumento, pero Beatriz trata de sacar fuerzas de flaqueza y comportarse, de nuevo, racionalmente, comparándose con los campesinos supersticiosos: «¿Soy yo tan miedosa como estas pobres gentes cuyo corazón palpita de terror bajo una armadura al oír una conseja de aparecidos?» (p. 122). Dicho eso, intenta dormir, pero el pánico no la deja, puesto que lo que podría pasar por una ilusión es pura realidad: «algo» se ha metido en su habitación y avanza hacia su cama: «el rumor de aquellas pisadas era sordo, casi imperceptible, pero continuado, y a su compás se oía crujir una cosa

---

<sup>679</sup>Esa escena recuerda —y no entienda el lector que busco influencias donde no las hay— al inicio del más célebre poema de Poe, «The Raven» (1845), cuando el poeta racionaliza los ruidos que oye en la noche y que, implícitamente, a mi entender, relaciona con su añorada, y muerta, Lenore (ruidos que, como todos sabemos, no tienen, sin embargo, nada de sobrenatural, puesto que los produce el cuervo del título). Reproduzco, en lengua original, para mantener su sonoridad —imposible en español—, el inicio del poema, donde se refiere el primer momento en que el poeta se enfrenta a dichos ruidos:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—  
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As if some one gently rapping -rapping at my chamber door,  
«'Tis some visitor», I muttered, «tapping at my chamber door—  
Only this and nothing more».

como madera o hueso» (p. 122). Encerrada tras los cortinajes de su cama, Beatriz no ve nada, ni se atreve a mirar fuera, por lo que debe guiarse por el oído. El mayor acierto en la construcción de esta escena es que el lector, dado que la focalización es interna y fija sobre Beatriz, se mantiene a su nivel de percepción (está tan «ciego» como ella), y eso provoca una profunda implicación emocional en los hechos: el lector no puede permanecer impasible. La impresión terrorífica nace de la sugerencia, de todo lo que el lector pueda imaginar —como la propia Beatriz— a partir de esos ruidos. Y esa es una de las mejores maneras de producir terror.

Esa situación (Beatriz acostada sin atreverse a moverse ni a mirar por entre los cortinajes) se prolonga agónicamente durante varias horas. El aire azotando los cristales de la ventana, el ruido monótono del agua de la fuente, los ladridos lejanos y el sonido de las campanas —los *leitmotives* a los que antes me refería— son los únicos compañeros del insomnio de Beatriz.

Pero por fin amanece, y, como es tópico, la luz del sol desvanece los terrores nocturnos de Beatriz. Pero entonces, al descorrer las cortinas de su cama, descubre horrorizada la banda azul que fue a buscar Alonso, «sangrienta y desgarrada» (p. 123). El narrador no dice nada, pero el lector (y la propia Beatriz) identifican al autor de los ruidos que aterrorizaron a la protagonista durante la noche.

Inmediatamente después, entran en la habitación sus criados para llevarle noticias terribles —Alonso ha aparecido devorado por los lobos entre las malezas del Monte de las Ánimas— y la encuentran «inmóvil, crispada, asida con ambas manos a una de las columnas de ébano del lecho, desencajados los ojos, entreabierta la boca, blancos los labios, rígidos los miembros, muerta, muerta de horror» (p. 123).

El capítulo IV sirve de epílogo a la historia y en él se recupera el tono de leyenda con el que había empezado el relato. En él se aducen pruebas de que realmente suceden cosas extrañas en el Monte de las Ánimas, cosas que tienen mucho que ver con la historia narrada. Así, se habla de un cazador que pasó la noche en el monte y que, antes de morir, «refirió cosas horribles» (p. 123):

se asegura que vio a los esqueletos de los antiguos templarios y de los nobles de Soria [...] levantarse al punto de la oración con un estrépito y, caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como a una fiera a una mujer hermosa, pálida y

desmelenada que, con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso (p. 124).

Beatriz, como castigo a su orgullo y a su crueldad (provocó la muerte de su primo), acaba convertida en fantasma y condenada a ser torturada por toda la eternidad. En este relato, a diferencia de «La ajorca de oro», la mujer culpable de los males del protagonista recibe su castigo.

