

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

La magia postergada:
género fantástico e identidad nacional
en la España del XIX

A dissertation submitted in total satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literatures

by

Juan Jesús Payán Martín

2015

© Copyright by

Juan Jesús Payán Martín

2015

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

La magia postergada:
género fantástico e identidad nacional
en la España del XIX

by

Juan Jesús Payán Martín

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2015

Professor Jesús Torrecilla, Chair

Critics have systematically overlooked contributions to the realms of fantasy and imagination by Spanish artists and writers. When studying the fantastic, even the most attentive studies have been biased by predetermined expectations. While theoreticians such as Tzvetan Todorov apply a universal definition of the genre to all western literary traditions, disregarding the variety among national settings and eliding the complexity of historical contexts, prominent critics such as David Roas or Baquero Goyanes have approached the Spanish fantastic as a mere reflection of foreign models. This perspective limits the Peninsular fantastic to a position of invisibility or dependence. Contrarily, I propose to return to the complexity and diversity of historical interpretations and to contextualize the existence of alternative practices of the genre,

which is characterized by the filtering of hegemonic interpretations through their notion of national identity and literary tradition.

In the introduction, I integrate the critical reaction towards the fantastic from the perspective of Spanish authors within the frame of their historical period. I systematize the English and French pathways that determined the reception of the works by Hoffmann and also trace the persistent agenda to nationalize the fantastic in the first stage of the genre between 1822 and 1860. The project of nationalization is afterwards documented through three different manifestations frequently neglected. In chapter one, I study the crucial contribution of José María Blanco White, whose reflections upon the genre even predate the first official theoretical formulation of the fantastic mode by Walter Scott. In addition, I claim that Blanco's proposal to recover the Arabic tradition had a direct impact on subsequent authors in Spain (Jorge Montgomery, Serafin Estébanez Calderón) and abroad (Washington Irving). In chapter two, I explore the centrality of the fantastic, as defined by Walter Scott and Enrique Gil, in the development of Antonio Ros de Olano's short non-mimetic fiction and his later reutilization of the Spanish Baroque, Cervantes and Quevedo, in the creation of his "bizarre tales" or "cuentos estrambóticos." In chapter three, I analyze how Pedro Antonio de Alarcón offers a different strategy of nationalization of the fantastic by re-appropriating the picaresque tradition within the realm of the natural world and by linking his tale to Christian eschatology within the sphere of the supernatural. Finally, in the conclusion I reflect upon the implications and further applicability of my research, specifically from the perspective of the comparative analysis of peripheral literatures and the future of Iberian Studies.

The Dissertation of Juan Jesús Payán Martín is approved

Barbara Fuchs

Efraín Kristal

Charlene Villaseñor-Black

Jesús Torrecilla, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2015

To Robin,
for coming into my life night-blue, wine-red,
at the time when LA had lost its limelights;
for being the place called home when all homes
vanished;
for saving Sisyphus, at loss and at defeat.
And last but foremost, for being the very words,
the very world I could not comprehend
if you weren't by my side.

Table of contents

Introducción. La magia postergada	1
Capítulo 1. Volver a al-Ándalus: el legado de Blanco White	54
Capítulo 2. Hacia y contra el fantástico:	
la evolución visionaria de Antonio Ros de Olano	102
Capítulo 3: El mundo es sueño: picaresca literaria y	
cosmovisión religiosa en Pedro Antonio de Alarcón	145
Conclusiones	190
Apéndice	208
Referencias bibliográficas	212

CURRICULUM VITAE

EDUCATION

A.B.D. in Spanish, 2013. University of California, Los Angeles

Advisor: Dr. Jesús Torrecilla

Ph.D. in Spanish Literature. University of Cádiz, Spain, 2007

Dissertation: “Wáshington Delgado: un poeta peruano de la Generación del 50” [“Washington Delgado: Peruvian poet of the Generation of ’50”]

Advisor: Dr. Concepción Reverte Bernal

M.A. in Didactics and Pedagogy: Spanish Literature and Linguistics. Complutense University of Madrid, Spain, 2006

M.A. in Spanish Literature. University of Cádiz, 2004

B.A. in Music. Musical Conservatoire “Manuel de Falla” of Cádiz, 2003

B.A. in Spanish Literature and Linguistics. University of Cádiz, 2001

MAIN PUBLICATIONS

BOOKS:

El mundo dividido de Wáshington Delgado (1950-1970). Leipzig: Editorial Académica Española, 2012

Vida y obra del músico gaditano Antonio Escobar Perera. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz, 2006

Entre las dos orillas. Lírica Hispánica en RevistAtlántica de Poesía. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2005

REVIEWS, ARTICLES AND BOOK CHAPTERS:

“El bolero y otros símbolos estructurantes en “Si tú me dices ven” de Antonio Muñoz Molina”.

Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012). Vol. II. Benalmádena, Málaga: E.d.a. Libros, 2014. 143-161

“Ros, su “escribano” y el viraje a lo estrambótico”. *Perspectivas del Humor: estudios del humor Luso-Hispánico*. Coord. Louis Imperiale and Thaís Leão Vieira. Sao Paulo: Verona, 2014. 82-90

“Picaresca literaria: estrategias alarconianas de reapropiación en ‘El Amigo de la Muerte.’

Hispanic Review 82.3 (Summer 2014): 307-329

“La heteronimia como ‘gestus’ brechtiano en *Los poemas de Sydney West*.” *Transnationality in the Luso-Hispanic World. Proceedings of the VII Graduate Student Conference 2010*. Los Angeles: UCLA, 2012. 81-90

“Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011. 357 pp.” *Mester* XLI (2012): 137-141

- “La identidad problemática del exiliado en ‘Morir en Isla Vista’ de Víctor Fuentes.” *Aurora Boreal* 9 (2011): 59
- “Formulación del conflicto existencial en *Formas de la Ausencia* de Wáshington Delgado.” *Lindaraja* 33 (septiembre 2011): 1-21
- “Juan Gelman y el fantasma de Sydney West.” *Ateneo. Revista Cultural del Ateneo de Cádiz* 10 (2010): 98-102
- “Viaje por la poesía de Wáshington Delgado.” Mattalia, Sonia, Pilar Celma and Pilar Alonso, eds. *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino. VII Congreso Internacional de la AEELH*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2008. 589-98
- “Las 1001 búsquedas de Jorge Eduardo Eielson.” *Ateneo. Revista Cultural del Ateneo de Cádiz* 6 (2006): 144-51
- “Percepción sensorial/realidad en ‘Un modo de mostrar el mundo’ de Antonio Cillóniz.” *Actas del V Congreso de la AEELH. La Literatura con los cinco sentidos*. La Coruña: U of La Coruña, 2005. 515-24
- “Aproximación a ‘Salvo el Crepúsculo’ de Julio Cortázar.” *Caleta. Literatura y Pensamiento* 11 (2004): 69-76

TEACHING EXPERIENCE

- Teaching Fellow/Associate. University of California, Los Angeles, 2011-2015
- Visiting Lecturer. University of California, Los Angeles, 2008-2011
- Teacher. Argantonio High School, Cádiz, 2007
- Teaching Fellow. University of Cádiz, 2004-2006

AWARDS, FELLOWSHIPS AND GRANTS

- 2014-2015 Dissertation Year Fellowship, UCLA. Graduate Division
- 2012, 2013 Summer Research Mentorship, UCLA, Graduate Division
- 2012-2013 Graduate Research Mentorship, UCLA Graduate Division
- 2010 Doctoral Award, Best Dissertation in the Humanities. University of Cádiz
- 2005 Research Fellow. Università degli Studi di Siena, Italy. Winter quarter.
Advisor: Dr. Antonio Melis
- 2002-2006 Doctoral Fellowship. Spanish Ministry of Education
- 2002 Research Fellow. Universidad Pontificia Católica del Perú. Fall quarter
Advisor: Dr. Ricardo González-Vigil
- 2001 Fellowship for Academic Achievement, Spanish Ministry of Education

Introducción

La magia postergada

Tras un largo tiempo de ostracismo en el panorama crítico, los estudios sobre la literatura fantástica española viven en la actualidad uno de sus mejores momentos, particularmente en España, con abundantes publicaciones, antologías, congresos anuales y revistas literarias dedicadas por entero a dicha materia. Muy lejos queda en la memoria el prejuicio realista de Ramón Menéndez Pidal, quien en las páginas de hace casi un siglo considerara “la escasez de lo maravilloso” como un “hecho indisputable a pesar del empeño de algunos críticos en desmentirlo” (“Algunos caracteres” 226).¹ Tras la profunda reconsideración elaborada en las últimas décadas, difícilmente hoy día podrían suscribirse tales juicios.² Conviene recordar, en todo caso, que esta revalorización sin paliativos de la ficción fantástica constituye un fenómeno reciente, intensificado en los últimos años. Dentro de los estudios sobre este género en el siglo XIX, y dejando a un lado los trabajos notables de Mariano Baquero Goyanes, Clark Gallaher, Rafael Llopis, Antonio Risco, Russell Sebold, José Monleón o Monserrat Trancón, la base más firme procede del impulso crucial de los trabajos de David Roas ya en pleno siglo XXI.

¹ El comentario de Pidal, publicado en 1914, respondía a los juicios emitidos por Manuel Milà i Fontanals en su estudio *De la poesia heroico-popular castellana*, donde manifestaba: “no es cierto, como tantas veces se ha dicho, que escaseen en España los cuentos maravillosos” (380, n.1). En 1949, Pidal matizaría un poco más su visión esencialista del realismo español. Aun cuando mantiene, incorrectamente, que en la literatura española “no se encuentra nada que recuerde a las invenciones delirantes de un Hoffmann o de un Edgar Poe” (*Los españoles en la literatura* 92), señala que “es una propensión esencial de la imaginación española el tratar lo maravilloso no como puramente fantástico [esto es, ajeno a lo real], sino como una realidad extraordinaria, una segunda realidad . . . Es la realidad cotidiana la que tira de lo sobrenatural hacia abajo” (92). Como ha apreciado Matteo Beni, esta segunda formulación de lo maravilloso hispánico, el de un fenómeno sobrenatural en un mundo realista, curiosamente se mueve en un terreno bastante cercano tanto al realismo mágico como al fantástico hoffmaniano (*Lo fantástico en escena* n.28, 44).

² La actual situación de los estudios sobre el género fantástico va de la mano con el renovado interés por otros géneros vecinos entre sí y ajenos al paradigma realista, como la novela gótica (Luis Alberto de Cuenca, Miriam López Delgado, Abigail Lee Six) o la ciencia ficción española (Domingo Santos, Raúl Torres, Julián Díez, Luis Núñez Ladevéze, Carlos Sainz Cidoncha, Nil Santiáñez-Tiό, Yolanda Molina Gavilán o Fernando Martínez de la Hidalga).

Con trabajos críticos tan solventes como los de los críticos anteriormente mencionados (en especial los de Risco, Monleón y Roas, a los que cabría añadir los de Juan Herrero Cecilia y Ana González Salvador), pareciera que no sólo se han cimentado las bases de los estudios del fantástico español,³ sino que a nivel teórico, metodológico o incluso historiográfico la labor más importante ya hubiera sido efectuada. No obstante, como Monleón recuerda, siguen sin cuestionarse los paradigmas conceptuales sobre los que se ha evaluado la producción fantástica peninsular del XIX (Presentación 1). Como resultado de una metodología de naturaleza apriorística o de un examen crítico basado en expectativas exógenas, se ha legitimado una imagen empobrecedora de este género literario en España. A partir de estas premisas, la contribución peninsular al fantástico ha sido considerada cuantitativamente escasa y cualitativamente pobre o derivativa. Considero que estas conclusiones no ofrecen un diagnóstico objetivo de la realidad documental, sino que son contingentes de una metodología que no toma en consideración las concepciones históricas del género, ni el conflictivo estatus de la modernidad periférica particular de una nación antaño hegemónica como España.

En esta introducción me propongo aplicar una propuesta metodológica basada en el retorno a la comprensión histórica diversa del fenómeno fantástico y a las coordenadas culturales que singularizan el caso español. A partir de esta base, el capítulo expondrá un registro cronológico en el que dialogarán los modelos hegemónicos y las propuestas de nacionalización de los autores españoles. El repaso evolutivo se verá respunteado por un resumen de los capítulos que integran mi investigación.

Mi tesis fundamental es que, contrariamente al aserto tradicionalista, los escritores

³ Críticos como Pampa Arán (13) han distinguido entre ‘el fantástico’ como fenómeno literario y ‘lo fantástico’ como fenómeno epistemológico, que sirve como objetivo de estudio a trabajos como los de Harry Belevan (*Teoría de lo fantástico*). Por precisión terminológica, he procurado respetar dicha diferencia.

españoles tuvieron una participación activa en el primer fantástico histórico que se generó en Europa en torno a la recepción e interpretación de las obras de E.T.A. Hoffmann entre 1822-1860, *grosso modo* y que esta participación se produjo no solo desde la imitación más o menos servil, sino también a partir de un proyecto re creador de signo nacionalista. De manera anacrónica, la singularidad de los textos peninsulares del XIX se ha visto explicada apelando únicamente a una comprensión errónea del género fantástico (Roas, “La crítica y el relato fantástico” 96-102; *La recepción* 336-51) o una recepción incompleta de autores como Hoffmann (Pérez 141). Por el contrario demuestro que los autores españoles propusieron, en su contexto histórico, diversos proyectos de nacionalización que maniobraron con las miras puestas en el pasado sin abandonar enteramente los parámetros teórico-referenciales de la época. Estos proyectos iban desde el cultivo de lo legendario, la defensa del pasado hispano-musulmán o el deseo de reutilizar materiales y procedimientos del barroco español hasta la reinserción de lo fantástico en el orden de lo religioso.

Exploro este gesto de signo nacionalista compartido por numerosos escritores españoles a lo largo de mi trabajo a través de la exégesis de sus reflexiones explícitas y de su praxis implícita. En concreto, en mi tesis doctoral me enfocaré en tres estrategias de apropiación frecuentemente desatendidas por la crítica, como son la tradición literaria vinculada a la memoria de al-Ándalus y el pueblo morisco (José María Blanco White), la herencia de ascendiente cervantina y quevediana (Antonio Ros de Olano) y la inscripción metafísica cristiana (Pedro Antonio de Alarcón). Mi propósito no es solo cuestionar las herramientas de trabajo que se han venido utilizando hasta la fecha a la hora de analizar el género fantástico peninsular del XIX, sino también dar visibilidad a un corpus literario cuya calidad y originalidad se ha visto

frecuentemente pospuesto, motivado por la ilusoria expectativa de igualar el fantástico histórico con las teorías vigentes y de medir la producción hispánica de acuerdo a las literaturas extranjeras.

Los marcos teóricos sobre los que se ha evaluado el aporte peninsular al género fantástico han partido fundamentalmente o bien de consideraciones abstractas o bien de los modelos tomados de otras literaturas (con frecuencia ambos procedimientos se han visto confusamente solapados). De un lado, a partir de deslindes actuales y a espaldas de un examen de la producción peninsular, se ha efectuado una imposición de categorías formalizadas de manera ahistórica. Enlazando con la posición estructuralista del trabajo fundacional de Tzvetan Todorov, se ha definido en sentido abstracto un concepto de 'lo fantástico' por oposición a otras categorías (como las de 'lo extraño' o 'lo maravilloso') y se han buscado, de manera retroactiva, muestras que respondieran a dicha perspectiva ahistórica y apriorística. Por otro lado, la crítica ha perseguido equivalentes nacionales al modo en que esta categoría supuestamente era practicada por determinados autores considerados como maestros. Se ha buscado una réplica en España de las características que singularizaban el estilo de autores concretos como Hoffmann o Poe, o un correlato de tradiciones críticas extranjeras (fundamentalmente francesa).

La propuesta teórica de Todorov, defendible desde una premisa abstracta, resulta mucho menos satisfactoria en su dimensión práctica como modo de determinar el campo de estudio en el XIX y como método para evaluar la contribución de las diversas tradiciones literarias. Para comenzar, la teoría todoroviana ni siquiera llega a albergar con propiedad la obra de quienes actuaron como modelo referencial histórico: E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe. El teórico no esconde que su definición teórica contradice el devenir histórico a partir del cual se desarrolló el

género fantástico en occidente.⁴ Sin embargo, se ampara en el carácter apriorístico de toda formulación abstracta como justificación.⁵ Aun concediéndole este argumento, no deja de ser cuestionable que una teorización de este tipo se emplee precisamente como primera forma de delimitar y enjuiciar la producción histórica de diversas literaturas: la española una de ellas.

Otro procedimiento habitual ha sido la de generar un molde a partir de las literaturas extranjeras y aplicarlo al caso peninsular.⁶ Más allá de la inadecuación de medir una literatura dada a través de otras literaturas, el problema de este enfoque ha residido en el rechazo a una reconstrucción histórica del horizonte de expectativas (para lo cual ya existen trabajos meritorios como el de Gary Cummiskey). No solo se ha ido a la búsqueda de émulos más o menos avanzados de Hoffmann o Poe en España, para aliento del desaliento, sino que se ha interpretado a ambos autores fuera del modo en que se les leyó en la época. A diferencia de este anhelo de un amplio sector de la crítica peninsular, el fantástico histórico no fue ni un marco monolítico ni un territorio tan restrictivo como se teorizó más tarde, fruto de la evolución lógica de la teoría y la praxis.

El debate del fantástico en el período que me ocupa nace, ciertamente, en el extranjero. El

⁴ Para Todorov, la obra de Hoffmann pertenece prioritariamente en la categoría de lo maravilloso, con la excepción de “La princesa Brambilla” (*Introduction* 40-41). La de Poe, por el contrario, pertenecería a la de lo extraño –“The Fall of the House of Usher”- (*Introduction* 52-54), o lo alegórico –“William Wilson” (*Introduction* 76-77). Según Todorov solo “The Black Cat” y “A Tale of the Ragged Mountains” podrían ser factibles de ser consideradas como obras fantásticas. Hecha esa salvedad, “d’une manière générale, on ne trouve pas dans l’oeuvre de Poe de contes fantastiques, au strict sense” (*Introduction* 54). La teoría todoroviana sigue siendo respaldada, como demuestran los trabajos de Alan Smith, Neil Cornwell, Claire Whitehead o Stefan Bergström. Para otras críticas sobre las contradicciones del modelo de Todorov remito a los trabajos de Ana María Barrenechea (391-403) y Adena Rosmarin (32-33).

⁵ Ciertamente, como rubrica Brooke-Rose, no es factible evaluar un sistema teórico de acuerdo a su grado de representatividad, puesto que en realidad, una categoría abstracta no requiere de ejemplos prácticos que la validen, solo que su estructura lógica sea coherente.

⁶ Un ejemplo de ello aparece en los trabajos de Roas: “Mi análisis en definitiva ha consistido en comprobar si los creadores españoles siguieron los cánones fantásticos que imperaban en la Europa del momento (sobre todo de Francia, punto básico de referencia en lo literario y cultural para nuestro país)” (*La recepción* 12-13). Para el crítico, por tanto, el estudio del fantástico español viene a coincidir con la asimilación de las formas y teorías hegemónicas en esta época, esto es, las francesas.

fenómeno fantástico, entendido en mi trabajo como moda literaria, llega a los autores españoles por una doble vía que, en términos generales, se corresponde con dos fases del fenómeno antes y después de la eclosión del fantástico francés de 1829. Por vía inglesa, aquellos escritores liberales en el exilio como José María Blanco White tienen de manera temprana, a partir de 1822, el privilegio de acceder a la literatura imaginativa alemana de la que surge la obra de Hoffmann en versiones traslaticias al inglés y verse expuestos a las reflexiones teóricas sobre el valor estético de la imaginación. Por vía francesa, de 1829 en adelante, los escritores españoles, residentes en la península, van adquiriendo progresivamente un conocimiento más detallado de la moda que hace furor en el país vecino. Es a través de la traducción o lectura de fuentes en francés que llegan a España las dos concepciones hegemónicas del momento. La primera de ellas, a debida a Walter Scott, concibe el fantástico como “modo” de lo irracional extravagante y la imaginación sin reglas. La segunda, procedente de la crítica gala posterior, que lo concibe como un “género” o tipo de cuento cuyo rasgo esencial es la interpenetración realista en un mundo familiar de dos órdenes considerados como excluyentes, el natural y sobrenatural.

Si dejamos de momento a un lado el impacto de las ideas de Blanco White dentro y fuera de la península, el fantástico sobre el que reflexionan los autores españoles procede de fuentes extranjeras. Sin embargo, esta circunstancia no debería redundar en la igualación harto frecuente entre las producciones peninsulares y extranjeras. La crítica ha tendido con obstinada frecuencia a buscar en la literatura española los reflejos de otras literaturas. A partir de ello se ha fundado una consideración pedestre del fantástico peninsular como producción derivativa. Así, para Baquero Goyanes, el cuento fantástico español nace en el XIX “como una imitación de los cultivados en otros países, especialmente de los de Hoffmann” (“El cuento español” 236). Rafael

Llopis redundante en la misma idea y concibe que “a falta de raíces propias, la literatura fantástica española fue principalmente extranjerizante desde sus mismos orígenes” (319). En semejantes términos se expresa David Roas. El crítico catalán considera “que este tipo de narraciones fue un género importado, no existente previamente en nuestro país” (*La recepción* 9). Dado que mi enfoque es histórico, aceptaremos de momento que el fantástico como género llegó de manera masiva a la península como un producto extranjero. Sin embargo, cabría apuntar que, aun suponiendo el estímulo exógeno del género, ello no redundante en la asunción de una *tabula rasa* previa, o la imposibilidad ulterior de ramificación, reconceptualización y diversidad.⁷

Como consecuencia de este juicio radicalmente derivativo del fantástico español, se ha estigmatizado la producción española como de inferior calidad. Para Baquero Goyanes, el fantástico en la literatura peninsular no sólo “no tuvo demasiados cultivadores”, sino que aquellos autores sí lo cultivaron “fueron muy inferiores . . . a los grandes creadores del género” (*El cuento español* 235). Ni siquiera un crítico como David Roas, a quien debemos el resurgir de los estudios de campo, se libra de este tipo de generalizaciones y, a la hora de emitir una valoración del cuento fantástico español del XIX, concluye que “a pesar de su éxito”, este

⁷ Otra cuestión de interés consiste en plantear hasta qué punto la creación del fantástico francés o incluso la de su antepasado inmediato, el gótico inglés, presentan deudas artísticas con la tradición cultural española. Puesto que críticos como Neil Cornwell (64-66) y Terry Hale (“Translation in Distress” 17) ya han argumentado la importancia de la fertilización cruzada entre países europeos en el nacimiento tanto del fantástico como del gótico, ¿por qué no plantear la inclusión de España? En este sentido, aún queda por dilucidar el impacto de la literatura española de los siglos de oro o la pintura de Goya en las tradiciones (británica y francesa) que erigieron el gótico y el fantástico. Con respecto a Alemania, habida cuenta de la influencia de Cervantes y Calderón en el romanticismo de este país, ya sobradamente estudiada (Hoffmeister 169-188, 193-197; Sullivan 126-314; Briesemeister 285-310), sorprende que este factor se haya visto aislado en el estudio del género que nos ocupa. Sigue pendiente, además, un estudio en profundidad sobre la marca cervantina en la poética de E.T.A. Hoffmann. Más allá del parentesco evidente entre el relato “Berganza” y “El coloquio de los perros” cervantino, aún no han sido suficientemente explorada, que yo sepa, la huella de Cervantes en los complejos marcos narrativos de *Der Serapionsbrüder* y de *Lebensansichten des Katers Murr*. Por último, críticos como David R. Castillo (*Baroque Horrors*) y Abigail Lee Six (“The Monk: a Hispanist’s Reading”) ya han hecho visibles significativas concomitancias entre la novela gótica inglesa y textos considerados como proto-góticos de autores españoles del siglo XVII (Antonio de Torquemada, Miguel de Cervantes, Cristóbal Lozano, Julián de Medrano, María de Zayas o Calderón de la Barca). Según Franklin García Sánchez (85-114), Antonio Risco (*Literatura fantástica española* 144) y Joan Estruch (*Literatura fantástica y de terror española del siglo XVIII* 9-13), estas mismas obras podrían hablar de una raíz vernácula de lo fantástico en España.