El relato termina con ese párrafo antes citado, al que el narrador no añade ninguna valoración o interpretación racional de los hechos, como sucede en muchos de los cuentos legendarios españoles publicados a lo largo del siglo XIX. Los hechos se explican por sí solos y se sitúan en el ámbito de lo fantástico puro (no olvido, sin embargo, que estamos en el terreno de lo legendario): si bien las muertes de Alonso y Beatriz podrían explicarse sin la intervención de lo sobrenatural (el primero podría haber muerto devorado por los lobos, mientras que Beatriz muere de miedo), ¿cómo explicar la presencia de la banda azul? No hay otra justificación posible que la fantástica.

Al utilizar como ejemplo «El monte de las Ánimas» no quiero decir con ello que todos los cuentos legendarios de Bécquer respondan a esa misma atmósfera gótica y terrorífica, puesto que hay casos en los que se acercan más a lo maravilloso («El gnomo») o al ámbito de lo fantástico «hoffmanniano», como sucede en «Los ojos verdes»<sup>680</sup> y «El rayo de luna», cuyos protagonistas poseen unas características dignas de los personajes de Hoffmann: son seres solitarios, soñadores, visionarios, melancólicos, cuya relación con lo real es problemática. Así, por ejemplo, Manrique, el protagonista de «El rayo de luna», es presentado en estos términos:

amaba la soledad [...] de tal modo, que algunas veces hubiese deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes.

---

<sup>680</sup>En relación a las fuentes de este relato véase Estruch [1994:17-18]. Turk [1959:23-24], por su parte, señala que Bécquer pudo inspirarse en «Der goldene Topf», de Hoffmann, y en «Der Fischer», de Goethe, para componer «Los ojos verdes». La semejanza del argumento del relato de Bécquer con «La ondina del lago azul» (1860), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, llevó a Gulsoy [1967] a afirmar que éste había servido de fuente al autor sevillano (y no sólo de este relato sino también de «El rayo de luna»), pero no hay datos explícitos que lo confirmen. Creo que la justificación que propone Estruch [1994:18] en relación a esta cuestión no es muy acertada, puesto que según él parece difícil que el cuento de Avellaneda, publicado en julio de 1860 en un periódico de La Habana, pudiera llegar a manos de Bécquer antes de diciembre de 1861.

Amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta; [...]

Creía que entre las rojas ascuas del hogar habitaban espíritus de fuego de mil colores, que corrían como insectos de oro a lo largo de troncos encendidos, o danzaban en una luminosa ronda de chispas en la cúspide de las llamas, y se pasaba las horas muertas sentado en un escabel, junto a la alta chimenea gótica, inmóvil y con los ojos fijos en la lumbre.

Creía que en el fondo de las ondas del río, entre los musgos de la fuente y sobre los vapores del lago vivían unas mujeres misteriosas, hadas, sílfides u ondinas, que exhalaban lamentos y suspiros o cantaban y se reían en el monótono rumor del agua, rumor que oía en silencio, intentando traducirlo (p. 150).

Dichos personajes —también en consonancia con lo fantástico «hoffmanniano»— están obsesionados por una mujer en la que ven encarnado el ideal de la felicidad, una obsesión que les lleva, como es habitual en los cuentos de Bécquer, a la destrucción. Así, Fernando, el protagonista de «Los ojos verdes», es seducido por una ondina, cuya naturaleza diabólica acepta, asumiendo, además, autoinmolarse para unirse a ella. Manrique, por su parte, fascinado por lo que parece ser una mujer vestida de blanco, la persigue por el bosque, pero no logra encontrarla (se trata de un rayo de luna), lo que le conduce a la locura. Ninguno de los dos, por lo tanto, alcanza ese ideal, lo que simboliza la imposibilidad de aprehender lo inefable, de trascender lo real.

Hay un aspecto muy interesante en la estructura formal de «Los ojos verdes» y de «El rayo de Luna» en lo se refiere a su dimensión legendaria, puesto que la única referencia a su origen tradicional es de carácter paratextual: sólo en el subtítulo y en el breve prólogo que los acompaña son calificados de tales. No encontramos, por lo tanto, la típica estructura enmarcada y el resto de elementos formales que caracterizan al cuento legendario. Con esto no quiero negar su condición de cuentos legendarios, puesto que su propio autor es quien así los identifica, pero quizás el hecho de denominar leyendas a dichos textos —como al resto de su producción breve de carácter fantástico— era una forma de distinguirlos de lo fantástico al estilo de Poe que en esos años se iba imponiendo en nuestro país. Con esto quiero decir que aunque Bécquer adopta los nuevos recursos formales que le permiten hacer más creíbles sus historias, no deja que el lector olvide que sus historias son leyendas, es decir, que el componente sobrenatural de éstas puede (debe) ser puesto en duda. Da la sensación de que

Bécquer condiciona la recepción del lector mediante una especie de juego de tira y afloja: los narradores de sus textos construyen historias muy creíbles (y, como tales, muy impresionantes), pero, a la vez, le están diciendo al lector: «¡Cuidado!, que yo esto no lo experimenté, que esto se cuenta por ahí..., y que yo no hago más que relatarlo para que pases un buen rato». Como ya señalé en apartados anteriores, ésa es la gran diferencia entre el cuento legendario y el cuento fantástico, llamémosle, estricto, donde el narrador evita provocar cualquier distanciamiento entre el lector (e incluso él mismo) y lo sobrenatural.

El tercer y último texto que he seleccionado como ejemplo del tipo de cuentos legendarios que se cultivó en este periodo es «La casa del mesón. Leyenda tradicional» (1877), de Pedro Escamilla. He escogido este relato como testimonio de la pervivencia de la típica estructura del cuento legendario en el último tercio de siglo: narración enmarcada, ambientación temporal muy lejana, ámbito rural, etc. Pero, a la vez, se produce una interesante combinación con motivos fantásticos más propios de la *ghost story*.

El narrador refiere la leyenda que se cuenta en un pueblecito de León acerca del Mesón de la Vega, que en el presente se encuentra en ruinas, pero que algunos cientos de años atrás (no se precisa la fecha) era un negocio muy próspero. La leyenda narra la historia de Lucas Berrocal, dueño de dicho mesón y padre de Rosa, una joven muy bella para la que no encuentra nadie digno de ser su esposo. Una noche de diciembre llega al mesón un joven viajero, de aspecto algo miserable. Fascinado por la belleza de Rosa, y después de charlar un buen rato con ella, la pide en matrimonio a su padre, pero éste se la niega. A la mañana siguiente, Lucas va a despertar pronto al joven para echarlo de allí, pero comprueba que éste ya está vestido y que ha pintado una mano en la pared. Entonces, el joven vuelve a pedir la mano de Rosa y el mesonero se indigna de nuevo y lo echa de allí. Antes de salir, el joven pronuncia la siguiente maldición, señalando la mano dibujada: «Esa mano será vuestro castigo» (p. 375).

Pasan los años y la maldición acaba por cumplirse, puesto que el mesonero se ha arruinado y su hija se halla moribunda. El origen de su desgracia está en que todo viajero que duerme en el mesón afirma que una mano negra, como la del dibujo, le ha atacado durante la noche. Eso provoca que nadie quiera alojarse allí y,



por lo tanto, la consiguiente ruina del negocio. Lucas ha intentado borrar la mano de la pared, pero ni con la ayuda de una piqueta y de un cuchillo ha podido arañar la superficie del dibujo. Unido a todo eso, Rosa «empezó a languidecer, víctima de una enfermedad desconocida, para la cual no tenía remedio la ciencia» (p. 375).

Una noche, un pobre religioso llega al mesón pidiendo hospitalidad. Una vez dentro, se dirige a la habitación de la mano, lee algunas oraciones y arroja agua bendita sobre el dibujo de la pared. Y en el mismo momento en el que la mano desaparece, Rosa expira. Entonces, Lucas se da cuenta de que el religioso es el mismo joven que la dibujó.