“nunca alcanzó la calidad de los maestros europeos y americanos del género” (“La crítica” 83). Estos veredictos resultan, como poco, cuestionables, ya que parten de expectativas predeterminadas de la reproducción de modelos exógenos y dan lugar a una circularidad del prejuicio. La literatura fantástica española, según estos autores, es simplemente peor porque es imitativa, pero es precisamente el registro de la imitación a lo que se encaminan sus trabajos.

Como bien recuerda José Monleón, el estudioso del fantástico peninsular (y también de de Latinoamérica) se encuentra ante la falta de un modelo teórico que dé cuenta de su especificidad, no solo de su carácter derivativo.

El problema . . . reside en que la casi totalidad de los paradigmas establecidos han surgido de aproximaciones basadas en experiencias ajenas, en ejemplos literarios por lo general extraídos de Inglaterra, Francia o Estados Unidos. Así el crítico español o latinoamericano, armado de, por ejemplo, su batuta todoroviana, se dedica a “re-conocer” sus propios textos, constatando la presencia o ausencia de elementos definidores . . . En el proceso, sin embargo, los modelos teóricos quedan intactos, intocados o intocables. (1)

Considero que Monleón tiene mucha razón en sus planteamientos. Para ser justos con el fantástico decimonónico peninsular (y, por extensión, el latinoamericano) sería preciso basar nuestras valoraciones en una teorización derivada de la experiencia histórica de dichos territorios.

Esta necesidad es tanto o más imperiosa cuanto que la teorización dominante en el ámbito hispano se funda en la experiencia crítica y teórica prioritariamente francesas. El crítico alemán Jörn Steigerwald es taxativo en este sentido: “the fantastic itself is a French term and

invention” (336). Si concedemos el juicio de Steigerwald, es lógico a continuación interrogarnos hasta qué punto es esperable que una concepción determinada culturalmente en un territorio dado se instaure sin modificaciones en otros territorios. Para el caso de España, ¿qué consecuencias tiene el hecho de que el modelo que deviene hegemónico irradie precisamente de la nación cuyo dominio cultural ejercía mayor preocupación? Obviamente, los escritores españoles debían de reaccionar ante un modelo literario de modernidad que les venía impuesto desde fuera. A costa de institucionalizar la subalternidad española, el estudio del fantástico peninsular no puede limitarse a la reproducción exacta del *fantastique* francés, como si, más allá la postura radical de imitación o rechazo, no existiera un amplio territorio de negociación recreadora.

Para el caso peninsular, resulta crucial tomar en cuenta el carácter conflictivo que reviste el concepto de modernidad a partir del XVIII. El cambio de rol geopolítico de la que fuera “la primera nación moderna”, en palabras de Dussel (*Europe, Modernity and Eurocentrism* 470), constituye un eje fundamental sobre el que contextualizar el capital literario peninsular a partir de dicha centuria. Obviar este marco supone ignorar uno de los factores determinadores de la especificidad peninsular. Como bien apunta Michael Iarocci,

[t]his symbolic amputation of Spain from “Modernity”, “Europe” and “the West” was arguably among the most profound historical determinants in defining modern Spanish culture. Indeed, it is difficult to imagine another European country in which the crisis of (non) modernity has played as central role in the cultural history of a nation as it did in the case of modern Spain. (*Properties of Modernity* 8)

El exilio de España respecto al marco de naciones “modernas” indiscutiblemente marca de

manera determinante la dirección de su literatura y, lógicamente, tiene una clara repercusión en la manera en que fue recibido y recreado por parte de los autores españoles. Conviene además recordar que el concepto de modernidad cultural se ampara en la legalidad del poder.

En el plano de la literatura . . . las modas que se imponen en un momento histórico determinado (lo que se denomina moderno) no significan una mejora sobre la tradición anterior, sino que responden al ejercicio de una hegemonía . . . Implica la imposición por parte de ciertos grupos de una forma de pensar, de una sensibilidad y de una estética que, por más que se presente como universalmente válida, se asocia con un proceso de sometimiento y, por tanto, no se lleva a cabo sin provocar resistencias. (Torrecilla *Guerras literarias* 11)

Esta noción impositiva de las modas extranjeras asociadas al impulso de la modernidad resulta crucial a la hora de comprender la complejidad de actitudes que refleja la literatura española del XIX en sentido general y la práctica del género fantástico en concreto.

Junto a la centralidad de una modernidad concebida como problema, mi planteamiento teórico se funda en tres herramientas teóricas básicas. De un lado, considero que el desarrollo particular del fantástico en España ha de ser contextualizado en el escenario del pensamiento nacionalista que envuelve el siglo XIX. Mi exploración de proyectos de nacionalización del fantástico español, quede claro, no constituye una defensa de premisas esencialistas. Siguiendo a Benedict Anderson, concibo la idea de nación como “an imagined political community” (49). Lejos de mi afán está el volver a enfatizar la idea de una idea predeterminada de la España diferente. Tampoco quisiera, por otro lado, incurrir en el extremo opuesto, obviar la importancia de lo que Delgado, Mendelson y Vázquez califican como carácter “recalcitrante” de la

modernidad española. El término, que los autores aplican a la España finisecular, muy bien podría verse aplicada al escenario del XIX: “Both in English and Spanish, then, the term *recalcitrant* and *recalcitrante* capture not just the conflictive relationship between modernity and Spain, but more importantly the . . . questions: when is resistance merely ‘obstinate’? When is it creative? Who determines the nature of resistance?” (109, cursivas en el original). Valiéndonos de las ideas de estos autores, cabría preguntarse hasta qué punto su disidencia les permitió ofrecer paradigmas de novedad valiosos, compartamos o no su idea de nación.

En segundo lugar, ha sido de extraordinario utilidad para mi trabajo el concepto de “ansiedad de influencia”. En síntesis, Harold Bloom, concibe la historia literaria como un permanente pulso generacional entre lo que denomina un poeta joven y un poeta precursor. A su juicio, la experiencia de quien busca hacerse un hueco en las páginas de la literatura está determinada por lo que califica como “anxieties of indebtedness” (5). El marco de las ideas de Bloom, concebidas alrededor del género poético y en el interior de una tradición literaria específica como la anglosajona, puede verse expandidas al aplicarlas al caso español, como muy apropiadamente ha demostrado Jesús Torrecilla. Según apunta el crítico español, del examen de identidades marginales puede concluirse un carácter de ansiedad no solo de carácter individual, sino también colectivo (*La imitación colectiva* 15). Ello es particularmente iluminador con respecto al impulso -diverso, pero común- que determina a los autores peninsulares a partir del siglo XVIII.

Finalmente, la noción de hibridismo (‘hybridity’) formulada por Homi Bhabha y readaptada para otros intereses por García Canclini (‘culturas híbridas’), me ha sido extremadamente útil para explorar la situación de colonialismo cultural sufrido por España en

esta época (y que, por supuesto, no es privativa del caso español). El hibridismo al que hago referencia en este trabajo se refleja en el estudio del fantástico a través del mestizaje de fuentes de inspiración, una procedente de modelos hegemónicos y otra rescatada de la tradición cultural propia. Como bien recuerda Ángel del Río, la combinación del estímulo exógeno (“lo europeo”) y lo juzgado como “español” determina las coordenadas literarias de la producción peninsular ya desde del siglo XVIII. Durante el período romántico esa “necesidad espiritual de volver los ojos hacia el propio pasado” se concretiza en la revalorización de dos momentos históricos hasta entonces desdeñados por la mentalidad ilustrada y clasicista: la Edad Media y el Siglo de Oro (*Historia de la literatura española* 49). Este gesto es especialmente complejo y osado, ya que no se limita a confrontar los modelos sentidos como invasivos en la época, sino que también ha de hacer frente a un legado literario no menos intimidante en su propia historia literaria. La maniobra genial de muchos de nuestros autores será la interpenetración de dos extremos considerados como referentes. Este hibridismo actúa, pues, como salvaguarda identitaria y como respuesta de signo nacionalista ante modelos que generan una ansiedad de influencia.

En los autores que analizo en esta tesis doctoral, el maridaje de la tradición propia y del impulso exógeno se presenta a menudo bajo la apariencia de la nostalgia de un pasado hegemónico; sin embargo, su gesto no se trata solo una mirada añorante, sino, antes que nada, se postula como una visión de futuro proyectada hacia una regeneración nacional. En el XIX, el vigor de la literatura propia es concebido como diagnóstico de la salud cultural de un pueblo. Por ello, el problema de la imitación y el de la búsqueda de una modernidad propia se convierten en este sentido en una prioridad de la intelectualidad española, ya que actúan como síntomas y factores de declive.

El término fantástico vive una transformación semántica fundamental en el siglo XIX. El adjetivo de origen grecolatino (φανταστικός/*phantasticus*)⁸ pasa de una acepción que designa la cualidad de lo “imaginario” o “fingido” a un sentido mucho más estricto, relativo a un nuevo tipo de producción literaria. Este siglo marca por tanto el deslizamiento de una noción general de fantástico como “fantasía” a una concepción particular vinculada a la obra de E.T.A. Hoffmann. El registro lexicográfico, siempre tardío, ofrece en este caso una cita significativa de este proceso. Así, Émile Littré, en su diccionario publicado entre 1863 y 1872, ofrece la siguiente definición: “Contes fantastiques, se dit en général de contes des fées, de conte de revenant, et, en particulier, d’un genre de conte mis en vogue par l’allemand Hoffmann, où le surnaturelle joué un grand rôle” (1617, s.v. *fantastique*). La entrada de Littré refleja, de un lado, la persistencia de una visión tradicional (‘se dit en général’) que concebía el cuento fantástico como equivalente al cuento de hadas o cuento de espíritus. Si bien, lo más interesante es que Littré ya registra la existencia generalizada de una concepción restrictiva (‘et, en particulier’) que asocia la expresión a un género y una praxis concreta: la del relato sobrenatural hoffmaniano. Hacia el último tercio de siglo, por tanto, incluso la lexicografía, última voz de autoridad, registra la culminación de este proceso.

⁸ La genealogía del término se ramifica en diversas esferas semánticas. Se ha sugerido que el adjetivo griego procede del verbo φαντάζω (“mostrar, hacer visible”), cuya raíz, φαίω, refiere el acto de “brillar, iluminar o dar luz”. De algún modo, el nacimiento del género fantástico, contextualizado como reacción al Siglo de las Luces ilustrado, hereda la cualidad semántica de este origen etimológico que conecta con la materialización de lo invisible y la iluminación de cuanto quedaba en la oscuridad (en este caso la dimensión irracional). Montserrat Trancón recuerda que el término también remite al mito de Fantaso, uno de los hijos de Hipnos, murciélago de alas negras, encargado en este caso de producir en los reyes el sueño de objetos inanimados. Como tal aparece en el libro undécimo de *La metamorfosis* de Ovidio. El término conecta asimismo con el binomio *fantasía/imaginación* y el con étimo *fantasma*. Para una sumaria revisión del extenso debate filosófico sobre la fantasía y su papel en el contexto de las teorías del conocimiento remito al trabajo de Alan H. White (*The Language of Imagination*). En su libro, *Sujeto y fantasma*, la investigadora Graciela Kait elabora una relectura del concepto psicoanalítico de fantasma tanto en Freud como en Lacan. Para una revisión de las conexiones entre fantástico y fantasma (*fantôme/fantasma*) en el contexto del género literario que nos ocupa, remito al artículo de Jean Bellemin-Nöel “Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)” (3-23). Existe una traducción en español disponible en Roas en la antología crítica *Teorías sobre lo fantástico* de Roas (107-140).

Toda comprensión de lo que el fantástico supuso como género histórico en el XIX pasa por el análisis sobre la novedad del escritor nacido en Königsberg, E.T.A. Hoffmann (1776-1822). En síntesis, la novedad literaria hoffmaniana se basa en la yuxtaposición de dos esferas hasta entonces consideradas como excluyentes: la de lo natural y lo sobrenatural.⁹ Hoffmann presenta, a diferencia de lo que constituía la práctica común del relato orientalista, la novela gótica o el cuento de hadas, una irrupción de lo inexplicable en el seno de un mundo reconocible como familiar por parte de los lectores o, al menos, una ficción que trabajaba sobre la representación de nuestro mundo. La contaminación de la realidad, operada por fenómenos incomprensibles, ya no se localizaba en geografías exóticas al modo de *Las mil y una noches*, o se volcaba sobre la mentalidad supersticiosa del pasado como en la novela gótica por antonomasia, *The Castle of Otranto*, o remitía al vago tiempo mítico de los “érase una vez” de los cuentos feéricos, sino que se producía en un marco narrativo familiar.

Esta novedad se ve tempranamente apreciada por un reseñista anónimo en 1815. En las páginas del *Allgemeine Literatur-Zeitung* y al hilo del análisis de “Ritter Gluck”, el primer cuento publicado por Hoffmann, el crítico subraya como rasgo original el hecho de que “[v]ision and reality are blended very boldly into one” (citado por McGlathery 21). Junto a otros rasgos, que oscilan entre el énfasis filosófico o psicológico de sus textos y su carácter como renovador del cuento de hadas (McGlathery 21-23), algunos críticos germanos observan desde el comienzo una aportación innovadora en la conjunción realista de dos mundos considerados como

⁹ En este sentido, la poética del autor, según McGlathery se contextualiza en el contexto de la ‘ironía romántica’. Dicho recurso, dada la asistematicidad deliberada de sus principales formuladores, como Friedrich Schlegel, ha dado lugar a diversas interpretaciones, según demuestra el estudio de Jocelyn Kolb (“Romantic Irony” en *A Companion to European Romanticism*). Para nuestro estudio tomamos en consideración la concepción del propio McGlathery de “ironía romántica” como aquel recurso de estilo que enfatiza la incongruencia entre el idealismo, el anhelo espiritual de transcendencia, y el confinamiento del ser humano en su existencia terrestre (49).

excluyentes, el natural y el sobrenatural, en un mismo orden de lo cotidiano. Será esta misma idea la que, tiempo más tarde, se desarrolle como definición hegemónica del *conte fantastique* en Francia.

A partir de diversos documentos, sabemos que el propio Hoffmann era consciente de la originalidad de sus propuestas.¹⁰ En carta a su editor, C. F. Kuntz, el autor regiomontano comenta: “La idea de hacer entrar lo fabuloso en la vida real es atrevida, y que yo sepa, no ha sido utilizada por ningún autor alemán en la medida en que lo hago” (Bravo-Villasante 104). Esta misma conciencia es visible en las intervenciones de los personajes de *Die Serapiensbrüder*. Así, en boca de Lothar, el autor hace un guiño a sus lectores: “Notad además que me he dejado llevar de nuevo por mi tendencia a situar mis fábulas en el tiempo presente, a localizarlas en la vida real” (*Cuentos* 1165). Theodor, otro de los miembros de la hermandad, aprovecha la oportunidad para contraponer el estilo “realista” del autor a los cuentos orientales de la época.¹¹

Las reflexiones de Hoffmann traslucen asimismo una deuda respecto al pensamiento filosófico de Kant y Fichte. Como corolario a su evolución literaria, el escritor ofrece en su última colección de relatos (*Die Serapiensbrüder*) el llamado “principio serapiónico”, según el cual se acepta los productos de la imaginación como parte de la realidad. En palabras del eremita que da título al volumen, el autor asevera que “si es el espíritu quien capta los acontecimientos,

¹⁰ La crítica reciente ha enfatizado también otros pasajes metacríticos del propio Hoffmann. Entre ellos cabe destacar el prólogo al *Fantasiestücke* dedicado al pintor Jacques Callot, la distinción semántica entre *Wunderlich* (‘extraño’) y *Wunderbar* (‘maravilloso’) en el relato “La casa vacía” (incluido en *Nocturnos*) y el llamado principio serapiónico. Para un desarrollo de estos conceptos remito a los trabajos de Stefan Bergström, Claudio Magris, Ilsa Winter e Hilda Meldrum Brown.

¹¹ A través del personaje, el escritor expresa su insatisfacción ante aquellas ficciones que se localizan en el oriente exótico y expresa su deseo de entroncar el mundo de lo sobrenatural en el espacio de lo cotidiano que comparte con sus lectores. A su juicio, dado que los cuentos orientales “se mueven imparablemente en el aire y luego desaparecen en el aire..., terminan por dejarnos fríos e indiferentes” (*Cuentos* 1165). A diferencia de los escritores españoles (quienes, como veremos, eran capaces de encontrar en el pasado medieval huellas vivas de un contacto con lo oriental), para Hoffmann este tipo de marcos resultaban necesariamente ajenos y distantes.

sucede que todo lo que él reconoce como tal ha acontecido realmente” (*Cuentos* 618). Puesto que es la mente del sujeto la que configura el mundo que le rodea, todo producto de la imaginación está, según Hoffmann, dotado de existencia real. Con esta reflexión, el escritor sitúa su concepción del fantástico en las antípodas del pensamiento moderno de la Ilustración.¹²

La propuesta estética de Hoffmann, por tanto, se caracteriza desde su base como un mundo ficcional dual y como una reacción al pensamiento ilustrado. Allende las fronteras, el proyecto estético hoffmaniano abría enormes posibilidades, ya que, en su defensa de un código híbrido (y por tanto mestizo) de dos realidades disyuntivas, el polifacético escritor alemán no solo hacía tambalear los pilares de la diosa Razón, sino que venía a derrumbar el ideal universalista y homogeneizador ilustrado y abrir las puertas a lo heterogéneo y lo diverso. Numerosos autores españoles respetaron el primero de los rasgos, pero derivaron el ataque al espíritu del XVIII como punto de partida hacia una exploración identitaria, una recuperación de la tradición propia e incluso un proyecto de regeneración nacional. Esta posición recreadora ha de verse entendida a partir de la posición peninsular en el contexto de las modernidades periféricas. Mientras el fantástico hoffmaniano de origen se perfila frente a la noción de modernidad del XVIII y se define en términos de reacción histórica, el fantástico propugnado por numerosos escritores españoles está, en cambio, mediatizado desde la marginalidad por el afán de distanciarse y reapropiar las modas venidas del extranjero; se define privativamente por una oposición entre lo propio y lo ajeno, lo español y lo extranjero, por encima de un impulso de

¹² La concepción del siglo XVIII ilustrado como una época opuesta a la imaginación constituye una generalización inexacta y ligeramente desmedida, puesto que, como apuntan Daston y Park, “the passion of wonder did not wholly disappear from the edicts of of the Republic of Letters in the Enlightenment . . . , it shifted its objects and altered its texture” (362). Como prueba de ello Sebold señala la presencia alegórica de la Imaginación en el grabado de la Verdad que encabeza la *Enciclopedia* (*Descubrimiento* 17). En los últimos años, críticos como Riccardo Capoferro, David Sandner (*Critical Discourses*), Emmanuelle Sempère, Antoine Faivre o Luis Alberto de Cuenca y, en la actualidad, Sarah Kareem han propuesto revisiones que trazan una historia del fantástico en el siglo XVIII.

oposición diacrónica.

La obra de Hoffmann comienza a verse divulgada por Europa a partir de 1822.¹³ Para mi estudio, la recepción del escritor alemán en Reino Unido reviste especial importancia, ya que es en este contexto que en los escritores españoles exiliados reciben por primera vez noticias sobre la literatura alemana del momento y se produce, en la reseña de Walter Scott de 1827, la primera asociación entre los cuentos de Hoffmann y un género nuevo llamado fantástico.¹⁴ En los cinco años que median entre la recepción de *Devil's Elixir* y la crítica del autor escocés, Hoffmann pasa de ser un nombre más inserto dentro de toda una constelación algo confusa de figuras de la cultura germana (donde se apelmazaba el medievalismo, la alegoría, el pensamiento filosófico, relatos mágicos, cuentos de hadas y leyendas) a constituir el referente literario de un nuevo tipo de literatura.¹⁵

Tan pronto como 1824, las letras españolas registran la primera reflexión teórico-práctica

¹³ Especialistas como Ingham y McGlathery han documentado la recepción de Hoffman en 1822 para los casos de Rusia y de Reino Unido, respectivamente. Feldges (citado por Pérez 136) señala que ya en Dinamarca y Suecia circulaban traducciones de Hoffmann desde 1818-1819. Puesto que esta recepción temprana no influyó ni en Francia ni en España de manera directa (lo haría por vía indirecta a través de la traducción de autores como Andersen), tomo la fecha de recepción inglesa como punto de partida para la revisión crítica del fantástico español.