El narrador no propone explicación racional alguna de los hechos sino que añade una valoración, podríamos decir, moral de estos, con la que se cierra el relato: «la tenacidad del mesonero hizo dos víctimas, dos víctimas que hubieran podido ser felices».

Con el relato de Escamilla sucede lo mismo que con los de Bécquer, el interés «arqueológico», heredado de la novela histórica, por reconstruir la época en que suceden los hechos, típico del cuento legendario tradicional, se olvida por una intensificación de la cotidianidad de la historia y por la construcción de un efecto terrorífico final. Aquí estropeado, en parte, por la «moraleja» que sirve de epílogo al relato.

Para acabar este capítulo, cito los títulos de otros de los relatos legendarios más interesantes publicados en este periodo. Las historias narradas en ellos van de lo maravilloso cristiano al cuento de terror al estilo de la reelaboración del material legendario que llevó a cabo Bécquer: «La Dama Blanca de Baden. Leyenda histórica» (1853), anónimo; «La cruz de los amantes. Cuento tradicional» (1857), de Manuel Ibo Alfaro; «El cuarto del aparecido. Tradición granadina» (1857), de Juan de Dios de la Rada y Delgado; «Cuando enterraron a Zafra. Cuento» (1857), de José Soler de la Fuente; «La dama de Amboto» (1860), de Gertrudis Gómez de Avellaneda; «La sombra ensangrentada. Crónica tradicional» (1863), de José Pastor de la Roca; «Recuerdos fantásticos de Galicia. El monasterio de Meira», de Mariano Lerroux; «La cabeza sangrienta. Leyenda tradicional de Madrid» (1872), de Antonio de San Martín; «El baile en el cementerio» (1872), de Robustiana Armiño; «La fuente de Maese Pedro» (1872), de Torcuato Tárrego; «La Dama Negra» (1872), de Torcuato Tárrego; «El collar de Margarita» (1874), de Ramón García

Sánchez; «La leyenda de los muertos» (1874), de Pedro Escamilla; «La campana de la muerte. Cuento» (1878), de Pedro Escamilla.

### 2.3.2. Lo fantástico «gótico»

Lo fantástico «gótico» también se vio afectado por esa intensificación del realismo, producto de la propia evolución del género fantástico. En dicho proceso colaboraron, tanto de forma explícita como implícita (y aquí me refiero exclusivamente a lo sucedido en el panorama español), los autores franceses que combinaron lo macabro y lo «hoffmanniano» (donde el realismo también tenía un papel fundamental), como Balzac, Gautier, Merimée o Dumas, por citar algunos, quienes sacaron los temas y motivos góticos de los ambientes medievales propios de los inicios del género, trasladándolos al mundo cotidiano del lector. Ese proceso alcanzó su máxima expresión en la obra de Edgar Allan Poe, que marca poderosamente el desarrollo del género gótico español y europeo en el último tercio del siglo. Poe combina los elementos góticos tradicionales con un tratamiento mucho más verosímil de lo sobrenatural (recurre incluso a prácticas pseudocientíficas como el magnetismo o el galvanismo), profundizando, además, en la dimensión interior de lo fantástico (explora los terrores que habitan en el inconsciente humano), ya presente en la obra de Hoffmann.

Pero a pesar de tales influencias, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX va a suceder lo mismo que con el cuento legendario: vamos a encontrar relatos góticos compuestos tanto a la manera «tradicional» (sobre todo en los años 50 y 60) como relatos góticos influidos por Poe. Es por eso que el análisis de estos últimos lo llevaré a cabo en el apartado 2.3.4. de este capítulo, dedicado a «lo fantástico bajo la influencia de Poe» (a falta de un término mejor). En dicho apartado incluyo todos los textos fantásticos no legendarios, en los que se juega con los temas y tópicos góticos, pero trascendiendo el tratamiento que se le dio en la primera mitad del siglo (se abandonan los tiempos y lugares alejados del presente del lector, a la vez que se ahonda en la dimensión interior de lo sobrenatural).