¹⁴ El primero de los títulos hoffmanianos, *Die Elixiere des Teufels*, recibe una acogida relativamente positiva en Reino Unido (Segebrecht 52-66 citado por McGlathery 25), probablemente por su conexión con la tradición gótica de títulos como *The Monk* de Matthew Lewis. Sin embargo, incluso un periódico especializado en la literatura de terror como el *Blackwood's Edinburgh Magazine*, expresará reparos de naturaleza moral sobre la obra. El mismo reseñista que en 1824 expresa su admiración por la destreza con que Hoffmann conjuga el horror y los más cotidianos sentimientos humanos, encarece al traductor inglés por la eliminación de las indelicadezas del original ("The Devil's Elixir" 58). Ya en este texto, además, aunque se califica al escritor alemán como genio, comienza a divulgarse la imagen de Hoffmann como un borracho empedernido: "He was a man of true genius- unfortunately for himself, and for the world, he was a man of most irregular life and conversation, and he died at a very early period, of nothing but Rhine-wine and brandy punch" ("The Devil's Elixir" 67). La cita aparece en el contexto de la publicación en 1823 de la biografía de Julius Eduard Hitzig del escritor y compositor germano. A pesar de su amistad, el puritanismo del biógrafo conllevó una inevitable estigmatización de la figura de Hoffmann como borracho, perdulario y loco. No ha de extrañar que las impresiones sobre los datos biográficos del autor vinieran a teñir la impresión crítica sobre su obra en su primera recepción en lengua inglesa.

¹⁵ La prestigiosa colección *German Romance* de Thomas Carlyle, publicada por primera vez en 1827 y reimpressa más tarde en 1841 y 1898, da cuenta de los nombres con los que se asociaba la nueva literatura alemana. Carlyle menciona seis géneros distintivos: el cuento popular en su vertiente más prosaica (Musäus), el cuento popular de carácter poético (Tieck), la *Ritterroman* o novela caballeresca (Fouqué), "the fantasy-piece" (representada por Hoffmann), la novela (Richter) y "the Art-Novel" (Goethe) (*German Romance* I XI).

sobre la moda en germen. Ese mismo año, desde su exilio en Inglaterra, José María Blanco White publica varios textos cruciales en relación a las ficciones sobrenaturales procedentes de Alemania. La importancia de estos textos del autor es doble. Por un lado, su reflexión anticipa en tres años el anuncio oficial de un nuevo género literario realizado por Walter Scott, ofrece la primera defensa de la imaginación creadora en lengua española del XIX y manifiesta una de las primeras reservas explícitas a la importación del modelo germano en la literatura peninsular. Por otro lado, la propuesta de recuperación de una raíz vernácula del fantástico ligada al pueblo árabe o morisco, prepara el terreno para los tratamientos románticos posteriores de autores como Jorge Montgomery, Serafin Estébanez Calderón y Washington Irving.

Mi estudio se centra en dos textos fundamentales: “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles” (*Varietades o Mensajero de Londres*, 1824) y “El alcázar de Sevilla” (*No me olvidas*, 1825), también publicado en versión inglesa (*Forget-me-not*, 1825). En el primero de estos ensayos el autor defiende el valor estético de la fantasía.¹⁶ En relación a las creaciones imaginativas, el autor señala que su objetivo es “protestar contra *la sentencia de destierro* que se ha fulminado sobre ellas, especialmente en España” (415, la cursiva es mía). El uso del término “destierro” en un autor forzado a vivir en el exilio resulta obviamente intencional, en especial si

¹⁶Al decir de Leonardo Romero Tobar el texto constituye “el primer testimonio rotundo que ofrece un escritor español de la nueva concepción de la imaginación como potencia creadora” (“Sobre fantasía e imaginación” 591). Las reflexiones de Blanco resultan de enorme importancia, ya que incorporan en este trabajo nociones fundamentales ya existentes en la crítica inglesa sobre el poder de la fantasía, en autores como Joseph Addison (“On the Pleasures of the Imagination”, 1712) y Samuel Taylor Coleridge (*Biographia Literaria*) y extiende las consideraciones que los ilustrados heterodoxos españoles planteaban sobre la necesidad de la imaginación desde finales del XVIII. Como ha demostrado José Checa Beltrán en varios de sus trabajos, aproximadamente desde 1782 se pueden documentar nuevas actitudes respecto a la importancia de la imaginación que arranca del grupo de neoclásicos modernos o heterodoxos (*Razones del buen gusto* 283-329; *Pensamiento literario español* 99-135). El proceso parte, en primer lugar, de la incorporación por parte de Melchor Gaspar de Jovellanos y José Luis Munárriz de las ideas de Hugh Blair sobre la poesía como espacio de la pasión, la imaginación y el número, y tiene su ulterior desarrollo en la interesantísimo trabajo de José Miguel Alea de 1803 y en el que, al paso de la distinción entre genio e ingenio, se esboza una primera teorización romántica del poder creador de la fantasía. A partir de esta fecha las reflexiones sobre el tema escasean, aunque no desaparecen como demuestra el artículo “Del influjo de la imaginación y de las pasiones del entendimiento” publicado en 1817 por un autor anónimo (Romero Tobar, “Sobre fantasía e imaginación” 588).

observamos el contexto histórico. Entre 1824 y 1825 se produce la intensificación del régimen fernandino. Blanco identifica la supresión de la imaginación con la imposibilidad del pensamiento crítico y asocia este gesto de intolerancia con el destierro del pueblo morisco en el siglo XVII y de los intelectuales liberales del XIX.

En “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles”,¹⁷ Blanco White ofrece por primera vez una contraposición entre las posturas española y alemana respecto a las creaciones de naturaleza fantasiosa e incluso propone un justo medio entre lo que considera como exceso germano y el realismo hispánico, heredado, a su juicio, del *Quijote* cervantino: “Los Alemanes [sic], tal vez, han dado en el extremo opuesto; y tanto sus poetas como sus críticos, jamás se ven satisfechos de encantos y hechicerías. Pero hay un medio, que el buen gusto sabrá hallar” (415-16). El autor no se limita a expresar una consideración en abstracto sobre la necesidad de una literatura de fantasía en la literatura española, sino que a continuación propone modelos de referencia concretos a partir de los cuales erigir una literatura imaginativa acorde con la tradición propia. Dichos modelos se sitúan en un texto que, aunque anclado en la noción dieciochesca de “buen gusto”, emprende una encendida defensa del estilo romanesco o romántico, al que califica como “verdadero manantial” y “única mina de la Poesía Moderna” (415).

Para Blanco White, frente a la apatía de imaginación heredada del despotismo de los Austrias y que asocia a la desmesura paródica de las novelas de caballerías oficiada por el *Quijote*, existe una raíz vernácula dada a la fantasía que nace naturalmente del clima y del contacto histórico con el pueblo árabe (413). La conciencia de poseer en la España musulmana

¹⁷ Tradicionalmente, siguiendo los trabajos de Llorens el artículo, ha sido citado como “Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles”. En realidad, el artículo femenino no apareció nunca en el título original, como ya ha sido consignado en los trabajos de Fernando Durán sobre la obra de Blanco.

un venero rico en ficciones no le era privativa a Blanco. El autor sevillano probablemente hubiera hecho suyas las palabras del cronista anónimo del *Diario literario mercantil*, quien un año más tarde declaraba:

¿De dónde procedieron los genios, las hadas y los mágicos de la edad media, sino de la poesía árabe, que, émula de la griega, quiso crear también un mundo mitológico, que deslumbrase por su magnificencia, cuando no sobresaliese por su ingeniosa sencillez? Porque no nos engañemos, el género romántico, de que tanto se habla en nuestros días, contraponiéndolo al clásico es enteramente árabe: es el mundo ideal de los poetas orientales, que trasladados ya a la Inglaterra, ya a la Germania, ya a la España, ha recibido modificaciones accesorias y fortuitas sin variar su fondo. (“Del genio poético” n. 42, 166)

Blanco, en línea con el autor anónimo, también juzga como árabe la raíz del género romántico, así como el origen de la literatura imaginativa.¹⁸ Siguiendo estos principios, no ha de extrañar que su ensayo enfatice las relaciones de continuidad entre la tradición arábica y el acervo fantástico-maravilloso peninsular. A diferencia de Hoffmann, para quien el marco de lo oriental constituía un universo desconectado de su realidad inmediata, para el escritor español el pasado musulmán constituía una presencia mucho más real y relevante, que se evidenciaba en sus monumentos, en su historia y cultura, y en la raíz identitaria que los liberales erigían como alternativa a la España intolerante del poder monárquico (desde los Reyes Católicos hasta Fernando VII).

Con miras a argumentar la conexión entre las ficciones inverosímiles de cuño hispano y

¹⁸ Particularmente interesantes para el contexto de reivindicación de al-Ándalus de este período resultan los estudios de Diego Saglia (“Entre Albión y el Oriente”) y Torrecilla (*Guerras literarias* 127-154).

la tradición musulmana, Blanco presenta dos relatos cuyo motivo central gira sobre la ilusión del tiempo (418). El primero de ellos se titula “El sultán de Egipto” y se presenta ante el lector como una traducción española sobre la versión previamente recopilada por Pétis de Croix en el siglo XVIII. El segundo de ellos es el famoso *enxiemplo* XI de *El Conde Lucanor* del siglo XIV. En ambos casos, el lector se enfrenta ante una premisa narrativa similar. El sultán protagonista de la primera historia y el deán de Santiago de don Juan Manuel experimentan una vivencia en el tiempo que se desvanece al cabo como probable ilusión de los sentidos.

En el primer relato, nos encontramos ante una prueba de carácter religioso. El sultán egipcio rechaza la posibilidad que narra el Corán del viaje nocturno de Mahoma por los siete cielos en menos de un instante. Como refutación práctica, el sabio Chehabbadin le invita a sumergir su cabeza en una tina de agua y durante siete años le hace vivir una existencia paralela, llena de sufrimientos y contrariedades. Cuando el sultán se decide a poner fin a su vida, retorna confuso a la misma estancia en que comenzara el relato. La premisa narrativa de texto de Don Juan Manuel revela un tratamiento similar. En este caso no se pone a prueba una verdad religiosa, sino la voluble naturaleza humana. El deán de Santiago pide oficiar como estudiante del mago de Toledo. Confía, de ese modo, en poder medrar en su carrera eclesiástica. Aunque reticente, el mago lo acepta como aprendiz con la condición de que, en algún momento, conceda un puesto importante a su hijo. Poco antes de cenar unas perdices, ambos personajes inician su primera sesión, que se ve interrumpida por varios emisarios. El deán inicia en este punto un ascenso imparable que desemboca en el papado de Roma. A cada paso de esta progresión, el mago ve una y otra vez postergado su deseo, hasta que finalmente, el nuevo Papa termina echándolo a la calle sin derecho siquiera a un poco de comida. En este punto, como lectores nos

encontramos de nuevo en Toledo. El mago indica a su criada que las perdices serán solamente para él. El deán, avergonzado, abandona su casa.

La comparativa entre ambos relatos le sirve a Blanco para proponer un ejemplo autóctono alternativo al género de narraciones inverosímiles que muchos críticos identifican con la literatura alemana del momento. El mensaje es claro: los autores españoles no necesitan importar de modelos foráneos aquello que ya estaba en su raíz identitaria, que procedía de la antiquísima tradición árabe y que llegó a la península durante el dominio de al-Ándalus. Esta raíz, privativa de lo español según Blanco y considerada como autóctona, fue refinada en el medievo. Don Juan Manuel, emblema del período, no solo toma prestado un motivo literario venido del oriente, sino que lo perfecciona. Para Blanco el testimonio de esta continuidad temática refleja que en España el fantástico existió mucho antes de las modas del XIX. Solo a causa de la intolerancia religiosa le fue arrebatada a la nación una tradición fantástica que ya le era propia.¹⁹

Con el artículo “El alcázar de Sevilla”, apenas un año más tarde, el escritor español da un paso adelante en la conformación de una propuesta explícita de reapropiación de los “supernatural tales” o “tales of wonder”. Si en “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles”, Blanco ejemplificaba el tratamiento peninsular del fantástico por medio de un texto medieval (Don Juan Manuel), en esta ocasión el autor presenta las leyendas populares andaluzas sobre tesoros, fantasmas y encantamientos como paradigma de un tratamiento autóctono semejante al de los autores alemanes de moda. Esta propuesta aparece en el contexto de un diálogo entre el

¹⁹ Todavía en 1824, pocos meses más tarde, Blanco White reincide en el valor del relato de don Juan Manuel y la apreciación de la tradición árabe de la que parte (“The Dean of Santiago” 103). Como prólogo a la traducción inglesa del cuento, el escritor sevillano identifica dos fuentes del espíritu romántico: “the wild traditions of the North, or the romantic lore of the East” (“The Dean of Santiago” 97). Blanco deposita el acento, en la presentación del relato, en la tradición oriental. No es casual, por ello, que la criada del cuento original aparezca enfáticamente en la nueva versión como “a maid of moorish blood” (99), “a moorish maid” (100) o “a moorish servant” (103). A Blanco le interesa subrayar una línea de romanticismo fundada en la diferencialidad del contacto peninsular con el pasado musulmán.

narrador y su amigo don Antonio Montesdeoca. En un momento dado, la voz narrativa evoca la presencia morisca en España y señala una conexión entre el pasado musulmán y las nuevas ficciones germanas:

Después, cuando los descendientes de los moriscos españoles fueron expulsados de la península, de un modo tan cruel e impolítico, prevaleció la idea de que habían dejado muchos tesoros ocultos y que los guardaban por medios sobrenaturales. Eran entonces tan comunes como en algunas partes de Alemania los cuentos de tesoros encantados. (“El alcázar de Sevilla” 22)

El escritor marca en este pasaje una analogía entre las leyendas alemanas en boga y aquellas que giran alrededor de los tesoros moriscos, tan populares en España y, sobre todo, en Andalucía.

El autor andaluz ejemplifica este paralelismo con una narración: "La Leyenda de la Casa del Duende" (“Tale of the Green Taper” en su versión inglesa). El relato comienza con el viaje a España de Fátima y Zuleima, madre e hija, descendientes de moriscos españoles exiliados en 1610. Su propósito es el de recuperar los tesoros escondidos pertenecientes a la familia. Tras diversas peripecias, ambas, bajo nombre cristiano, obtienen trabajo en la que fuera su propiedad. Una noche tormentosa de diciembre, finalmente se disponen a exhumar el legado de oro y perlas que les corresponde. Fátima recita las palabras mágicas que hacen posible la temporal apertura de la cripta encantada. Pertrechada con una cuerda y una pequeña vela de color verde, su hija se interna en la oscuridad. Por medio de una cesta, Zuleima va transfiriendo monedas y joyas a su madre. Fátima, cegada por la ambición, no repara en que la vela que guía la labor de su hija comienza a apagarse y que el plazo del encantamiento se encuentra próximo a expirar. Cuando vienen a reparar en ello, ya es demasiado tarde. Zuleima queda encerrada en la cripta y su madre,

presa de angustia, fallece en su desesperado intento por rescatarla. Desde entonces, el fantasma de Fátima recorre la estancia en las noches de diciembre.

Blanco identifica el fantástico, concebido como género “desterrado”, con el destino del pueblo morisco. Incluso más allá del enorme poder simbólico del relato (en cuyo trágico final se yuxtaponen el sino de los musulmanes convertidos del XVII y de los exiliados liberales del XIX), el texto resulta clave a la hora de entender las estrategias de reapropiación que operaban en los compases previos al nacimiento oficial de la moda fantástica. Blanco registra un momento histórico en que el fantástico es concebido como un punto de fuga, una raíz centrífuga, una autopista plural donde es posible el giro hacia la autoctonía. El escritor español conscientemente reflexiona sobre la tradición germana de la época, entre cuyos autores destacaba Hoffmann, y redirige sus parámetros hacia referentes literarios de cuño propio, Don Juan Manuel y leyendas de tesoros moriscos. Se trata de una apología de la tradición imaginativa propia sobre la que se sobreimpresiona un deseo de recuperar la España progresista, históricamente excluida y de regenerar el futuro de la nación.

La nota pesimista con que concluye “El alcázar de Sevilla” resulta reveladora de una actitud paradójica. “La Leyenda de la Casa del Duende” representa, por un lado, la praxis exitosa de un fantástico autóctono creado ya en el XIX. Sin embargo, por otro lado, con la terrible muerte de las dos protagonistas, el relato confirma la imposibilidad de inserción de esa España ideal en la España real. Tanto el pueblo morisco, como los liberales son incapaces de recuperar el simbólico tesoro que encarna su legado. Su herencia queda bajo tierra. Muy al contrario de sus esperanzas, tanto moriscos como liberales son concebidos como fantasmas. Son el eco repetido de una ausencia que no puede tomar cuerpo en la realidad nacional. El hecho de

que Blanco no vuelva a reflexionar sobre el fantástico más adelante resulta identificativo del escepticismo al que desembocó durante estos años de reflexión. Este pesimismo no evitó que, más adelante, su propuesta fuera retomada por escritores como Jorge Montgomery (“El serrano de las Alpujarras”, 1828), Serafín Estébanez Calderón (“Los tesoros de la Alhambra”, 1832) y, sobre todo, Washington Irving (*Tales of the Alhambra*, 1832, 1851) a quien conoció durante su estancia en Londres.

En 1827 se produce finalmente el anuncio oficial del género fantástico. Entre las páginas de *The Foreign Quarterly Review*, el novelista escocés publica una extensa, y no muy favorecedora, reseña sobre la obra de E.T.A. Hoffmann. En línea con Blanco White, el texto reivindica el valor de las ficciones sobrenaturales en diversos autores de la época (Anthony Hamilton, Friedrich de la Motte Fouqué, etc.) al mismo tiempo que expresa sus reservas hacia el estilo que representa la obra el escritor alemán. La censura scottiana, junto a un componente literario, enfatiza una crítica de carácter moral motivada por la imagen de desequilibrado borracho que propagara su biógrafo Julius Eduard Hitzig en 1822. En el pasaje más recordado de la reseña, Scott menciona un nuevo modo de escritura, al que denomina, por primera vez, “fantástico”:

We have thus slightly traced the various modes in which the wonderful and supernatural may be introduced into fictitious narrative; yet the attachment of the Germans to the mysterious has invented another species of composition This may be called the FANTASTIC mode of writing, -in which the wild and unbounded license is given to an irregular fancy, however, ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple. (Mayúsculas en el original)

Para Walter Scott, el “modo fantástico” se identifica con el vuelo incontrolado de la imaginación propio de los escritores alemanes. En su opinión, esta forma de escritura nunca se adaptará al gusto inglés, ni siquiera por vía de traducciones. Su crítica no hace sino divulgar la concepción imperante en Gran Bretaña respecto a la obra y la figura de Hoffmann en el primer tercio de siglo. Como recuerda Erwin Guddá en su ya clásico artículo, la oposición en Reino Unido hacia el ‘cuento hoffmaniano’ se debía a diversos motivos entre los que cabe mencionar el uso ‘exagerado’ de fenómenos sobrenaturales, la falta de una lectura alegórica que dotara al texto de un sentido pragmático de utilidad y la censura puritana hacia la vida supuestamente licenciosa del autor (1006-09).

El encendido apoyo que la crítica británica había negado a Hoffmann, se produciría en la prensa francófona, por el contrario, a partir de 1828.²⁰ Junto a nuevas líneas de interpretación, retomadas más adelante,²¹ la prensa parisina asienta las bases del fantástico a partir de las propias concepciones de Hoffmann. La secuencia de acontecimientos se comprime en pocos años. El 2 de agosto de 1828, desde la tribuna de *Le Globe* el crítico Jean-Jacques Ampère, aprovecha la

²⁰ En 1822 se produce un hecho al que Castex concede singular importancia. Coincidente con la muerte de Hoffmann, se produce la llegada a París de uno de sus amigos personales, el Doctor Koreff. Será este peculiar personaje quien despierte el interés por la obra de Hoffmann en el cenáculo cultural que rodeaba al barón de Loève-Veimars, Jean-Jacques Ampère, Saint-Marc Girardin y Duvergier de Hauranne (“Walter Scott contre Hoffmann” 169).

²¹ Es interesante constatar que la primera noticia sobre Hoffmann en Francia prefigura hasta cierto punto la definición todoroviana del fantástico como narración sobrenatural ambigua. En una nota publicada en Ginebra en enero de 1828, dentro de las páginas de la *Bibliothèque Universelle des science, belles-lettres et arts* y de manera anónima, el autor describe el estilo de Hoffmann en los siguientes términos: “Ce genre fantastique moitié plaisant, moitié sérieux, ce jeu d’imagination qui semble n’avoir d’autre but que l’activité même de cette faculté, ce vague qui laisse le lecteur en doute s’il se trouve dans le monde réel ou dans les régions du merveilleux, tout cela est peu goûté en France” (“Les écarts d’une homme à imagination” n.1 32-33; las cursivas son mías). Según el autor, el género fantástico se singulariza por dejar al lector en duda al respecto de si se encuentra en un ámbito real o un ámbito maravilloso. A pesar de lo adelantado de su interpretación, su juicio del género fantástico no es muy positivo. En su opinión, a pesar del valor estético de la obra hoffmaniana, esta no podrá ser del gusto francés. Poco podía imaginar el comentarista anónimo el furor que pocos meses más tarde se despertaría en torno a las ficciones hoffmanianas.

publicación de la biografía Hoffmann de Hitzig, para divulgar una imagen elogiosa del escritor alemán. Será este artículo el que ponga en circulación por primera vez la expresión ‘cuento fantástico’ (589). Este nuevo membrete, asociado a un nuevo tipo de literatura surge, de acuerdo a los estudios de Castex y Ricci, de una traducción errónea del *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-1815), el primer volumen de cuentos de Hoffmann (Castex *Le conte fantastique* 8, Ricci 541). A pesar de constituir técnicamente un error traslaticio, la fórmula acuñada hace rápidamente fortuna. En noviembre de 1829, Adolphe-François Loève-Veimars emplea la expresión *contes fantastiques* como título para la versión francesa del escritor alemán. El traductor no solo se limita a llevar a cabo su labor inmediata, sino que, como confiesa a su editor, Renduel, coordina toda una operación publicitaria en los periódicos de carácter liberal más influyentes de entonces: *Le Globe*, *Revue de Paris*, *Journal de Débats*, entre otros (Castex “Walter Scott contre Hoffmann” 173). A partir de este momento, podemos decir que el éxito de su empresa resulta inapelable. Apenas impresos los cuatro primeros volúmenes de la obras completas de Hoffmann, Duvergier de Hauranne (bajo el pseudónimo de “O.”) encomia de manera entusiasta tanto al traductor como al traducido.

En 1830, el furor por lo fantástico es ya abrumador, como revela el índice publicaciones registradas por Elizabeth Teichmann (238-240). El prestigioso crítico Charles Augustin Sainte-Beuve incluye a Hoffmann en su lista de las figuras más importantes de la literatura de la época (*Premier Lundis* 415-22). Ese mismo año, Charles Nodier publica *Du fantastique en littérature*, un primer acercamiento de carácter histórico-panorámico al género fantástico, concebido en sentido lato como literatura de fantasía. A partir de los años treinta, escritores de la talla de Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Alexandre Dumas o el tándem Émile

Erckmann-Alexandre Chatrian comienzan a producir en la prensa francesa los primeros cuentos calificados explícitamente como fantásticos. El furor por el nuevo género es tal, principalmente entre 1830 y 1833, que incluso moviliza entre las principales casas editoriales, Renduel y Lefebvre, una intensa pugna por el monopolio de las ediciones francesas de Hoffmann (Teichmann 34-51). La fama del autor es rotunda y, aunque hacia fines de la década de los treinta la moda fantástica inicia su ligero declive, para entonces las expresiones *conte fantastique* y su pleonasma, *hoffmaniene* (Faivre 25), ya han echado raíces en la cultura francesa.

Examinar el horizonte de expectativas alrededor de la noción de cuento fantástico supone un buen punto de partida para recobrar la concepción histórica del fenómeno en Francia. A la luz de las diversas críticas en prensa sobre el modelo de Hoffmann, el crítico Gary Cummiskey reconstruye una definición extremadamente operativa del *conte fantastique* hasta 1860:

[T]he genre was typified by the depiction of a dualistic world composed of natural and a supernatural order, both of which were realistically evoked. The fantastic element was a supernatural being or force, drawn from popular legend or superstition, which interacted directly with the characters and accessories of the natural order. The fantastic effect was produced by the interpenetration of the two orders, i.e., by the direct introduction of the supernatural into the natural realm. The fantastic element was invested with credibility by virtue of its graphic evocation in the midst of a faithful reproduction of positive reality. Finally, the tone was apt to vary. (32-33)

Para Cummiskey, el horizonte de expectativas del fantástico hoffmaniano se singulariza, entre otros aspectos, por presentar un mundo ficcional dualista en el que las esferas de lo natural y lo

sobrenatural son descritas con todo realismo, llegando a contaminarse mutuamente.²² Esta formulación coincide en líneas generales con la visión del propio autor y la intuición contenida en la reseña anónima publicada en Alemania en 1815, en el *Algemeine Literatur-Zeitung*. Aquella interpretación alcanza ahora en Francia la extensión que no tuvo en su país de origen. Críticos como Jean-Jacques Ampère, Jules Janin, Saint-Marc Girardin o Duvergier de Hauranne, aunque de modos lógicamente diversos, inciden en esta misma idea en la concepción del cuento fantástico hoffmaniano como un mundo que conjuga en una plataforma realista lo natural y lo sobrenatural.²³

Aunque con ligero retraso, los críticos españoles no fueron ajenos a los debates de la época. En 1830, la reseña de Walter Scott, bajo el título “Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas o romances”, aparece publicada en Madrid antecediendo al volumen titulado *El espejo de la tía Margarita; El aposento entapizado y Clorinda o el collar de perlas*. Se trata de una traducción de la versión en lengua francesa que encabezara el primer volumen de Loève-Weimars de 1829. A pesar de lo desafortunado del título en español y del aún más desatinado resumen

²² En Francia, a partir de los datos aportados por Elizabeth Teichmann (ver apéndice 1), sabemos que el relato que contó con mayor difusión pública durante el mayor apogeo del fenómeno fue “Barbara Roloffin” (conocido en edición francesa como “Le diable” y en inglés como “The life of a well-known character”). El cuento se vio publicado hasta cuatro veces en cuatro periódicos distintos entre el 13 de noviembre y 19 de diciembre de 1830 y en el tomo XIII de la edición de Loève-Weimars (240). La fama efímera de este relato -que no tenemos constancia de que se volviera a publicar de nuevo en los años inmediatos-, demuestra sobre qué tipo de textos se fundamentó la moda del fantástico francés y qué tipo de relatos eran consumidos con avidez en aquella la época. Resumidamente, el cuento narra de manera realista un inesperado caso de brujería y pacto diabólico, producido en 1551 en Berlín, durante la visita de un misterioso desconocido a la ciudad.

²³ Ampère es el primero en subrayar la singularidad de Hoffmann respecto a los tipos ficcionales de la época. En 1828, el crítico francés califica el estilo del autor como “merveilleux naturel” y menciona como principal característica su capacidad de presentar eventos fantásticos “qui ressemblent à ceux de tous les jours” (589). Janin añade que en las historias hoffmanianas “la vérité états si bien mêlée et entrelacée avec la fiction qu’il états impossible de les séparer l’une et l’autre” (citado por Cumiskey 17). Semejante observación reaparece en el elogioso artículo de Girardin, el cual aplaude “ce pèlerinage perpétuel du monde fantastique au monde ordinaire” (citado por Cumiskey 18). El proceso crítico sobre el fantástico hoffmaniano alcanza finalmente en Duvergier de Hauranne su máxima expresión: “dans des composition qui semblent exclure toute vérité, il est resté constamment observateur exact et fin, peintre spirituel et vrai. A cette double faculté, à ce singulier assemblage, les contes d’Hoffmann doivent leur originalité si profonde” (819).

ofrecido del relato “El hombre de arena”, la edición permite a los lectores españoles estar al tanto de las interpretaciones del fantástico que se barajan en Europa con un leve margen de retraso. Ciertamente, la traducción de las ideas de Scott en español supone un inicio poco halagüeño para el nuevo género en la península, ya que “[e]l lector español lee de la pluma del admirado Scott, cuyas novelas gozaban en España de una gran popularidad, un juicio demoledor sobre un autor totalmente desconocido” (Pérez 139). En cualquier caso, como documentan Schneider y Roas, ello no detiene el interés de cierto sector de la crítica. En 1831 sale a la luz pública en España y en México, simultáneamente, un primer texto de Hoffmann. Se trata de un fragmento del *Meister Flöh*, el episodio titulado “El sastrecillo de Sachsenhausen”. Como se colige de las palabras introductorias de *El Correo*, todavía existe una visión muy vaga del fantástico en el mundo hispánico. El membrete se asocia sin más a un tipo de literatura imaginaria procedente de Alemania. Por ello, equipara como rivales en el género fantástico, a Bürger y sus “balatas” [sic] con Hoffmann y su “sastrecillo” (Schneider 281).

Entre 1831 y 1839 podemos hablar de un período de difusión minoritaria y de tanteo del género fantástico. Por un lado, en este ínterin destacan la publicación de un cuento de Hoffmann, “La lección de violín” (Schneider 281) y diversas citas diseminadas en *El Artista* y *El Semanario*

Pintoresco Español.²⁴ Paralelamente, también comienza a desarrollarse el uso del término

²⁴ La primera cita de Hoffmann en *El Artista* aparece en una nota a pie de página al cuento “Aventura de un estudiante alemán” de Washington Irving en la que meramente asocia el personaje de Swedenborg con el escritor alemán (*El Artista* I, 306). Sin embargo, más sugestivas son las citas localizadas dentro de los relatos “Yago Yasck” de Pedro de Madrazo y en “Un cuento de viejas” de Clemente Díaz, ya que asocian a Hoffmann tempranamente con el expresionismo de los grabados de Callot y la pintura de Goya: “Lo mismo que una de aquellas caras terroríficas que cree uno ver después de haber leído un cuento de Hoffmann o un cuadro de Callot en una noche de insonomía [sic], se presentó... el perfil de una cabeza irrisoria” (Madrazo 31); “pudiera pasar por una Helena como la que soñaba el visionario pintor[,]músico y poeta alemán-cuando el gas del champaña se desenvolvía . . . : entonces veía silfides, princesas, sin tacto y sin aliento, vagando sobre la azulada llama de su ponchera. ¡Entonces pintaba como Goya pinceladas misteriosas y sin forma . . . ! (Madrazo 32); “Ni Goya pudo imaginar en sus retratos de inspiración un grupo tan pintoresco como el que formaba esta colección de seres entre atezados y miserables. Ni Hoffmann en sus momentos de embriaguez, soñar tamaños abortos como los que narró a su auditorio la respetable posadera con ... gravedad doctoral” (Díaz 13). Para un recorrido mucho más pormenorizado sobre la presencia de Hoffmann en la prensa del XIX remito al excelente artículo de Enrique Rubio Cremades.

“cuento fantástico” como subtítulo o antetítulo asociado a una ficción de carácter sobrenatural, practicado por un selecto grupo de autores de *El Artista*. Hacia esta fecha, ven luz pública las primeras contribuciones peninsulares al género, entre las que cabe citar “Luisa” de Eugenio de Ochoa (II 389), “Beltrán” de su hermano Augusto y “Yago Yasck” de Pedro Madrazo (los tres subtitulados como “fantásticos”). Todas ellas reflejan el deseo de importar los modelos extranjeros.

Sin embargo, no todos los autores del momento se manifiestan tan receptivos. Mariano José de Larra ejemplifica una de más tempranas reacciones de oposición al género fantástico. Al paso de una reseña sobre el drama *Abén Humeya* de Martínez de la Rosa y tras esbozar una defensa del drama histórico (o tragedia antigua) y la comedia clásica, Fíguro señala lo siguiente:

El cuento fantástico, hijo de la imaginación del autor, y en que no se deducen los hechos imperiosa y precisamente de los datos admitidos en la base del argumento, ese hecho inventado y vestido en la forma de drama, en el cual el espectador puede concebir a cada acción otra consecuencia que la que le atribuye el ingenio, ese que no tiene verdad histórica en su favor, que convenza, ni más verosimilitud que una concesión gratuita, ese es el verdadero género bastardo. (“Príncipe-
‘Abén Humeya’” 3)

Larra reelabora en este pasaje un prejuicio de carácter neoclasicista. A su juicio, la críticas vertidas por otros autores sobre el carácter extranjerizante de la tragedia y la comedia clásica, son injustos. El género fantástico sería, en su opinión, el “verdadero género bastardo”. El uso del adjetivo es intencionado, ya que va encaminado a describir el fantástico como un producto popular y de baja calidad y a enfatizar su naturaleza espuria, como manifestación exógena.

Dentro de este pasaje, el centro de su crítica se centra en la falta de historicidad y verosimilitud que caracteriza el nuevo género. El ataque de Larra no apunta todavía explícitamente, sin embargo, a la obra de Hoffmann. Sus juicios parecen estar mediatizados por una noción vaga y llena de prejuicios, donde no se perciben huellas de un verdadero conocimiento del autor alemán. Sea por la pervivencia del rechazo a lo fantástico, por el efecto disuasorio de la reseña de Scott, por falta de interés de los editores o por reacción al dominio cultural francés, hasta 1839 la presencia de Hoffmann en la prensa española es prácticamente anecdótica y su consideración crítica en España básicamente inexistente.

En 1839, sin embargo, el panorama cambia de manera sustancial. Cayetano Cortés publica, a imitación del primer volumen de Loève-Weimars, una antología bastante exitosa sobre la obra del alemán. De manera inmediata, dos figuras significativas de la cultura española, el poeta Salvador Bermúdez de Castro y el novelista Enrique Gil y Carrasco publican sendas reseñas sobre la prosa de Hoffmann de enorme valor. A partir de sus comentarios se trasluce un conocimiento de los debates suscitados al otro lado de los Pirineos: una posición que rebate la tradicional asunción de un total aislamiento cultural en la península.

José Bermúdez de Castro conceptualiza el fantástico como un mundo dual, en términos semejantes a los de la crítica francesa de principios de los años 30. Según el poeta,

[a] cada paso encuentra el lector confundida la vida de la materia con la vida del espíritu: no hay linderos que marquen los límites entre los dos dominios de ambas potestades. . . . Hoffmann creía en la espiritualidad de los seres y por medio de una cadena invisible para el vulgo no dudaba del íntimo contacto del mundo ideal con el mundo material. (151)

La falta de límites, la imbricación de dos mundos, el material y el ideal o del espíritu, constituyen para Bermúdez los puntos esenciales de la originalidad hoffmaniana. Aun cuando las referencias al mundo del espíritu del poeta español y la elección terminológica dejen entrever una perspectiva religiosa ausente en la crítica francesa del *conte fantastique*, el modo de caracterizar la obra de Hoffmann como un híbrido de dos entornos opuestos resulta semejante al de los comentaristas franceses. Para Bermúdez de Castro la novedad hoffmaniana radica en la fusión de dos planos, hasta entonces considerados como excluyentes, el material y el ideal. No se detienen aquí los paralelismos con la crítica francesa.

Críticos como Ampère y Nodier habían asociado la novedad hoffmaniana con autores de su propio país, como Jean Cazotte. Su estrategia revelaba la preocupación sentida por la imitación de modelos extranjeros.²⁵ Ya en la reseña de 1828 que sirviera para bautizar al cuento fantástico, Jean-Jacques Ampère establece parentescos entre el espíritu creador de Hoffmann y diversos modelos franceses anteriores, como el pintor Jacques Callot y al escritor Jacques Cazotte, autor de *Le Diable amoureux* (588). A través de sus comentarios, el crítico parisino deja constancia de que ya en Francia diversos artistas anticipaban la novedad hoffmaniana. Este argumento (que, como veremos después, aparece más tarde en la crítica española aplicado a

²⁵ La creación del *fantastique* se sitúa en el contexto de un proyecto consciente de integración en el escenario romántico europeo por parte de Francia. A diferencia del romanticismo inglés o alemán, el romanticismo francés nace desde un propósito deliberado (Phelps 5, citado por Retinger 17,) y con un sentimiento de retraso (que cabría emparentar con el concepto de 'belatedness' de Bloom). Es solo tras la caída de Napoleón en 1815 y a partir de la Restauración que el país galo comienza a hacerse un hueco en los romanticismos históricos del continente. Esta circunstancia resulta decisiva a la hora de comprender la voluntad de críticos y artistas franceses de abrir territorios donde pudieran tener acceso al movimiento que dominaba Europa. La creación del *fantastique*, por ello, no solo ha de entenderse como una espontánea oleada admirativa hacia una figura secundaria de la literatura alemana, sino como una oportunidad estratégica de incorporarse al tren en marcha del movimiento romántico. Asimismo, el surgimiento exitoso del fantástico en Francia venía preparado por una atracción, de signo nacionalista, hacia el gótico más paraliterario y popular donde convivían diversos referentes (como *gothic novels*, *chap-books* o *gothic Bluebooks*, antecedentes de los *penny dreadfuls* de la segunda mitad de siglo). Se trata de la literatura o escuela frenética que, en torno a 1820, trajo en Francia el gusto por el goticismo más efectista y macabro. La llegada del hoffmanianismo marcó un redireccionamiento y posterior declive de este movimiento francés. El éxito del Hoffmann, en este contexto, vino a responder a las demandas de calidad estética que el *frénétique* era incapaz de satisfacer (Glinoe 17-19, 108-112).

modelos peninsulares) abre las puertas de una legitimación nacionalista del género fantástico, ya que argumenta que Francia no imitaba a Alemania, sino que regresaba a sus viejas raíces.²⁶

Bermúdez, movido por un impulso nacionalista semejante, fundamentará su reseña en torno las semejanzas y diferencias entre los estilos de E.T.A. Hoffmann y de Calderón de la Barca: “Hoffmann era poeta por la misma razón que fue poeta Calderón. Inmensa distancia separa los géneros que ambos trataron, y sin embargo ambos son verdaderos, porque ambos cedieron a su genio particular, a sus influencias locales, a las inspiraciones de su cielo” (151). El escritor español ve en ambos autores la imagen del “genio” representativo de ambos países. La operación que establece aquí el crítico es especialmente compleja, ya que no se apoya en la referencia a un mismo género literario por parte de Hoffmann y Calderón o incluso a la igualdad de sus productos (*natura naturata*), sino que establece una analogía por medio la semejanza de sus procedimientos (*natura naturans*): ambos autores funden en un mismo plano dos entornos que, según la mentalidad clasicista, eran excluyentes. Como resultado de ello sus híbridos productos asumen una condición de parentesco. Sobre la base de este nexo común, Bermúdez enfatiza la honestidad con que cada uno ilustra una tradición y una geografía distintiva (las “influencias locales” y “las inspiraciones de su cielo” a las que hace referencia). Como resultado de su diverso horizonte cultural, los dos autores, sin embargo, operan de manera contraria:

²⁶ La obsesión por reapropiar el fantástico no se limita a los trabajos de Ampère. Joseph Retinger, en la primera tesis doctoral sobre el *conte fantastique*, expresa todavía en 1908 lo siguiente: "Sans doute la France avait été la première à introduire dans la littérature le conte fantastique avec *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte. Cependant c'est à l'étranger, et particulièrement en Allemagne, qu'oublie dans son pays d'origine, ce genre se développa et gagna un terrain de plus en plus vaste" (20). Para Retinger, es francesa la creación del fantástico, aunque después, por olvido, el género termine siendo desarrollado en Alemania. Esta interpretación reaparecerá una y otra vez en la crítica gala, como demuestra todavía en 1947 la versión que sobre sus orígenes plantea el crítico Léon Lemonnier: “Le terme [*fantastique*] nous est donc venu d'Allemagne en passant par l'Angleterre. Il est bien évident . . . que le genre avait commencé en France avant d'y avoir un nome. On fait généralement remonter les débuts du conte fantastique au *Diable amoureux* de Cazotte et il n'y a pas lieu de rompre en visière à cette tradition” (*Edgar Poe et les conteurs* 11). Para Lemonnier, el fantástico es francés aun antes de que reciba este nombre (única aportación, a su juicio, de la crítica inglesa y alemana). La transformación historiográfica sobre la génesis del género fantástico queda así pues revertida. Según estos autores, era Alemania la que, imitando a Cazotte, desarrollaba un género literario originariamente francés.

“Calderón materializó los objetos ideales, como Hoffmann idealizó las creaciones de la materia” (151). A ojos de Bermúdez, Calderón es un poeta alegórico que va de la idea a su representación, mientras que Hoffmann procede a proyectar, desmaterializándola, la vida ordinaria a un plano sobrenatural. La contribución interpretativa de Bermúdez de Castro reviste un enorme interés, ya que no sólo documenta una reacción crítica positiva ante el género fantástico, sino que exhibe una lectura de la novedad hoffmaniana emparentada con la tradición del barroco español, y en concreto Calderón de la Barca. En adelante, escritores como José Zorrilla, Antonio Ros de Olano o Pedro Antonio de Alarcón buscarán en el tesoro de la literatura áurea no solo un parentesco sino una alternativa a la moda fantástica extranjera.

A diferencia de Bermúdez, Enrique Gil y Carrasco está más preocupado por responder a las críticas de Walter Scott sobre Hoffmann que en establecer analogías entre las literaturas alemana y española. Su ensayo en primera instancia resume los juicios que, en su opinión, sustentan la opinión negativa del autor escocés. Entre los diversos factores que explican el rechazo de Scott, Gil menciona el crudo realismo del escritor alemán, la búsqueda de “remotísimas consonancias”, su “vaguedad” y la falta “a menudo de significación lógica” (50). A partir de aquí, Enrique Gil y Carrasco emprende una defensa de Hoffmann basada en el juicio romántico de la expresión del sentimiento y la imaginación. En su opinión, la validez de la obra hoffmaniana reside “en la primera cualidad que de las obras de imaginación se exige, es decir, la verdad” (53). En paralelo a la defensa de Blanco sobre la verdad poética (“the poetical truth”) exhibida por el cuento de don Juan Manuel (“The Dean of Santiago” 103), el autor de *El Señor de Bembibre* fundamenta la virtud de los escritos de Hoffmann en la genuina correspondencia entre forma y fondo, entre un imaginario irracional y las profundas ideas filosóficas de la época.

Gil ve reflejada en las ficciones del escritor alemán, no importa cuán difíciles sean de interpretar, una profunda expresión de la brecha abierta entre el sujeto romántico y el mundo que le rodea y cuya comprensión se le escapa.

La interpretación de Gil y Carrasco, desatendida hasta la fecha, resulta un hito fundamental de la crítica peninsular sobre el fantástico. En 1830, la reseña de Scott había predispuesto al público español en contra del estilo hoffmaniano. La respuesta de Gil y Carrasco a los reparos estéticos del escritor escocés, sin llegar a la notoriedad de Loève-Weimars en Francia, desempeñó un papel similar de legitimación en el círculo de intelectuales españoles de estos años, al presentar el fantástico hoffmaniano no como una locura de un borracho, sino como la brillante aportación de un artista visionario.

Fue Antonio Ros de Olano, a quien dedico el segundo capítulo de esta tesis, el autor en el que las ideas de Gil y Carrasco calaron más hondo. Miembro del Parnasillo, amigo personal de Miguel de los Santos Álvarez y José Espronceda (a quien prologó en *El Diablo Mundo* y asistió en sus últimas horas), Ros lega en las páginas de la revista *Pensamiento* entre 1839 y 1841 una colección tan exigua como innovadora de textos calificados como fantásticos: “La noche de máscaras”, “El ánimo de mi madre” y “El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez”. A este corpus cuentístico cabe incorporar tres décadas más tarde los cuentos “estrambóticos” “Maese Cornelio Tácito” e “Historia verdadera...”, publicados entre 1868 y 1869.

El paso de un marbete, el de lo fantástico, a otro, el de lo estrambótico, constituye el signo evidente de una evolución literaria consciente, sobre la que aún no se ha reflexionado lo suficiente. En 1992, Baquero Goyanes ya se preguntaba al respecto: “¿Se trata de un simple

capricho terminológico tras el que no hay ninguna novedad sustancial, o, por el contrario, esa sustitución de términos –estrambótico en vez de fantástico- define una mutación en el arte literario de Ros de Olano?” (47). Junto a Jaume Pont, considero que, en efecto, es posible interpretar el paso de un término al otro como un gesto deliberado que revela una transformación de su estilo (“Claves expresivas” 63-64). En mi opinión, en la obra de juventud de Ros podemos hablar de una poética del fantástico distintiva, cuya base teórica no residiría en exclusiva en las ideas de Walter Scott (Roas, Cassany), sino, más en concreto, en la reinterpretación crítica de Enrique Gil y Carrasco.

Los dos primeros cuentos fantástico de Ros de Olano, “La noche de máscaras” y “El ánima de mi madre”, constituyen una contribución personal del autor a esta concepción del estilo hoffmaniano, juzgada como gran innovación estética del momento. Numerosos rasgos conectan el proyecto homogéneo de estos dos cuentos: la focalización y narración en primera persona (cuyo nombre es Leoncio en ambos casos), el uso de motivos asociados al fantástico como la posesión demoníaca, el tema del doble, la aparición del fantasma, y la visión trágica de la existencia, basada en la experiencia de la orfandad y la disociación entre la realidad y el deseo. Estas primeras aproximaciones rosdeolanistas al fantástico ya adelantan técnicas posteriores del autor como el uso de una diversidad de materiales (citas, poemas, canciones, diálogos, narración en prosa) o incluso la diseminación episódica del núcleo argumental. Pese a todo, considero que en esta fase, Ros aún mantiene, aunque deslavazada, una cierta unidad de acción.

Por el contrario, a partir del relato “El escribano Martín Peláez” (1841, 1852) se percibe una progresiva disolución del hilo argumental que llega a hacerse aún más visible en los llamados cuentos estrambóticos. Como demuestro a lo largo del capítulo, considero que la prosa

no realista de Ros se define hacia y contra la noción del fantástico propuesta por Gil y Carrasco. Sus dos primeros cuentos fantásticos constituyen un acercamiento práctico sobre las posibilidades estéticas del género; sus dos últimos, calificados de estrambóticos, rubrican un deseo de fuga, una búsqueda de un espacio propio, no solo de signo individual, sino también enraizado en la tradición literaria que colectivamente compartía con sus compatriotas.

El texto que actúa como bisagra entre estos dos períodos es precisamente “El escribano Martín Peláez” de 1841. Su reimpresión en 1852, en un período de silencio y reflexión por parte del autor, denuncia una revisita de los planteamientos allí contenidos. Dentro del cuento, el escritor responde al modelo exógeno del fantástico en un doble plano. Por un lado, en la acción principal, el narrador nos muestra la apropiación española de la modernidad extranjera, simbolizada en una mágica pluma negra que sirve de emblema tanto de la autoridad hegemónica como del poder de la palabra. La castiza pareja protagonista, Peláez y su parienta, arrebatada al joven afrancesado, Caínez, el preciado objeto. La elección nominal de personajes resulta indicativa del mensaje del autor. Así, el protagonista, Martín Peláez, recibe su nombre de uno de los cuentos hoffmanianos más conocidos en España: “Martin Meister, tonelero” o “El tonelero de Nüremberg”. Como signo de españolidad, el personaje toma el apellido de Peláez, esto es, hijo de Pelayo, el héroe patrio por antonomasia. Su antagonista, Caínez, claramente apunta hacia la figura de Caín, aquel que es capaz de matar a su propio hermano. El gorro frigio que lleva y la canción de “La Carmagnole”, cuya tonada interrumpe la pareja protagonista, sirven de indicativo sobre su filiación francófila. Ros contrapone en esta esfera narrativa la figura del castizo, aquel que sigue fiel a los principios patrióticos, y la del afrancesado, el traidor que participa de los dictados de Francia. Al apoderarse de la pluma negra, Martín Peláez oficia un trasvase de poder

que legitima lo nacional frente a lo extranjero. Por medio de este proceso, el prácticamente iletrado se transforma en cultura escrita, su voz popular adquiere autoridad, España reclama su posición hegemónica.

Por otro lado, como marco dependiente de la trama anterior, se desarrolla una tertulia popular en la que espontáneamente surgen anécdotas de caza y balsamías (blasfemias o consejas populares). Martín Peláez reacciona despreciativo ante las historias sobrenaturales que escucha. En este punto, el personaje da paso a la voz autorial implícita y presenta ante los lectores “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” (288). El elogio sobre la dimensión estética, ética y filosófica del fantástico se perfila aún más a continuación, cuando señala que éste “nuevo género, cultivado con especialidad en Alemania . . . estaba indicando más que el movimiento comercial y más que la revueltas a viva fuerza” (288). Ros de Olano está declarando ante sus lectores el conocimiento que posee sobre el género de moda. Para el escritor español, el fenómeno del fantástico, de signo filosófico, resulta el más caracterizador de la modernidad; más que la economía (“el movimiento comercial”) y más que las revoluciones políticas (“las revueltas a viva fuerza”).

Una vez demostrado su conocimiento sobre las ideas que circulaban alrededor del fantástico, el escritor nos sorprende con un relato delirante, en el que un señor aficionado al juego despierta convertido en general poco antes de una confusa batalla contra un rebaño de cabras que se transforma en esfinges y en última instancia en su propio doble. La referencia al famoso capítulo XVIII del *Quijote*, la del rebaño de ovejas, resulta evidente. El desconcierto de

la audiencia intratextual (el dómine, el cirujano, la vieja Corneja) escenifica la respuesta extratextual esperada de nosotros, los lectores. “No quedó un oyente que no aplaudiera el cuento, ni uno tampoco que supiera darse razón de si valía la pena de ser oído” (290). ¿Cómo ha de ser interpretado este guiño literario en un pasaje que, de manera deliberada, parece contradecir teoría y praxis? A mi juicio, en la voz de Martín Peláez, el escritor está remitiendo el pensamiento de la nueva modernidad que caracteriza al fantástico a la modernidad temprana española y en concreto el barroco del XVII. Con este gesto, Ros inicia una producción en la que, con creciente frecuencia, subrayará el entronque con la tradición literaria de Cervantes y Quevedo. El escritor español concibe el fantástico, el pensamiento filosófico de los tiempos modernos, como un medio estético para tantear el sinsentido existencial. Por ello, solo la narración asociativa, fragmentaria, aparentemente absurda, puede ofrecer un retrato acorde con la escisión del sujeto, la disolución ontológica del mundo y la arbitrariedad del lenguaje. Ros concibe que el ascendente de todos estos cuestionamientos puede trazarse de vuelta a la obra de los grandes autores españoles: el modelo cervantino le sirve a Ros para reflexionar sobre el hecho mismo de la literatura y del género fantástico; Quevedo, más adelante, servirá de estímulo para una prosa autosuficiente, en la que el conceptismo es empleado como método para apuntalar la falta de referencialidad del lenguaje mismo. Mediante este redireccionamiento, Ros prepara el espacio para formas inventivas despegadas de su molde original y apegadas a la raíces propias. La pluma negra pasa de manos del afrancesado Caínez a las del castizo Martín Peláez; el género fantástico exógeno se transforma en homenaje cervantino. El símbolo fálico de poder retorna a manos de España.

Implícitamente, Ros asocia el género fantástico no solo a Alemania, que cita

explícitamente, sino también a Francia. Hacia 1840, los escritores españoles son conscientes de que los grandes cultivadores de la nueva moda proceden de ambos países. Un interesantísimo anuncio, publicado el 14 de junio de 1842 en *Fray Gerundio, Boletín de noticias* señala lo siguiente: “CUENTOS FANTÁSTICOS/Originales y verso/ del género de los de Hoffman [sic], Nodier, Dumas, Ccha-/misso [sic] etc./ Esta clase de producciones cuentan entre nosotros/ demasiado número de aficionados para que sea necesaria-/rio recomendar su lectura” (4). El anuncio no solo señala explícitamente el creciente número de seguidores, sino que combina como firmas de autoridad dos autores alemanes (Hoffmann, Chamisso) y dos autores franceses (Nodier y Dumas). A Ros no podía escapársele el hecho de que el género sobre el que estaba experimentando venía refrendado por el poder hegemónico de ambas literaturas. Su reacción a partir de este momento será la de crear una etiqueta nueva, desligada de la marca de subalternidad y dependencia. Como después será seña de identidad en otros autores españoles (Valle-Inclán y el esperpento, Gómez de la Serna y el “Ramonismo” o la gueguería), Ros crea un nuevo membrete donde fijar un territorio propio, ajeno a la deuda exógena.

“El escribano Martín Peláez” no es solo el último de los relatos calificado como “fantástico”, sino también el primero que gesta un nuevo ciclo, el de los cuentos estrambóticos, caracterizados por la cancelación del subjetivismo de la primera persona narrativa, por el humor, la reutilización de modelos folclóricos, el hiperbólico lenguaje quevedesco y la ruptura de la unidad de acción. El contenido de las nuevas historias parece ser el lenguaje mismo (Baquero 451). Ros, con la imaginación de un Hieronymus Bosch, el humor autosuficiente de Rabelais, Swift o Quevedo, anticipa “el relato sin argumento” de las futuras vanguardias (Salán 18). Baquero Goyanes, por ello, no duda en considerarlo como uno de los casos más claros de

inadaptación: “Ros de Olano no escribe según la moda de su época, ni probablemente de ninguna otra” (“El cuento español” 451). La “inadaptación” señalada por el crítico no redundo en un demérito, sino al contrario. En los cuentos estrambóticos de su última etapa, Ros suspende el hilo narrativo, deja al lenguaje como juez y guía del discurso en un gesto que, si bien cabe emparentar con Quevedo, apunta aún más allá, hacia formas de vanguardia como Ramón Gómez de la Serna y el surrealismo (Baquero “El cuento español” 451). Andrew Ginger, tal vez con Jaume Pont la autoridad máxima sobre el autor que nos ocupa, ha explorado con profundidad esta raíz soterrada de innovación y revolución literaria. Para Ginger, Ros no es solo un autor híbrido entre el barroquismo autosuficiente y el género fantástico; su obra constituye el mayor ejemplo de una reivindicación de lo fragmentario y de lo inacabado que va más allá de su momento histórico y que encuentra su poética más declarada en las reseñas de Ildefonso Ovejuna, compañero en las páginas de *El Pensamiento* (*Political Revolution* 233-250).

En 1841, el mismo año en que Ros publica por primera vez su relato “El escribano Martín Peláez”, José Zorrilla expone también sus juicios sobre el género fantástico, como prólogo a la leyenda cuarta, “La pasionaria”, incluida dentro del tercer volumen de sus *Cantos del trovador*. Por medio de un diálogo ficcional con su esposa, Zorrilla contrapone en este breve texto el fantástico de Hoffmann con el practicado por él mismo, cuyo rasgo principal es la recuperación de un fondo heterodoxo de leyendas religiosas. Más allá de la contraposición cultural entre Alemania y España, basada en la diferencia geográfica-climática (las nieblas germanas, el sol meridional), Zorrilla propugna el entronque cristiano como rasgo definitorio. Esta operación, en línea con la asociación entre Hoffmann y Calderón, ya apuntada por Bermúdez de Castro, tendrá, como veremos, un poderoso impacto en las propuestas estéticas de

autores como Pedro Antonio de Alarcón.

Las ideas del autor vallisoletano se desarrollan a partir de un diálogo entre el autor y su esposa. La conversación de la pareja tiene lugar “un día en que mi mujer leía los cuentos fantásticos de Hoffmann y yo escribía los míos” (*Obras completas* 616). Por un lado, ya desde su primera línea, la acción demarca un contraste entre las acciones simultáneas de lectura y creación. A un lado Zorrilla consigna el fenómeno de recepción del género fantástico (como el gótico, histórica y simbólicamente asociado a un público femenino); mientras que a otro, prácticamente a espaldas de su audiencia y en contraposición a los cuentos de Hoffmann, se nos refiere la producción de cuentos fantásticos propios. Con este gesto, Zorrilla defiende la posibilidad de diversificar el género según autores y tradiciones nacionales. Los suyos son también, implícitamente, cuentos fantásticos, pero no como los del autor alemán; se acomodan a la realidad española, como los de Hoffmann se acomodaban a la realidad alemana. No debemos engañarnos por el aspecto doméstico y anecdótico de la escena. El diálogo exhibe un diagnóstico alegórico acerca de la brecha existente entre el yo-autor de Zorrilla, extrapolable a autores coetáneos y que busca desarrollar un fantástico propio, y un público lector que devora las modas extranjeras, representado por la esposa. Cuando, a continuación, ella pregunta al autor por qué no escribe cuentos fantásticos como los de Hoffmann, debemos entender en dicha formulación un llamado internalizado del gusto popular. Entre la curiosidad y la indirecta acusatoria, Zorrilla y los escritores de su generación han de responder a las demandas de un mercado que alienta la imitación de las modas practicadas en Francia. El tono al que recurre el autor es de un claro carácter irónico. Zorrilla replica que no considera este género oportuno en España. Objeta que, con el clima y carácter españoles, “¿quién se lanza por esos espacios tras de los fantasmas,

apariciones, enanos y gitanas de ese bienaventurado alemán?” (*Cantos del Trovador* III [7])²⁷ y valiéndose de los lugares comunes sobre España, añade que la luz del sol meridional “aclararía el ridículo misterio en que las nieblas de Alemania envuelven tan exageradas fantasías” ([7]). Hasta aquí, por tanto Zorrilla insiste nuevamente en las ya extendidas ideas herderianas sobre la correlación entre clima, carácter nacional y literatura.

A partir de aquí, el diálogo toma el carácter de auto-examen. Su mujer replica, interrumpiéndole: “en ese caso, ¿a que género pertenece tu leyenda *Margarita la tornera*?” ([7]). Zorrilla debía ser consciente de que su rechazo del género fantástico contradecía su afición a las ficciones sobrenaturales. El escritor se ve obligado a confesar que dicha leyenda también pertenece al género fantástico. Tras escuchar el reproche de su compañera acerca de la incoherencia entre su ideas teóricas y su praxis, Zorrilla concluye: “Entendámonos. *Margarita la Tornera* es una fantasía religiosa, es una tradición popular, y este género fantástico no lo repugna nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo” (*Cantos del trovador* [8]). Amparado en la dimensión tradicional y religiosa de sus leyendas sobrenaturales el escritor juzga este tipo de ficciones como propias para el suelo hispánico. El pueblo y la religión, como bien señala Russell Sebold, se articulan como criterios de autoridad: “en efecto, a lo largo de las *Leyendas* de Zorrilla se haya implícito ese axioma latino: *Vox populi, Vox Dei*, ‘Voz del pueblo, voz de Dios’” (“Zorrilla en sus leyendas” 213). Con esta visión conservadora del fantástico se

²⁷ El volumen inicia la numeración a partir de la página 10. Por ello, cito las páginas del prólogo descontando desde dicha referencia. El corchete expresa esta circunstancia.

situaba el escritor muy cerca del tradicionalismo del romanticismo temprano alemán.²⁸ Sin embargo, la aproximación zorrillesca difería en puntos esenciales de la concepción del fantástico puesta en marcha por Hoffmann y vigente en la Europa del momento. En palabras de Sebold:

En estas leyendas . . . , nunca se manifiesta una postura escéptica ante el prodigio, sino que al contrario, se advierte en ellas contra el peligro del escepticismo, porque si bien el relato fantástico moderno representa por su vertiente cuestionadora la actitud de la Ilustración ante la superstición, la leyenda zorrillesca representa una actitud pre-ilustrada, sencilla y creyente, casi medieval ante la superstición. (“Zorrilla en sus leyendas” 211)

Zorrilla ubica su fantástico, como bien apunta el crítico, no como una reacción al pensamiento moderno, sino como un retorno a la cosmovisión anterior a la modernidad. La leyenda es presentada a los lectores españoles como forma naturalizada del género fantástico. Será esta la estirpe que, décadas más tarde, ofrecerá los frutos más brillantes del XIX español, con Gustavo Adolfo Bécquer.

En Blanco White habíamos observamos previamente la reivindicación del material legendario autóctono (en especial conectado con la España musulmana). Zorrilla, como abanderado del tradicionalismo, añade a este recurso del fantástico español una dimensión añadida procedente del celo católico. Sin embargo, resultaría engañoso concebir la

²⁸ En 1857, interpolado en la narración “Una repetición de Losada, Cuento fantástico”, Zorrilla retorna sobre sus reflexiones sobre imitación y originalidad en dicho género literario. En un momento de su digresión, el autor expresa su disconformidad respecto a que su relato se vincule a la tradición alemana: “Me ocurre, pues, que en esta historia mía/no es, lector, lo más triste todavía/ que el cuento sea triste; lo más triste/ y lo que más en él se me resiste,/ es el género atroz de poesía/ ese género negro, alemanisco,/ como el cielo de Hamburgo nebuloso/ . . . que cultivamos hoy los que escribimos/ en un país risueño y delicioso” (*Obras completas* I 1573). Implícitamente, a continuación Zorrilla, aprovecha una reflexión sobre la obra de Campoamor para justificar la apropiación de diversos géneros románticos, el fantástico entre ellos, pues “no hay estilo/ ni géneros inculto o cortesano/ que no pueda tejerse con buen hilo/ si cae en tejedor de buena mano” (*Obras completas* I 1575).

nacionalización del fantástico durante mediados del XIX como una empresa que había pasado de manos del liberalismo en el exilio a los sectores más conservadores y religiosos dentro de la península.²⁹

Los pasajes arriba comentados de Zorrilla y Ros de Olano presentan sugestivas concomitancias. Ambos, a pesar de conocer la moda fantástica procedente de Alemania (vía Francia), se despegan voluntariamente por medio de gestos artísticos que deliberadamente contradicen teoría y praxis. Zorrilla conoce los cuentos fantásticos de Hoffmann, pero hace los suyos, por medio de una recuperación de una tradición legendaria y religiosa. La contradicción aparente de Ros va en otro sentido, al establecer como paradigma para el pensamiento filosófico del fantástico la tradición cervantina. Ambos miran en el pasado histórico, fuentes con que nacionalizar el género en boga. Zorrilla examina las posibilidades del material legendario y religioso. Ros va más allá de la inspiración en la tradición hispánica. Movido por un gesto de rebeldía radical, abre un horizonte creativo propio, el estrambótico; crea una nueva etiqueta de género capaz de satisfacer tanto su deseo de individualidad, como un anhelo conectado con la identidad colectiva española. Ambos, en uno u otro momento, se apoyan en el legado de los Siglos de Oro. Sin embargo, presentan diferencias significativas. Si bien Zorrilla se aproxima a la literatura del XVI y XVII como manera de entroncarse en el tradicionalismo conservador y agradar el gusto nacional, Ros, a espaldas de sus lectores, toma la tradición barroca como

²⁹ Flitter enjuicia la vuelta al pasado medieval y áureo como un gesto propio del sector tradicionalista. Parafraseando a Donald Shaw, considera que “the idealization . . . of the values of the Middle Ages and Golden Age was a process of mythification that provided a reconciliation with the cosmological vision professed by the national past; its ideological intentionality . . . resided in its determination to countervail any new and radical explanation of life and the world lacking any convincing metaphysical explanation”. (*Spanish Romanticism* 184) La recuperación de la Edad Media y el Barroco, según insisten Shaw y Flitter, se apoyaría fundamentalmente en un deseo de retorno al orden ideológico teocéntrico frente a un caos asociado a los efectos de la revolución francesa, el pensamiento laico y materialista ilustrado. Considero que esta apreciación, aunque encaja en la obra de autores como Zorrilla y Alarcón, peca ligeramente de simplista, ya que, como puede verse en autores de una generación anterior (Blanco, Espronceda o Ros de Olano), la mirada al pasado también se produce desde el sector liberal, progresista o moderado.

trampolín hacia formas que prefiguran las vanguardias.

Críticos como Ana Pérez y David Roas han objetado reiteradamente que la deficitaria comprensión del género fantástico en España constituyó uno de los factores determinantes en la praxis distintiva de este tipo de literatura en la península.³⁰ Esta concepción merece verse matizada. Nadie duda de que la recepción de modas exógenas, no solo la fantástica, sino incluso del romanticismo en sentido amplio, estuvo mediatizada por un contexto adverso de censura y represiones hasta la muerte de Fernando VII (aunque con un pequeño inciso durante el trienio liberal, 1820-1823). No obstante, más peligroso e injusto me parece abundar en prejuicios simplistas a la hora de explorar la diferente praxis de los autores españoles. Roas habla de la falta de competencia literaria de los críticos peninsulares como causa principal de disimilitud entre la respuesta francesa y española (*La recepción* 346-351). Tanto el crítico catalán como Ana Pérez convierten en pasivos, o poco menos que ignorantes, a los escritores de la época, sin que, más allá de los lugares comunes, realmente aporten pruebas no sesgadas sobre cuáles fueron los términos distintivos de recepción entre España y Francia o den cuenta de un examen de las causas de esta previsible disimilitud sobre la base de un análisis del contexto cultural específico.

Sus estudios ilustran una tendencia a ver el fenómeno fantástico desde un sentido de la ortodoxia

³⁰ Como apéndice a este trabajo, aporto datos provisionarios sobre el volumen de traducciones tanto en Francia como en España. Del cotejo se desprenden conclusiones distintas a las que señalan ambos críticos. En el período que ocupa hasta 1860, considerado como año clave del cambio de armas entre la estética de Hoffmann y la de Poe, los textos más veces reimprimados en España abundan más en el contenido sobrenatural que sus homólogos franceses. Entre los diez textos más traducidos de Hoffmann al francés solo tres introducen con claridad el elemento fantástico (“Barbara Rollofin”, “El mayorazgo” y “El hombre de arena”); ninguno de ellos se encuentra entre las cinco obras hoffmanianas más traducidas en la época en Francia. Durante esos mismos años, en la península, la mitad de las traducciones del escritor alemán corresponden a obras de carácter fantástico: “La noche de San Silvestre/El reflejo perdido”, “Fascinación/ El magnetizador”, “El mayorazgo”, “Don Juan” y “La casa desierta”. Por otro lado, el argumento de Ana Pérez, respecto al sesgo realista de la edición de Cayetano Cortés en 1839, omite el hecho de que esta edición obró exactamente con los mismos criterios de selección de Loève-Veimars. Como ya ha hecho notar Pierre-George Castex, la operación comercial de Loève consistía en sondear la respuesta de los lectores con textos más realistas para después pasar a relatos con mayor presencia del elemento fantástico: “Il a d’ailleurs choisi avec prudence les contes destinées a figurer dans la première livraison; plusieurs d’entre eux: *Salvator Rosa, Bonheur au jeu, la vie d’artiste, Mariano Falieri*, n’offrent pas de caractère proprement fantastique” (“Walter Scott contre Hoffmann” 173).

de género literario completamente anacrónica, ya que, en términos históricos, el signo dominante del fantástico fue la diversidad interpretativa y la heterodoxia. Configurado en un contexto reactivo al pensamiento ilustrado, el nuevo género literario se presenta ante los autores de la época como un espacio de liberación centrífuga, reactivo a las reglas o a los sistemas cerrados.

En el caso peninsular, más allá de las posibles distorsiones o simplificaciones con las que se divulgó el fantástico en territorio español, que indudablemente debieron producirse, lo cierto es que tanto en el caso de Zorrilla como en el de Ros es visible una competencia literaria de las modas extranjeras y deseo de apropiación consciente del fenómeno por medio de su redireccionamiento hacia la tradición literaria autóctona.

La preocupación en torno al dominio francés de la escena literaria española que afectaba a la generación romántica (visible en Espronceda y Zorrilla, pero aún más marcado en las reflexiones de Larra y Mesonero Romanos) continúa como una obsesión en la segunda mitad de siglo. En la producción de autores de transición al realismo, así como en los mayores valedores de la novela realista española, la ansiedad de influencia frente a los autores franceses constituye una fuerza determinante de la producción literaria. El relato que ocupa el tercer capítulo de esta tesis doctoral, “El Amigo de la Muerte” (1852) de Pedro Antonio de Alarcón es una buena muestra de ello. Sus páginas documentan la convivencia del sentimiento antigalicista con las estrategias de nacionalización del género fantástico, por vía de la reapropiación literaria de la picaresca y del entronque barroco con una cosmovisión cristiana de la existencia.

Como ya ha sido anotado por críticos como Monserrat Amores (98), Alarcón inserta su extenso relato en la tradición fantástica por medio de una reutilización del material folclórico en un contexto preciso de carácter realista (el de la transitoria abdicación de Felipe V en 1724). Los

estudios existentes han girado habitualmente en torno a la reflexión sobre el origen tradicional del texto y su adecuación o no a determinados paradigmas del género fantástico. Mi análisis se dirige en cambio a los mecanismos de reapropiación literaria que, a mi juicio, conforman el relato. El poderoso sentimiento antigalicista de Alarcón se refleja en esta obra en torno a dos articulaciones esenciales que se corresponden con los dos planos que se conjugan en el fantástico (fondo realista y fenómeno sobrenatural). De un lado, en el contexto de un mundo ordinario y verosímil, el escritor insiste en la reapropiación literaria de la tradición picaresca, obrada por medio de la recuperación en coordenadas hispánicas del *Gil Blas* de Lesage. De otro, en el plano de lo sobrenatural, Alarcón eleva el motivo folclórico que le sirve de inspiración (“*Godfather’s Death*”) a una dimensión metafísica cristiana que conecta con el culto a la muerte y la herencia literaria de autores como Calderón de la Barca. El énfasis en lo picaresco y lo religioso, como señas de identidad de lo español, sirven simultáneamente para reapropiar el fantástico y reaccionar frente al influjo cultural francés.

La gran novela picaresca de la letras francesas, *Gil Blas de Santillane*, constituyó un referente del trasvase de poder entre las literaturas española y francesa. No ha de extrañar que en un contexto cultural determinado por un debate de precedencias literarias, los escritores realistas españoles vieran en la obra maestra de Lesage una simbólica bisagra. Pardo Bazán como muchos autores de la época acusará a los propios literatos del olvido del “riquísimo venero abierto por Cervantes, . . . entre tanto los franceses muy a su sabor lo explotaban” (*La cuestión palpitante* 75). A juicio de la autora, Lesage fue quien mejor “se labró un manto regio zurciendo retazos de la capa de Espinel, Guevara y Mateo Alemán” (*La cuestión palpitante* 75). La participación alarconiana en los debates nacionalistas sobre la picaresca tienen en su cuento un fascinante

correlato. Inserto como fondo realista necesario para la ficción fantástica, Alarcón recupera la figura de Gil Blas bajo el aspecto de Gil Gil en coordenadas que inciden en su origen español.

Pero “El Amigo de la Muerte” no solo revela un deseo de reapropiación del fantástico por medio de la nacionalización de su fondo realista de carácter picaresco, sino que incorpora de manera determinante una reelaboración del motivo folclórico a partir de modelos de la metafísica barroca. Conviene recordar que la generación realista no fue ajena a la revalorización del Siglo de Oro. Si bien autores como Benito Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán enfatizaron en la tradición española las fuentes del realismo autóctono (como *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote*),³¹ ello no supuso una postergación de las reivindicaciones literarias emprendidas por el movimiento romántico. En este sentido la evocación calderoniana no se extingue tras el ocaso de la generación propiamente romántica.

El relato de Alarcón rinde en su sorpresivo desenlace un tributo a los motivos de *La vida es sueño* y el estudiante Lisardo. El episodio climático de la narración, y sobre el que gira una relectura de todo el texto, se produce en el momento en que el protagonista Gil Gil descubre que sus últimos días han sido el sueño de un difunto. Por supuesto, no es difícil ver en este pasaje la inscripción de viejos *topoi* como el desengaño del mundo, *memento mori* o *vanitas vanitatis*. Particularizando un poco más, se comprueba que el relato juega en el terreno de las ‘ficciones barrocas’, en terminología de Gamero, previamente expuestas (18). La alteración de los binomios barrocos de sueño/vigilia, realidad/ilusión, muerte/vida está en la raíz de una

³¹ En el prefacio a la breve novela *Un viaje de novios*, Emilia Pardo Bazán expresa este deseo de entronque con la tradición realista española por medio de una encendida defensa de un “realismo indirecto”, “no desdeñoso de idealismo” y “profundamente humano”: “¡Oh, y cuán sano, verdadero y hermoso es nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano! ¡Nuestro realismo, el que ríe y llora en la *Celestina* y el *Quijote*, en los cuadros de Velázquez y Goya, en la vena onírico-dramática de Tirso y Ramón de la Cruz!” (Prefacio 5). En el prólogo a *La regenta*, Galdós interpreta el advenimiento del movimiento realista español, como un retorno de algo propio. Tras alentar a la recuperación del humorismo, exhorta a sus lectores a la recuperación de la tradición autóctona cifrada en el modelo cervantesco (Prólogo XI).

concepción fantástica que en lugar de insistir en la crisis del pensamiento moderno procede a “desrealizar” la solidez del mundo empírico y a poner en cuestión, de un modo fingidamente premoderno, la estabilidad de nuestras asunciones sobre el mundo. “El Amigo de la Muerte” no oculta su deuda en este sentido con obras raigambre hispánica como *La vida es sueño*, *La devoción de la cruz* y *El purgatorio de San Patricio* de Calderón, o la visión del propio entierro del mito lisardiano.³² El relato de Alarcón constituye, en este contexto, un complejísimo y brillante epígono de la vertiente de nacionalización del género fantástico que deriva de la reivindicación de la tradición literaria barroca que he ido exponiendo a lo largo de estas últimas páginas. Sin embargo, sería un error concebir “El Amigo de la Muerte” únicamente en condición de sucesor de una estirpe. Alarcón en su relato prefigura con su necrocentrismo argumentos ideológicos más tarde reelaborados por autores como Miguel de Unamuno, con quien tantas sorprendentes concomitancias alberga, o incluso Federico García Lorca.

Como señalaba al comienzo, el género fantástico español, tras un largo ostracismo en la crítica tanto peninsular como extranjera, vive en la actualidad un momento de reivindicación. Estamos todavía lejos, sin embargo, de una comprensión histórica y no derivativa del desarrollo del género en la literatura peninsular del XIX. Aún no han sido reconsiderados los paradigmas teóricos sobre los que se ha caracterizado la producción española de la época. Para una consideración más justa de la contribución peninsular al fantástico histórico, propongo un retorno a las coordenadas históricas y al contexto de conflictividad que marco la recepción en España de modas extranjeras. Entre los polos de la imitación y el rechazo, un buen número de autores buscaron estrategias con las que incorporar el género de acuerdo a propuestas filtradas

³² Resulta fascinante comparar el relato alarconiano con la tradición de Lisardo de Cristóbal Lozano. Si en esta última, la confrontación con el propio entierro deviene sueño moralizador del que el protagonista despierta convertido, en “El Amigo de la Muerte” Gil despierta de la vida, ya difunto, para proceder a una conversión *post-mortem*.

por la tradición literaria. Ya en fecha tan temprana como 1824, Blanco White apunta desde su exilio inglés una vía de reapropiación basada en la recuperación de la raíz árabe existente en narraciones medievales y leyendas populares. Su interesantísima contribución ocupa el primer capítulo de esta tesis doctoral. Blanco dirige sus ojos al pasado andalusí y morisco en un esfuerzo por proponer una reintegración de la España tolerante idealizada y alentar la regeneración de un país en aquellos momentos imposibilitado para el pensamiento crítico. La recepción en la península de la obra hoffmaniana da curso desde 1837 a diversas reinterpretaciones del género. El conocimiento de determinadas interpretaciones del fantástico es visible en autores como José Bermúdez de Castro, Enrique Gil y Carrasco, Antonio Ros de Olano o José Zorrilla. Frente a la supuesta falta de competencia literaria atribuida por críticos como Roas, estos autores demuestran estar al tanto de lo que sucede fuera de España. Bermúdez de Castro establece el fértil parentesco entre Calderón y Hoffmann. Gil y Carrasco, en un gesto parecido al de Loève-Weimars, sale a la palestra en defensa de la obra del escritor alemán. En este caso, su alegato está fundado en la correspondencia entre la expresión irracional y una filosofía romántica del mundo. De manera análoga a la crítica francesa del momento, estos dos escritores son capaces de defender el interés por la obra hoffmaniana y postular en la literatura del XVII unos antecedentes propios. A partir de ambas reseñas, se produce un fenómeno de reescritura de la genealogía fantástica que no se detiene en el mero gesto de la erudición, sino que conforma diversas estrategias de legitimación autóctona. En 1841, Antonio Ros de Olano, a quien dedico el capítulo dos de mi trabajo, oficia en el cuento “El escribano Martín Peláez” un deseo de redirigir el género fantástico, concebido como expresión fiel del pensamiento filosófico de la modernidad, hacia la tradición española, cifrada en el modelo cervantino. Su deseo de

disidencia dará lugar entre 1868 y 1869, a la creación de un molde, el cuento estrambótico, donde, por medio de un lenguaje independiente y quevedesco, la razón ya no es capaz de explicar nada. Este fascinante corpus viene a prefigurar en casi un siglo estrategias de vanguardia como la escritura automática y la asociación ilógica de ideas. El mismo año en que Ros publica su texto-bisagra, “El escribano Martín Peláez”, José Zorrilla contrapone la praxis fantástica de Hoffmann con la suya propia, deudora de la tradición cristiana. Sus ideas adquieren su más compleja formalización, once años más tarde. Hacia 1850, el fantástico constituye una expresión más de la hegemonía cultural francesa. Como reacción a este dominio, considerado como invasivo, Pedro Antonio de Alarcón produce un texto fantástico de signo antigalicista. El análisis de “El Amigo de la Muerte”, en el capítulo tres, me servirá para demostrar cómo la ansiedad de influencia conforma un texto complejo en el que se conjuga la reapropiación literaria de la tradición picaresca y una cosmovisión cristiana basada en el culto a la muerte.

Capítulo 1

Volver a al-Ándalus: el legado de Blanco White

Sin apenas tener que modificar su vestimenta, el musulmán o morisco andalusí ha desempeñado la carrera de un versátil actor en la marea cambiante de la historia. Según el capricho de la mirada occidental, ha servido de modelo de gentileza enamorada (Abindarráez) o figurado como último estandarte de infortunados abencerrajes (Abén Hamet). Cual estanque de Narciso, ha reflejado las preocupaciones nacionales de la España del XVIII y XIX, ya como paradigma de una Ilustración patria, ya como paralelo a las fuerzas invasoras napoleónicas. En la pluma de Ángel de Saavedra o Martínez de la Rosa ha encarnado, respectivamente, al moro expósito Mudarra o al morisco rebelde Abén Humeya. La tradición de la novela morisca hizo posible que su fama recorriera Europa, donde siguió fascinando a incontables lectores. Sin embargo, muy poco ha sido anotado respecto a su vinculación con fuerzas sobrenaturales, ya como fantasma o nigromante, conocedor de mundos desconocidos o custodio de tesoros ocultos a la razón.

Cualquiera diría que la asociación entre el legado hispano-musulmán y los mundos fantásticos y maravillosos hubiera existido en la literatura española desde siempre. Por el contrario, como recuerda Delpech, la dimensión mágica del moro andalusí discurrió por mucho tiempo en la oscuridad del folklore popular, a espaldas de la tradición idealizante de la literatura

maurófila que arrancara a fines del siglo XV.³³ El moro galante y su proyección fantástica funcionaron en discursos paralelos e incommunicados. Las separaba “todo el espacio que media entre la cultura literaria, de tendencia ‘artística’ o erudita, y la tradición oral” (Delpech 566). Es cierto, sin embargo, que en momentos fulgurantes y ocasionales la brecha entre ambos mundos menguaba o incluso desaparecía. El *Quijote* cervantino, por ejemplo, como bien nos recuerda Chevalier, podía permitirse un guiño a dos aguas en el que convivían con similar legitimidad los moros encantados de la tradición oral y el universo mágico de la literatura culta (“Cervantes y el cuento tradicional”).³⁴ No obstante, habría que esperar hasta el último tercio del siglo XVIII, a obras como *Paseos por Granada*, para que más allá de meras referencias de paso pudiéramos documentar narraciones sobrenaturales más desarrolladas en torno a la figura del moro o morisco, sus tesoros, fantasmas y encantamientos. Hubo de ser en este contexto, en una órbita específica de recuperación de lo popular y lo barroco, que este tipo de relatos de ascendiente folclórico aparecieran registradas de manera más atenta en la literatura culta.

Con el advenimiento Scudéry del romanticismo en el XIX, esta presencia no hace sino

³³ La literatura española, ciertamente, había provisto a Europa de una tradición maurófila propia con el género de la novela morisca. Sin embargo, si bien los romances fronterizos y moriscos del XV, la novela morisca del XVI y XVII (*El Abencerraje*, *Las guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita y “La historia de Ozmín y Daraja” de Mateo Alemán) y las comedias de moros y cristianos documentaban un creciente interés en la figura del musulmán andalusí, en ningún caso testimoniaban tratamientos de carácter sobrenatural. La figura del moro es retratada de una manera idealizada en estas obras, como viva imagen del caballero galante. Esta imagen fue la que pervivió en los textos europeos que continuaron con la tradición morisca, tanto en Italia, Francia como en Inglaterra (Carrasco 93-146). A partir del XVII y XVIII, junto a la influencia persistente de Pérez de Hita, son novelas francesas como la *Almahide* de Madame de Scudéry o la extraordinariamente famosa *Gonzalve de Cordue* de Florian, las que se imponen como un nuevo modelo de la literatura de tema morisco en toda Europa. El tratamiento galante y las tramas dramático-amorosas constituyen la base de esta tradición donde, a pesar de su carácter idealizante, apenas se da cabida al componente sobrenatural (con la ligera excepción del elemento fabuloso presente en *Il conquisto di Granata* de Girolamo Graziani de raíz ariostina).

³⁴ Las principales referencias a moros encantados se producen en el capítulo 17 de la primera parte y en el capítulo 2 de la segunda parte, donde se atribuye a Cide Hamete Benengeli poderes como mago encantador. Para un desarrollo de este segundo aspecto léase Luce Lopez Baralt (“El sabio encantador Cide Hamete Benengeli”). Un aspecto interesante, aunque supera el espectro de mi investigación, sería la de considerar el posible parentesco entre las leyendas populares sobre las que gira el proyecto fantástico de Blanco y el legado de la literatura maravillosa criptomusulmana del siglo XVII.

agudizarse, vinculada ahora a una nueva localización de la identidad española: Andalucía. Leyendas de tesoros escondidos por los moros las había por todo el territorio peninsular, desde el Bierzo a Granada e incluso en Portugal; sin embargo, los románticos privilegiaron con exclusividad la localización de este tipo de narraciones en el sur andaluz.³⁵ Con el movimiento pendular de la historia, son precisamente las regiones consideradas como menos “ilustradas”, con mayor o menor justicia, aquellas que reciben una mayor atención.³⁶ Es por ello que Andalucía, con su estereotípica imagen recalcitrante a la modernidad (visible en su exotismo moro, gitano y flamenco), pasa a funcionar como una expresión sinecdótica de España y lo español. En concreto será en el entorno formado por el triángulo Sevilla, Córdoba y Granada, focos visibles del legado monumental andalusí, donde se localicen la mayor parte de las leyendas fantástico-orientales del XIX. La identificación a partir de estos momentos entre Andalucía y al-Ándalus será inmediata. Es en este contexto, y a ojos de los románticos, que las leyendas sobre al-Ándalus cobran un súbito ímpetu a lo largo de dicha centuria en España como alternativa exótica del gótico novelesco y de la literatura fantástica alemana que tanto furor hacía en la época.

³⁵ Otro tipo de conexión con lo fantástico se daba por ejemplo en el norte español, donde lo que se enfatizaba era el parentesco con el clima brumoso de Alemania. Michael Iarocci observa este cultivo del regionalismo fantástico-norteño en varios cuentos de Enrique Gil: “El anochecer en San Antonio de la Florida” y en “El lago de Carucedo” (60, 67). Con buen criterio, el autor rebate la asunción de que este tipo de atmósferas vinieron a España como producto importado: “Curiosamente, en el caso de Gil, se trata de todo lo contrario; en gran medida, la ambientación que estamos examinando es el resultado de su hondo sentir regionalista, de esa mirada dirigida siempre a la provincia leonesa en la que nació y se crió; y la gran paradoja es que al mirar hacia el interior del país, Gil encuentra lo que muchos erróneamente pensaban ser de origen extranjero: en el paisaje del Bierzo estaban ya la Escocia de Walter Scott y la Alemania de Hoffmann”. (*Enrique Gil* 112)

³⁶ A pesar de sus peculiaridades, España no es única en este respecto. Es posible documentar un fenómeno de similar naturaleza en otros países. En Alemania, por ejemplo, según comenta E. F. Bleiler, numerosos escritores románticos buscaban inspiración en el sur del país: “These towns, [Nüremberg and Bamberg] with their Medieval and Renaissance survivals, quiet somnolence, and religious pageantry were still terra incognita to the Enlightenment culture that pervaded other parts of Germany” (Introduction VIII). Diego Saglia identifica el parentesco entre el oriente interno español y el ruso: “In Russia and Spain, geographically and culturally placed between East and West, authors began to deal with Orientalist themes not as external -literally “exotic”-facts, but as constitutive elements in their distinctly multicultural traditions” (479). Sin embargo, el autor falla al ver en ambos orientalismos una similar relación norte-sur y adscribe, equivocadamente, al caso ruso un estatus de excepción: “Russian Orientalism was in some ways unique, for its East was more properly a South -the regions of Crimea, Georgia and the Caucasus-” (479-480).

El cultivo decimonónico de este tipo de leyendas sobre al-Ándalus constituye un ámbito especialmente rico para estudiar los procesos de nacionalización del género fantástico en España y para comprobar su conexión con el cuestionamiento sobre el papel del pasado musulmán en la formación de la identidad nacional. En este capítulo me propongo documentar la función que adquirieron estas leyendas fantásticas andalusíes como contribuciones autóctonas frente al modelo fantástico alemán a través de la figura fundacional del liberal exiliado José María Blanco y Crespo (1775-1841), más conocido en la actualidad como Blanco White. En concreto me centraré en el período de 1824 y 1825, en el que el escritor reflexiona sobre la importancia de recuperar la tradición fantástica autóctona, emblema de la libertad de pensamiento y que él asocia con la herencia cultural árabe y morisca. A diferencia de otros críticos anteriores, como Joseph Addison o Samuel Taylor Coleridge, Blanco no se limita a una reflexión abstracta sobre el valor estético de las imaginaciones inverosímiles. Como autor pionero en el XIX, concibe sus ensayos con una dimensión práctica que aspira a la regeneración política y cultural de España y que se basa en ejemplos concretos tomados de la Edad Media, del caudal legendario de Andalucía y, lo más importante, también de invención propia.

Hasta el presente la importancia de las ideas de Blanco no ha sido propiamente evaluada. Las reservas del autor español respecto a la literatura imaginaria alemana del momento anticipan en tres años al anuncio oficial del género fantástico por parte de Walter Scott (en 1827) y a su crítica sobre el modelo hoffmaniano. Aún más importante que la prefiguración de ideas scottianas son sus ideas sobre la recuperación del legado fantástico autóctono conectado con al-Ándalus. De ellas parecen nutrirse diversos autores, tales como Jorge Washington Montgomery, Serafín Estébanez Calderón o Washington Irving. Al final de este capítulo seguiremos los trazos

posibles de su modelo en la obra de dichos escritores, antes de que el modelo de *Cuentos de la Alhambra* viniera a funcionar como eje referencial de la obra fantástica-orientalista española.

La maniobra de Blanco se contextualiza en la reutilización del material legendario. Como ha sido frecuentemente señalado,³⁷ el género de la leyenda fue una de las manifestaciones más cultivadas por los escritores españoles del siglo XIX. Su aparición, asociada a nueva apreciación de lo popular como fuente de inspiración y a la revalorización de la Edad Media en los albores del primer romanticismo inglés y alemán, encontró en suelo español un territorio especialmente propicio. Como materia maleable, el subgénero legendario permitía una amplia variedad de temas y tratamientos (históricos, fantásticos, amorosos), al tiempo que ofrecía una inscripción clara en la tradición nacional. No ha de extrañar, por tanto, que en el curso de una moda exógena como la fantástica, la literatura de lo sobrenatural se replegara hacia formas de legitimación autóctona como la leyenda. Si bien el cultivo de este subgénero ha recibido tradicionalmente bastante atención crítica, una de sus manifestaciones más notables, las leyendas fantástico-orientalistas de tesoros y encantamientos vinculada con al-Ándalus, no han sido objeto de idéntico interés hasta el momento por parte de los estudiosos sobre el fantástico del XIX. Este subtipo, en concreto, posee caracteres propios que resultan altamente reveladores a la hora de examinar diversas tomas de posición ideológica y propuestas estéticas encaminadas a la fundación de una literatura nacional con señas de originalidad.

Ciertamente, durante el romanticismo, la fantasía oriental funcionó como correlato de la revitalización medieval. Junto al desplazamiento en el tiempo que conllevaba el viaje a la Edad Media, la leyenda orientalista incorporó una traslación en el espacio, un interés meramente

³⁷ Consúltense Baquero Goyanes (“El cuento español en el siglo XIX” 88-94, 209-232); Roas (*La recepción* 213, 392-419; *De la maravilla al horror* 159-166) en relación al género de la leyenda y su relación con el fantástico.

exotista que se proyectaba hacia culturas distintas de la juzgada como occidental. En la cultura española, esta exploración de lo exótico no podía producir una contemplación neutra. El legado visible de más de siete siglos de presencia musulmana, así como la estigmatización de España como nación no-europea impuesta por parte de las nuevas naciones hegemónicas, forzaban a los escritores peninsulares a reflexionar sobre el constructo de lo oriental de un modo mucho más íntimo y profundo.

Si bien la imagen exótica española le fue infligida desde fuera en un comienzo, es preciso puntualizar que no siempre fue así. El sentimiento nacionalista tiene mucho que decir en la participación activa de países como España a la hora de continuar su propia imagen exótica dentro de sus fronteras y en el extranjero.³⁸ Ya en el XVI, el factor identitario determinaba una validación interna de lo moro o morisco en la península: “Insofar as Moorishness could be enlisted in the construction of a national identity, therefore, its role was not purely negative” (Fuchs *Exotic Spain* 10).³⁹ La vinculación con el pasado andalusí encontraba en el impulso nacionalista una forma de ser. El escenario inmediato a la conquista de Granada ofrece tempranamente un retrato complejo de las relaciones de España con respecto a su pasado andalusí. Éste era, de un lado, un elemento incómodo para su inserción en Europa, pero también una marca distintiva que reafirmaba en determinadas circunstancias su identidad cultural.

El declive del imperio español modificó más tarde los términos en los cuales los escritores españoles negociaron con el legado de al-Ándalus y su identificación africana desde el extranjero. A partir del XVIII esta asociación con intención de libelo produce una diferente

³⁸ González Alcantud da pruebas de que España no es un caso aislado. Para probarlo cita los ejemplos de auto-orientalismo en Argelia y Turquía (“El Orientalismo” 12).

³⁹ El XVI testimonia una sorprendente continuidad de prácticas tomadas del mundo musulmán, como el uso, quién lo diría, del turbante, la presencia de estrados en los espacios domésticos, la manera de sentarse de las mujeres o el gusto por los juegos de cañas y toros (Torrecilla *España exótica* 92; Fuchs *Exotic Spain* 60-114).

respuesta con el ocaso de la posición hegemónica del país. Se acrecienta en estos momentos la conciencia de una posición de debilidad respecto a las nuevas naciones dominantes (Francia e Inglaterra, principalmente) y con ello se modifica el grado de preocupación que produce la identificación de España con los pueblos de África. Recuérdese que esta asociación de lo español con lo moro o africano, generada desde el extranjero, ya nada tiene que ver con el examen de una pervivencia tras la reconquista de prácticas culturales derivadas del contacto histórico con al-Ándalus, sino que es usado como un discurso propagandístico para exhibir el atraso cultural de una vieja potencia y como herramienta discursiva para desplazar España fuera del mapa de la modernidad europea.

Sin embargo, en la evocación del pasado musulmán de España no todo es negativo. A partir de fines del XVII van desarrollándose discursos vindicadores de aspectos concretos tanto de ese oriente histórico en la península ibérica como del oriente de geografías distantes de Europa. De un lado, el orientalismo académico legitima la importancia histórico-cultural de al-Ándalus como episodio crucial y puente entre el pensamiento griego y la inquisición científica posterior del Renacimiento y la Ilustración.⁴⁰ Esta visión de al-Ándalus como centro de cultura en un tiempo de barbarie hará fortuna entre los intelectuales no solo del XVIII, sino más adelante.

Por otro lado, en convivencia con el interés académico por la herencia científica andalusí, se produce el descubrimiento de la literatura oriental de fantasía. Desde el núcleo parisino de las tertulias Mercuriales salen a la luz títulos tan importantes como la *Bibliothèque orientale* (Barthelemy d'Herbelot, 1697), *Les mille et une nuits* (Antoine Galland, 1704-1717), *Contes*

⁴⁰ Simon Ockley, por ejemplo, ofrece muestras tempranas de un discurso extremadamente influyente cuando señala que “when learning was quite lost in . . . western parts, it was restored by the Moors” (151).

turcs y *Les mille et un jours* (François Pétis de la Croix, 1707, 1710-1712). El eco de estos títulos en todo occidente no solo da lugar a la imitación en toda Europa del llamado *conte oriental*, correlato novedoso de los *contes de fées* (Perrin; Sempère 300-312), sino que rehistoriza la literatura imaginativa del continente al ubicar el mundo oriental como venero de la fantasía de todos los tiempos.⁴¹ Si bien estas narraciones se sitúan en espacios ajenos a Europa y no incluyen al-Ándalus entre sus páginas, indudablemente despertaron una atracción hacia un imaginario exotizante, donde el mundo musulmán tenía especial protagonismo y alimentaron el interés en la Península sobre un mundo oriental propio.

Ambas líneas reivindicadoras, aunque tuvieron un moderado impacto en las letras españolas dieciochescas, reflorecieron con vigor en el pensamiento de los españoles liberales a partir del exilio masivo de intelectuales durante la guerra de independencia y la represiva política fernandina iniciada en 1814 y reforzada a partir de 1823. Los liberales españoles tenían muy presente tanto la importancia histórica de al-Ándalus como el valor de los mágicos cuentos orientales.

En este contexto, en el primer tercio del siglo XIX, se va gestando desde el exilio una nueva historiografía de España que invierte la visión tradicional. Frente a la represión del modelo absolutista que los propios liberales habían sufrido en carne propia, estos intelectuales proponen

⁴¹ El carácter luminoso de estas narraciones maravillosas pronto encontró en el contexto inglés un creciente antagonista vinculado a lo diabólico. Nos hallamos ante un nuevo giro de la tradición: el “Horriifying Oriental Tale” (*Gothic Reader* 23-26), variante exotista del género gótico. En la versión inglesa de los cuentos turcos de Pétis de Croix por parte de Jacob Tonson (1708) ya se nos muestran ejemplos de criminalidad aterradora, como podemos ver en la historia de Santon Barsisa (más tarde popularizada presuntamente por Richard Steele en las páginas de *The Guardian*). En ella, el sabio protagonista, antecedente del Ambrosio de Matthew Lewis, se ve llevado hacia la criminalidad y la locura por la tentación del demonio, llegando a causar la violación y descuartizamiento de una joven e inocente princesa. El mayor hito del “Horriifying Oriental Tale” lo encontramos en la novela *Vathek* de William Beckford, primeramente redactada en francés y más tarde impresa en inglés. El giro hiperbólico y siniestro del cuento oriental encuentra su más acabada expresión en esta breve novela, en la que el califa protagonista, poseído por un hedonismo irrefrenable y el deseo de poderes sobrenaturales, establece una alianza funesta con un *jinn* o demonio, que causa el caos de su reino y la condenación de su espíritu.

el retorno a leyes descentralizadoras (los fueros medievales), reivindican la causa de los comuneros (nobles españoles opuestos al linaje extranjero de los Habsburgo) y proyectan sobre al-Ándalus y pueblo morisco el modelo de una España tolerante, perdida a causa de esa otra España negra de los Reyes Católicos y de la Inquisición (Torrecilla “Spanish Identity” 213). No ha de extrañar que en el contexto de este anclaje ideológico y de nuevas modas literarias en gestación, como la fantástica, fueran precisamente los liberales los primeros en proporcionar durante el el XIX una vertiente nacional conectada con el legado hispano-musulmán.

En octubre de 1824, José María Blanco White publica en *Variedades* “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles”, la primera de sus reflexiones sobre el género fantástico que nos incumbe. Ya desde el título, el escritor español rinde homenaje a las ideas de Joseph Addison.⁴² Bajo el título de “On the Pleasures of the Imagination” habían visto la luz en 1712 una serie de artículos con los que el afamado crítico inglés buscaba legitimar el valor de la fantasía a un nivel de placer estético. Blanco, conocedor de estos trabajos todavía influyentes en el XIX, enlaza su ensayo con las ideas del crítico inglés, pero establece una modificación sustancial. Al escritor sevillano no le interesa tanto la discusión en abstracto sobre el valor de la imaginación en cualquier manifestación artística o en un país cualquiera, sino que le importa reflexionar sobre la función renovadora de los textos literarios concretos, esas “narraciones inverosímiles”, y de su necesaria recuperación en la cultura española.

La vinculación de esta defensa práctica de la fantasía en España responde además no solo

⁴² A partir de la biografía de Blanco White, tenemos noticias de que el escritor español tomó la prosa de Addison y Steele como referentes para perfeccionar su estilo ensayístico. A la hora de hablar del primero de estos autores es especialmente enfático: “I have sometimes taken up a favorite book, as musicians listen to a strain, not for the purpose of playing variations upon it, but that the soul of music may be awakened within them . . . I have employed another literary tuning key, when wishing for that peculiar state of the mental powers, that soft yet clear sunshine of Reason, which in the silence of passion and even of excitement, enables the discursive faculty to exert itself without bustle or contention. It is to Addison that I have frequently applied for this purpose” (*The Life of Rev. Blanco White* I 385-386).

a intereses estéticos sino también a idearios políticos. Entre 1820 y 1823, con el gobierno del trienio Liberal, Blanco había vislumbrado un nuevo horizonte democrático, como puede observarse en algunas de sus *Doblado's Letters* (1820-1822). Sin embargo, sus esperanzas se vinieron abajo, cuando los Cien Mil Hijos de San Luis comandados por el Duque de Angulema restituyeron el Antiguo Régimen en octubre de 1823, precisamente un año antes de su ensayo sobre “las imaginaciones inverosímiles”. Es en este contexto que el escritor sevillano formula una recuperación de la fantasía vernácula, que él asocia con la España perdida de al-Ándalus y el pueblo morisco.

Blanco llevaba ya un tiempo reflexionando sobre los efectos de la intolerancia ideológica en el panorama de las letras españolas. En su artículo “Bosquexo de la historia del entendimiento en España...” de enero de 1824, el escritor esboza tres ideas que más adelante va a continuar en relación a la literatura imaginativa. En primer lugar, Blanco establece un diagnóstico claro acerca de la causa fundamental que han llevado a España a su postración histórica. A su juicio, se trata del completo vasallaje del entendimiento motivado por la opresión intelectual: “Todo español se ha visto obligado a pensar, o por lo menos a hablar y escribir, con arreglo a ciertas fórmulas y principios establecidos, so pena de los castigos más enormes que se conocen en la sociedad humana: prisión, confiscamientos, infamia, tormento y muerte” (“Bosquexo” 106). En segundo lugar, Blanco se lamenta del poder castrante que ha tenido la intolerancia religiosa de la Inquisición en España: “¡Cuántos males y horrores se hubieran evitado si, en vez de obligar a los españoles a cerrar sus labios, a no ser que fuese para decir amén a los se les dictaba, les hubiesen permitido hablar y escribir con moderación sobre todas [las] materias!” (“Bosquexo” 114). De esta cita, me interesa destacar la idea de “todas las materias”. Entre ellas, lógicamente, se

encuentra la imaginación. Como contraposición a la fórmula y la opresión intelectual operada por la Iglesia, Blanco empieza a ver en la literatura imaginativa y fantástica una vía de solución a lo largo de 1824. Pero el crítico añade un tercer punto que será de especial importancia en su próximo artículo. Advierte de los peligros de imitar otras literaturas, en lugar de buscar en la naturaleza de la identidad sus recursos propios. Por ello, el pueblo ha de evitar dejarse llevar “de las modas pasajeras que influyen el gusto y lo hacen variar cada día”, exponiéndose “a perderse en un laberinto de extravagancias” (“Bosquexo” 117). En este artículo aún no identifica a qué tipo de literatura se refiere, algo que hará en octubre de ese mismo año, al hacer referencia explícita de la literatura alemana. A veces olvidado en la bibliografía blanquiana, el “Bosquexo” de enero de 1824 es el primer paso que prepara la reflexión del autor sobre el poder regenerador de una literatura fantástica nacional, ajena a modelos imitativos.

En “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles”, Blanco declara que su propósito “es protestar contra la sentencia de destierro que se ha fulminado sobre ellas, especialmente en España” (238). Para el escritor sevillano, la fantasía constituye una de las fuerzas connaturales al ser humano, al punto de que “no puede arrancarse del alma sino con violencia” (“Sobre el placer” 237). Nuevamente Blanco viene a reflexionar sobre la intolerancia ideológica. La referencia al “destierro”, lejos de ser casual, apunta al verdadero horizonte de sus meditaciones. Para el escritor la situación de las narraciones inverosímiles supone un trasunto del exilio de los liberales. Imaginación y progresismo aparecen hermanados por un mismo impulso de libertad. Más adelante, Blanco establecerá una equivalencia entre los vértices demarcados por la fantasía, el ideal liberal y el trágico destino del pueblo morisco. Por medio de este parentesco, Blanco presenta el legado fantástico español como un patrimonio que estaba en la raíz de la identidad

nacional y que se vio extirpado a causa de la intolerancia ideológica.

Ello explica que Blanco identifique la monarquía absoluta con el ocaso de la fantasía en España. Aunque percibe que “[l]a afición de los Españoles a obras escritas en estilo Oriental y llenas de ficciones de encantos, y de seres sobrenaturales, abri[ó] en mal hora la puerta a mil extravagancias” (“Sobre el placer” 413), considera que la nación ha dado en el extremo opuesto. El tan amado *Quijote* constituye, a su juicio, uno de sus factores más determinantes en el arrinconamiento de lo maravilloso. La nación, de no “gustar más que hechicerías y vestiglos, vino a caer en una apatía de imaginación” (“Sobre el placer” 413). Esta apatía produjo, a su juicio, el sometimiento del pueblo al régimen despótico de los Habsburgo. Evocando los juicios prevalentes de autoridades como los hermanos Schlegel, Herder, Sismondi y Madame de Stäel, para quienes la raíz árabe-andalusí constituía una de las vetas más ricas de las letras peninsulares, Blanco lamenta la pérdida del “vislumbre de fuego que el clima, y que los Árabes, ... comunicaron en otro tiempo” (“Sobre el placer” 413). A su juicio, el alma de los pueblos modernos procede de la fusión de los pueblos del norte y “la sensibilidad y ardor del mediodía” (“Sobre el placer” 414). Aún más, apunta que sin imaginación no es posible que el alma de los pueblos modernos siquiera exista. Con la pérdida de la raíz árabe, para Blanco, se produce el ocaso de la imaginación.

Las críticas al *Quijote* por parte del intelectual español no se fundamentan en una cuestión de gusto personal (muy al contrario), sino que ha de concebirse desde una dimensión puramente ideológica. El *Quijote* cervantino representa para Blanco un signo de sumisión del pueblo heroico español al poder real, primero con los Habsburgo y más tarde con los Borbones. Como buen apasionado por todo lo medieval, cuna para los liberales de una España tan auténtica

como perdida, Blanco echa especialmente en falta una actitud de lucha en el momento histórico que le tocó vivir y se duele de que el ideal caballeresco de don Alonso Quijano se vea rebajado por medio de la parodia. Para quien había sido víctima de la represión fernandina resultaba trágicamente doloroso contemplar cómo “aquel ingenio y el valor español” devenían una vez más “fuego ahogado en cenizas” (“Sobre el placer” 414).⁴³

Los juicios de Blanco, como los de muchos de sus compañeros de mentalidad progresista, no se limitan a una exploración crítica del pasado, sino que se dirigen igualmente a proyectos de futuro, tanto en términos políticos como literarios. En este último sentido, concretamente, Blanco manifiesta en textos como “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles” una posición claramente anticlásica.

En vano se cansan los que a título de Filósofos quieren extirpar de la mente humana la facultad que nos lleva a pintar mundos invisibles, de que la misma mente de la que percibe ser parte. En estas creaciones de la Imaginación consiste la parte más sublime y peculiar de la Poesía. Sin ellas no puede existir el género Novelesco [sic], o Romántico, que, ya sea en verso, ya sea en prosa, es el verdadero manantial, y la única mina de que la Poesía Moderna ha sacado, y ha de sacar sus mejores y más atractivos adornos. (“Sobre el placer” 414)

⁴³ Blanco internaliza en este pasaje una concepción bastante extendida en Inglaterra acerca del *Quijote*, según la cual el clásico cervantino fue considerado como causa de la decadencia española. Fuchs documenta este fenómeno ya en el ensayo de 1690 de William Temple, titulado “Essay upon Ancient and Modern Learning” (“Golden Ages and Golden Hinds” 323). Este discurso, continúa la autora, recurre las páginas figuras notables de las letras inglesas como Steele, Defoe, Warburton, Hurd y finalmente Byron (324). En su famoso *Don Juan* aparece la síntesis más brillante de este pensamiento: “Cervantes smiled Spain’s chivalry away;/ A simple laugh demolish’d the right arm/ of his own country; seldom since that day/ Has Spain had heroes” (13.11).

El autor delinea en este pasaje de manera explícita su adhesión al programa romántico.⁴⁴ La defensa de lo fantástico coadyuva a este horizonte final. Como muchos pensadores de la época, Blanco observa en la salud de las letras españolas un diagnóstico de su situación política. La participación de España en el romanticismo es contemplado como un camino a la modernidad.

No se piense, sin embargo, que con este ensayo Blanco postula una defensa sin ambages de las narraciones fantásticas. El escritor, anticipándose a las palabras de Scott, no considera que la presencia sobrenatural “sea necesaria o admisible en todas ocasiones” (“Sobre el placer” 415). En el extremo opuesto al caso español, se encuentra la literatura alemana del momento: “Los Alemanes han dado en el extremo opuesto; y tanto sus poetas como sus críticos, jamás se ven satisfechos de encantos, y hechicerías” (“Sobre el placer” 416).⁴⁵ Aunque no singulariza autores ni obras, Blanco no debió ser ajeno al impacto de las primeras traducciones de Hoffmann en lengua inglesa a partir de 1822 y en especial de la novela *Devil's Elixir* de E.T.A. Hoffmann, que constituyó una de las novedades editoriales en Inglaterra a principios de 1824.⁴⁶ Las reflexiones del escritor español coinciden cronológicamente con las reseñas publicadas tanto en el *John*

⁴⁴ Sobre la adscripción inmediata al Romanticismo por parte de Vicente Llorens, especialistas en la obra de Blanco como Fernando Durán señalan que debe verse matizada: “aunque su espíritu abierto y su capacidad de absorber las fuentes intelectuales que le rodean le llevan sin duda a incorporar con facilidad motivos, influencias y elementos de la literatura romántica[, e]n cuanto a las honduras de su sensibilidad, opino que en todo momento corresponden a una visión del mundo propia de la Ilustración. . . . El Romanticismo de Blanco White no pasa de ser una impregnación estética y un emocionado aprecio de las “ficciones inverosímiles” y los sabrosos frutos del árbol de la fantasía” (*José María Blanco White* 370-371). No le falta razón a Durán al señalar la continuidad del pensamiento y sensibilidad ilustrados en la vida y obra de Blanco y al apuntar hacia una más matizada concepción del hombre dieciochesco (menos insensible y frío de lo que se ha dado en divulgar). Ahora bien, su deslinde de basa en la comparación de un movimiento Ilustrado, debidamente matizado, con una concepción universalista y apriorística de lo que Romanticismo representa, la cual no rinde cuentas de las particularidades del movimiento tanto en Inglaterra como en España. Para un deslinde válido sería necesaria una matización mucho mayor en ambos términos de contraste.

⁴⁵ La referencia de Blanco a “críticos alemanes” dados a lo fantástico podría referirse a estudiosos del espiritismo como Wagener y Jung, ya populares desde principios de siglo (*Tales of the Dead* VI-VII).

⁴⁶ Si bien no existen trabajos aún sobre la relación entre la obra de Hoffmann y Blanco, sí ha habido estudios que han investigado la conexión del español con autores alemanes como Ludwig Tieck (Tully 77-135). La obra de Tieck fue uno de los modelos para la obra fantástica de Hoffmann.

Bull's Magazine como en el *Blackwood's Magazine* (Gudda 1005). El género de encantos y hechicerías a la alemana, juzgado en mayor o menor medida como desarrollos hiperbólicos a lo Hoffmann del *Fausto* de Goethe, constituye el polo extremo del realismo implantado tras libros como el *Quijote*.

Anticipándose a las críticas de Walter Scott de 1827, Blanco defiende una literatura fantástica mesurada, basada en el decoro de situaciones y personajes, y en su capacidad de mover los afectos del lector. Dos textos, a su juicio, ejemplifican este uso adecuado de lo fantástico: *Macbeth* de Shakespeare y el *enxiemplo* XI de *El Conde Lucanor*.⁴⁷ Para prestigiar el legado de Don Juan Manuel, el sevillano ilustra su relación con “la parte más importante de la literatura divertida de los Pueblos de Oriente” (“Sobre el placer” 417), es decir colecciones como las de Antoine Galland o Pétis de la Croix. Por ello incluye dos cuentos con intención contrastiva: a un lado sitúa su traducción al español del cuento oriental “El sultán de Egipto” y a otro el *enxiemplo* XI de Don Juan Manuel.⁴⁸ Blanco juega aquí nuevamente con la referencia a Addison. En una de sus más sugestivas reseñas, el crítico inglés ya se había servido de “El sultán de Egipto” para reflexionar sobre la relatividad de la percepción humana del tiempo. Blanco emplea la autoridad de Addison como aval para a continuación legitimar el valor de un texto medieval español.⁴⁹

En “El sultán de Egipto”, el escéptico protagonista se ve puesto a prueba por el mago

⁴⁷ La igualdad implícita entre ambos textos debió ser bastante sorprendente en la época. Blanco presentaba una figura consagrada de la literatura inglesa al mismo nivel de un escritor medieval español prácticamente desconocido.

⁴⁸ Como dejara constancia en el número de julio de *Varietades*, José María Blanco White había tenido acceso a la lectura de *El Conde Lucanor* en los primeros meses de 1824. El reverendo Stephen Weston había regalado al español un preciado ejemplar de la edición de Gonzalo Argote de Molina datado en 1575. Ya en aquella reseña, Blanco expresaba su fascinación por el cuento y anunciaba una futura reflexión sobre el relato.

⁴⁹ Asimismo, en las palabras de Blanco resuenan las reflexiones de los filósofos John Locke y Immanuel Kant sobre las categorías del tiempo y el espacio. La lectura Addison fue probablemente el modelo más inmediato del que el escritor español tomó las ideas lockeanas. En julio de 1711, un año antes de iniciar su serie “On the Pleasures of Imagination”, Addison asocia las nociones de Locke y Malebranche sobre la percepción relativa del tiempo con el mágico viaje de Mahoma por los siete cielos (sura 37) y el relato de “El sultán de Egipto” (*The Works* 149-150).

Chehabeddin. Cumpliendo la voluntad del sabio, el sultán sumerge su cabeza en el agua de una bañera para, a continuación, aparecer en la costa de una isla desierta. Tras siete años de pobreza y amargura, decide poner fin a su vida en la misma costa donde apareciera por primera vez. Cuando sus sentidos están prontos a desvanecerse, el sultán se ve arrojado fuera de la bañera y comprende que todo lo vivido puede haber sido producto de una ilusión. De modo análogo, el próspero ascenso del Deán de Santiago que da título al cuento de don Juan Manuel, aunque dirigido a un mensaje moral contra la ingratitud humana, se fundamenta narrativamente en la misma estrategia del cuento anterior: la de la posible compresión de un amplio período temporal en apenas un instante. Blanco se sirve de ambos ejemplos no solo para ilustrar su parentesco, sino también “para que se vea no solo la semejanza del artificio, o invención original, sino la habilidad con que el autor Español lo acomodó a costumbres Europeas, y cuánto aumentó su efecto dramático” (“Sobre el placer” 418). Para Blanco, el texto de Don Juan Manuel no solo iguala la invención original de los cuentos orientales tan admirados en esta época, sino que lo supera por medio de una organización formal aún más brillante. La elección de este cuento nuevamente sirve al propósito de reinterpretar la literatura española del pasado y proponer nuevas rutas futuras para la literatura peninsular. El cuento de don Juan Manuel ilustraba la senda del tipo de narraciones inverosímiles que podían servir en España como alternativa a la literatura imaginativa puesta en boga por los escritores alemanes (Hoffmann entre ellos).

La impresión causada por el *enxiemplo* XI de *El Conde Lucanor* no se limitó a estos artículos, sino que por las mismas fechas dio lugar una traducción algo libre en las páginas de *The New Monthly Magazine*. En la introducción al cuento, el autor claramente expone ideas

comunes a las del ensayo “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles”.⁵⁰ Blanco comienza su artículo contextualizando el valor de las historias imperecederas. Junto a las tradiciones del norte, sitúa el folclore romántico y exótico del este. En ambas raíces, encuentra el depositario de los cuentos que, pasando el tiempo, han ido viviendo y viajando en diversas culturas y momentos históricos. Aprecia en estos relatos su capacidad de despertar la novedad y el interés, y lamenta, como hará Scott, Nodier o Maupassant tiempo más tarde, que el proceso civilizador haya llevado consigo la pérdida de la fantasía y de la imaginación. Las formas del cuento tradicional (“primitive tale”) y de la novela moderna (“Modern Novel”) siguen vivas, según Blanco, porque responden a una necesidad humana que el tiempo no ha sido capaz de vencer. Es por ello que tanto a nivel social como individual, el público del XIX regresa a la fantasía como el adulto al mundo de infancia. En el reencuentro con el gusto de juventud (“youthful taste”) percibe la base una revitalización profunda tanto humana como literaria.

A continuación, rebate los prejuicios críticos de autores como Walter Scott o Sismondi, para quienes las narraciones inverosímiles solo podían verse legitimadas por una voz narrativa pretérita, anclada en el pensamiento supersticioso del pasado. Blanco representa esta posición en la siguiente cita del crítico suizo: “We shall hear the history of Blue Beard without our incredulity being revolted, if the narrator be a knight of the fourteenth century; but we should receive it with a contemptuous smile from one of our contemporaries” (citado por Blanco, “The Dean of Santiago” 98). Encontramos aquí el mismo razonamiento que permitía a Scott validar la

⁵⁰ Respecto a las dos ediciones del cuento de don Juan Manuel publicadas por Blanco Llorens en *New Monthly Magazine* como en *Variedades o Mensajero* (sic.) *de Londres*, Llorens señala que “aunque en lo esencial coinciden o se complementan, no son las mismas en la revista española y la inglesa” (328). De manera algo reduccionista considera que la versión inglesa se limita a “señalar el interés de la narración”, mientras que en la edición española, “aprovecha la oportunidad para expresar algunas opiniones sobre la literatura española en general”. Aunque convengo en la interpretación general, considero que el texto en lengua inglesa trasciende el objetivo que señala Llorens.

novela gótica *The Castle of Otranto* de Horace Walpole (Myrone 141, “On the Supernatural” 71) y echar con cajas destempladas la obra de Hoffmann (“On the Supernatural” 97). Para estos autores era, pues, legítimo presentar situaciones fantásticas a través de un narrador del medievo, presa del pensamiento supersticioso del pasado, pero inadmisibles una narración de eventos sobrenaturales a través de una voz autorial situada en un mundo contemporáneo. Blanco argumenta que, si bien es cierto que un hombre adulto difícilmente puede regresar sin embarazo a los juegos de infancia o creer en mágicos o hechiceros, sigue siendo capaz de identificarse empáticamente con los sentimientos humanos que aparecen en los cuentos sobrenaturales: “The Philosopher may laugh at the credulity of the narrator; but the man will respond to the strong feelings of his fellow-man” (98). La conexión establecida por las narraciones sobrenaturales tiene en el autor español un corolario moral, de proximidad humana. Es en este contexto que el escritor presenta su propia versión de cuento de Don Juan Manuel. Blanco altera el relato original en dos puntos fundamentales. En primer lugar, el autor siente la necesidad de anticipar el carácter sobrenatural del relato y ello es visible tanto en la forma de presentar a don Illán, como en la enfática y sospechosa inclusión de una criada mora que no aparecía en el texto original. En segundo lugar, esta versión abre la posibilidad de una doble interpretación de los hechos al incluir la ingesta de alcohol como posible factor determinante de la ilusión temporal vivida por el deán. Nos encontramos por tanto ante un caso ambigüedad fantástica en la mejor tradición de Todorov. El lector escéptico al que se dirige Blanco se encuentra en la disyuntiva de elegir una explicación racional o una explicación sobrenatural de los hechos, algo que no sucedía en el texto original.

Si hasta aquí José María Blanco White ha reflexionado sobre lo fantástico por vía de la

reflexión teórica y de la ejemplificación de textos orientales y un *enxiemplo* de don Juan Manuel, no es hasta la publicación de su siguiente artículo que no expone una praxis alternativa a las leyendas germanas en boga sobre una recuperación de legado folclórico del sur de España. El 16 de octubre de 1824, como preparación al anual navideño del siguiente año, aparece “The Alcazar of Seville and the Tale of the Green Taper” dentro del *Forget-me-not* de Ackermann.⁵¹ La versión española del texto, publicada ya en 1825, parece haber sido el punto de partida de su correlato en lengua inglesa según Llorens (*Liberales y románticos* 200; Blanco *Antología de obras en español* n.1 295).⁵² Las diferencias entre ambas versiones se reducen a principalmente cuestiones estilísticas motivadas por el cambio de idioma, cierto es que en la edición inglesa aparece “La Leyenda de la Casa del Duende” bajo un título distinto: “The Tale of the Green Taper”. Para Llorens el estímulo de “El alcázar de Sevilla” se debe al reencuentro de Blanco con el famoso tenor Manuel García, que sirvió para reavivar las memorias de la tierra sevillana. Fuera ésta o no la causa, el artículo expresa verdaderamente una enorme nostalgia por los espacios transitados de la infancia.

La estructura del ensayo resulta similar a la empleada en “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles”. Tras una sección de carácter teórico-alegórico, basada en este caso sobre la comparación de dos modelos de jardín (el inglés y el andaluz), Blanco da paso a una demostración de sus ideas por medio de textos concretos, esta vez tomados de la tradición oral

⁵¹ El 17 de octubre, la revista *Literary Gazette* reproduce el texto. La última sección del artículo, “La Leyenda de la Casa del Duende”, recibió inmediatamente la atención de la prensa de la época. Ya en el momento de publicación, se vio impreso como cuento independiente en *The Museum of Foreign Literature and Science* de Nueva York antes de acabar el año. Con fecha de 15 de enero de 1825, el *Spirit of the English Magazines* bostoniano, tan afín a lo fantástico, publica nuevamente el relato con un resumen de las secciones anteriores del artículo (303-306). Sobre la popularidad de esta leyenda da buena cuenta su inclusión aún en nuestros días, dentro de los mejores cuentos góticos ingleses de la época: *The Forgotten Gothic: Short stories from British Literary Annuals 1823-1831*, ed. Katherine D. Harris, 2012.

⁵² Otro dato podría apoyar la interpretación de Llorens. En la versión española de “El alcázar de Sevilla” aparece el año 1510 como fecha de la expulsión de los moriscos. En la edición inglesa, la fecha aparece corregida.

andaluza sobre fantasmas y tesoros. Como conclusión a sus propuestas teóricas, el escritor ofrece ““La Leyenda de la Casa del Duende”” como recreación propia del material popular y ejemplo práctico de un fantástico español. La importancia de este texto es crucial, ya que nos encontramos, como bien apunta David Roas, ante probablemente el primer cuento fantástico español de todo el XIX (*De la maravilla* 153).

La primera sección del ensayo está dedicado a evocar y a reflexionar sobre los jardines andaluces.⁵³ Blanco se sirve de la imagen del jardín para apuntar el contraste entre dos mundos estéticos: el británico y el del sur de España. Nada más distinto del jardín andaluz, heredero de la sensualidad y el capricho de los musulmanes, que el asilvestramiento del parque inglés, cuyo ideal naturalista provenía de una reacción frente al jardín barroco, simétrico y formal, *à la française*. Si el ideal británico puede concebirse como un acercamiento de la naturaleza agreste al hombre, el andalusí supone más bien una recreación del paraíso islámico en la tierra. Frente a la libertad formal del primero, casi salvaje, encontramos la simetría buscada del segundo. Ambos modelos, el uno inmanente, el otro trascendente; el uno principalmente visual, el otro más ampliamente sensual, denotan no solo dos modos estéticos, sino también dos modelos vitales. En este sentido, resulta iluminador el análisis de Frédéric Ogée, quien al paso de su análisis sobre la pintura de William Hogarth, identifica el jardín inglés con la observación empírica y el pensamiento de la modernidad (“Je-sais-quoi” 71-73). Blanco, con su defensa del jardín andalusí y precisamente durante sus años de mayor anglofilia, refrenda nuevamente su insatisfacción frente a los márgenes estéticos de la ilustración y su defensa de la imaginación creativa.

⁵³ Para las reflexiones aquí apuntadas sobre los diversos modelos de jardín me he valido de las siguientes fuentes: para un conocimiento sobre la terminología del XIX, *The Famous Parks and Gardens of the World* de 1880 (en concreto las páginas 96-159); para un contexto de las diferencias entre el jardín islámico y el jardín inglés, *The History of Gardens* de Christopher Thacker y la *Histoire des jardins* de Philippe Prévôt, y para una exposición de las características del jardín islámico, el capítulo “The Garden as a Reflection of Paradise” de Marianne Bacurrand. A partir de estos autores y del texto de Blanco he elaborado mis propias conclusiones.

Asimismo, el jardín sevillano evocado no solo representa el jardín real del alcázar o un tiempo de memorias personales, sino más precisamente una imagen de lo distintivo entre lo andaluz-español y lo inglés. Del mismo modo que el jardín asilvestrado inglés retrata a nivel simbólico la contribución estética de Inglaterra, Blanco asocia el *hortus clausus* andalusí a un derrotero romántico propiamente español, o al menos andaluz. Ello explica la función de marco de esta relativamente extensa introducción a la serie de historias que se desarrollan más adelante.

El encuentro con el caballero don Antonio Montesdeoca sirve para personalizar en un tipo humano las características de lo español que hasta ese momento se habían presentado con la imagen del jardín andalusí. Como figura de autoridad y portavoz de las leyendas sobre don Pedro el Cruel y María de Padilla en Sevilla, Montesdeoca conduce a una defensa del valor natural de las leyendas españolas. La reflexión que Blanco inserta a partir del diálogo ficcional entre el narrador y don Antonio puede a su vez dividirse en tres momentos fundamentales.

Al comienzo, tras exponer una leyenda de encantamiento referida al don rey Pedro y a su tahalí transformado en serpiente, el narrador lamenta la falta de compilaciones sobre el rico material folclórico español, en comparación con la otros países. Dicha queja venía siendo moneda común en la prensa británica desde principios de siglo. Así en boca de Sarah Elizabeth Utterson, la traductora inglesa de la influyentísima colección *Fantasmagoriana/Tales of the Dead* (1813),⁵⁴ ya era taxativo el convencimiento de que “[t]he Northern nations have generally

⁵⁴ En 1813 el escritor Jean-Baptiste Benoît Eyriès compiló y tradujo anónimamente al francés una serie de narraciones sobrenaturales tomadas de la obra de Johann Karl August Musäus, Johann August Apel, Friedrich Laun y Heinrich Clauren bajo el título de *Fantasmagoriana*. Esta colección habría de resultar de enorme importancia años más tarde, cuando, durante el llamado “Año sin verano” de 1816, Lord Byron, su amigo John William Polidori, Percy Bysshe Shelley, su esposa Mary Godwin (futura Mary Shelley) y la hermanastra de ésta, Claire Clairmont, se dieron cita en la Villa Diodati, en Cologny, Ginebra. Los problemas erótico-sentimentales, motivados por la pasión no correspondida de Polidori hacia Mary y por las reticencias de Byron hacia Claire, generaron una atmósfera cuya intensidad se vio agravada por el encierro forzoso. La propuesta de Byron de redactar cuentos de miedo al modo alemán debió servir para calmar y distraer al grupo. De aquel anecdótico episodio surgieron algunas de las obras maestra del terror gótico inglés de todos los tiempos como la novela *Frankenstein* de Mary Shelley el cuento “El vampiro” de John William Polidori (atribuido erróneamente a Lord Byron durante buena parte del siglo XIX).

discovered more imagination in this description of writing [of ghosts and spirits] than their neighbours in the South or West” (I). En los años en que Blanco está escribiendo “El alcázar de Sevilla” no solo ya habían visto luz pública los diversos trabajos en Alemania de Johann Karl August Musäus, Clemens Brentano, Achin von Arnim, Ludwig Tieck y los hermanos Grimm, sino que en el propio Reino Unido había escritores como Thomas Crofton Croke y Robert Chalmers (en Irlanda y Escocia respectivamente) que se hallaban iniciando compilaciones sobre leyendas fantásticas y maravillosas.

A continuación, Blanco reflexiona sobre la injusta adscripción como hechiceros o magos de judíos y musulmanes en la tradición peninsular. Para el escritor esta asociación procede de la perspectiva ignorante de los propios españoles:

Los moros y los judíos eran mucho más instruidos que los españoles, ocupados entonces únicamente en la guerra; y esta superioridad los expuso muchas veces a las sospechas de sus ignorantes vecinos. Los únicos médicos que había a la sazón en España eran, según creo, judíos y moros, y como la medicina se da la mano con la química y las redomas, los alambiques y los hornillos de un laboratorio, no podían menos de confirmar las preocupaciones de los españoles acerca del poder sobrenatural de la magia. (“El alcázar de Sevilla” 21, incluyo los acentos que faltan en el original)

El ilustrado que latía dentro del corazón de Blanco sale aquí en defensa de judíos y musulmanes, ofreciendo una explicación racional a la raíz supersticiosa española sobre magos y alquimistas. Las leyendas sobre encantamientos serían desde esta perspectiva el producto de la mentalidad

ignorante española, ajena a los progresos científicos de estas comunidades religiosas.⁵⁵

Tras este paréntesis de racionalidad, Blanco retomará, ahora sí en la praxis, el proyecto de desarrollar historias sobrenaturales vinculadas con el pasado musulmán. El narrador señala que, cuando se produjo la expulsión de los moriscos, las historias de tesoros ocultos custodiados por seres sobrenaturales [e]ran entonces tan comunes en algunas partes de Alemania” (22). En el contexto de la época, dominado por las leyendas germanas presentes en colecciones como *Tales of the Dead* (1813) o *Popular Romances of the Northern Regions* (1824), Blanco ofrece una alternativa legítima en el fondo tradicional autóctono. Frente a la imitación de la extravagancia que ya anunciara en “Bosquexo” sin especificar su origen germano, el autor sevillano propone volver los ojos a las tradiciones existentes en Andalucía sobre tesoros custodiados por fantasmas u otros seres sobrenaturales.

Estas tradiciones pudieron, definitivamente, llegar a Blanco de manera oral. Pero existen motivos para emparentar la estructura del ensayo con *Paseos por Granada*, la primera publicación que dedicó espacio a leyendas fantásticas sobre la Alhambra. Tradicionalmente adscrita a Juan Velázquez de Echeverría, dicha obra tuvo una exitosa vida editorial, primero como periódico bisemanal, en competencia con *la Gazetilla curiosa o Semanero granadino* entre

⁵⁵ Blanco aplicará un razonamiento análogo como premisa para el cuento “Atmos the Giant” de 1832. En él, el autor presenta el avance del ferrocarril desde la óptica de un narrador ajeno a los progresos tecnológicos como un suceso maravilloso. Es la ignorancia del narrador la que inviste de cualidades mágicas un fenómeno absolutamente natural.

1764 y 1768, y más tarde como libro, en dos volúmenes, en 1814.⁵⁶ Organizado como una serie de conversaciones entre un Granadino y un Forastero, el texto fue comúnmente utilizado durante todo el XIX como guía de viaje obligatoria para todo aquel que deseara visitar la mágica capital del periclitado reino nazarí. En sus páginas se explicaba el fondo histórico de los principales monumentos de la ciudad, se descifraba con mayor o menor legitimidad numerosas inscripciones latinas y arábigas y, lo que más interesa destacar, se daba curso al debate sobre las supersticiones populares. A lo largo de la estructura dialógica que vertebra la obra, da curso a diversas leyendas. Si bien a menudo el erudito toma una posición claramente ilustrada, ofreciendo explicaciones racionales a las ideas del pueblo, la obra tiene el interés de documentar por primera vez numerosas narraciones de carácter sobrenatural.⁵⁷ Estas constituyeron la primera manifestación escrita sobre las leyendas sobrenaturales alhambrinas que tanto impacto tuvieron en obras posteriores.⁵⁸

La estructura dialógica de “El alcázar de Sevilla” repite el modelo de *Paseos*. El narrador,

⁵⁶ La atribución de la obra resulta un verdadero laberinto borgesiano. Antes de aparecer como libro en 1814, *Paseos por Granada* tuvo una vida como periódico bisemanal desde 1764 a 1768. En la primera edición aparece junto al título el nombre de Joseph Romero Yranzo. En la siguiente edición de 1814, el editor Juan María Pérez atribuye la obra a Juan Velázquez de Echevarría y argumenta que éste había publicado la obra “bajo el nombre de don José Romero Iranzo”, quien tal vez fuera su transcriptor o copista. Para complicar aún más los hechos, el erudito Manuel Garrido Atienza considera que nos encontramos ante un caso de autoría doble. Echevarría sería simplemente el continuador de una serie ya iniciada por Cristóbal Medina Conde (“Historia de la prensa en Granada” 313). Por si la complejidad hasta aquí fuera poca, hemos de incluir varios datos que complican aún más el asunto: en primer lugar, Medina Conde usufructuó el nombre de su sobrino, Cecilio García de la Leña, en varios de sus trabajos, por lo cual la obra *Paseos por Granada* aparece frecuente indexada como obra de García de la Leña; en segundo lugar, tanto Echevarría como Medina Conde fueron objeto de procesos judiciales por falsificación de documentos.

⁵⁷ Fue precisamente la fama de esta obra y sus “excesos” imaginativos lo que llevó años más tarde al afrancesado Simón de Argote a imprimir *Nuevos paseos por Granada*. Los dos primeros volúmenes aparecieron en 1805 y 1807. La irrupción de la guerra de independencia y el proceso a los afrancesados interrumpió la publicación del tercer y último volumen (Calatrava 95). En la reimpresión de Echevarría de 1814 ha de verse un retorno ideológico de la España antifrancesa hacia fuentes más castizas.

⁵⁸ Entre los capítulos o Paseos más relevantes en relación a lo fantástico cabe destacar los siguientes: el Paseo 5, que narra la leyenda del Gallo de Viento (veleta anunciadora de invasiones cristianas), el Paseo 9 que presenta el Darro con un río portador de oro, el Paseo 26, sobre el tesoro custodiado por estatuas de ninfas, el Paseo 28 que narra la famosa leyenda de la Torre de los Siete Suelos y el Haza de la Escaramuza y el Paseo 56 (numero 11 del segundo volumen en la edición de 1814) sobre el soldado fantasma y el tesoro. Todas estas leyendas aparecen más tarde desarrolladas en los cuentos de Irving. El Paseo 56 es claramente la fuente del texto de Estébanez Calderón.

en quien se refleja el propio Blanco, semeja reflejar el papel del Forastero, mientras que en don Antonio Montesdeoca se trasluce la figura del Granadino. Como es habitual en muchos de sus textos, Blanco traslada la acción a su querida Sevilla natal. Nos encontramos con un apunte de un hipotético *Paseos por Sevilla* que Blanco no quiso o no llegó a desarrollar. El paralelismo entre ambos textos muestra también significativas diferencias. Por un lado, Blanco elimina el tinte maurófono de su fuente de inspiración, fundada en una visión intolerante de la verdad religiosa, y lo reemplaza por un interés genuino en la cultura islámica. Por otro, nuestro autor modifica la actitud de los dos protagonistas en relación al fondo de leyendas sobrenaturales. En *Paseos por Granada*, los papeles están claramente delimitados. El Forastero da crédito a las supersticiones populares, mientras que su guía, el Granadino, toma sistemática la posición de un racionalista ilustrado. Si prestamos atención, al final de “El alcázar de Sevilla” la actitud del narrador y de don Antonio es inversa. Al evocar “La Leyenda de la Casa del Duende”, la voz del narrador sirve para retratar ahora la renuencia ilustrada hacia lo fantástico: “el nombre que tiene de *Casa del Duende* me da a entender de que la historia de que se trata pertenece a la parte ridícula del mundo de los espectros” (“El alcázar de Sevilla” 22). Por el contrario, es don Antonio, como figura de autoridad, quien valida el interés de este tipo de ficciones, puesto que considera que “la historia, falsa o verdadera, es trágica e interesante” (“El alcázar de Sevilla” 22). Como hiciera tanto en “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles” como en el prólogo a “The Dean of Santiago”, don Antonio justifica la validez de los relatos legendarios sobrenaturales a partir de las nociones de efecto y de interés. En tanto que “trágica”, la narración en ciernes transmite una emoción intensa al lector; en tanto que “interesante”, suscita el placer y la curiosidad de una audiencia confrontada ante situaciones novedosas. La diferente posición de *Paseos por Granada*

y de “El alcázar de Sevilla” demuestra el paso de una actitud ilustrada a una actitud romántica.

"La Leyenda de la Casa del Duende", intitulada “The Legend of the Green Taper” en versión inglesa, compendia de manera práctica las diversas ideas que hasta entonces de manera teórica se habían gestado en la mente de Blanco durante aquel año de 1824. En el relato, funde en una sola leyenda de cuño propio la tragedia del pueblo morisco y la leyenda popular granadina de la losa negra que aparece documentada a partir de los trabajos de Antonio Joaquín Afán de Ribera y Francisco de Paula Villa Real de fines del siglo XIX.⁵⁹

En el texto de Blanco, Don Antonio nos narra el retorno a España de dos mujeres moriscas, Fátima y su hija Zuleima, cuyo objeto es el de recuperar el tesoro de su padre Mulei Hasem que se halla escondido bajo el zaguán de una casa sevillana. Una noche de diciembre, finalmente, madre e hija tienen la oportunidad de formular el hechizo y tomar posesión del tesoro familiar. La joven Zuleima accede a bajar por la bóveda y por medio de un canasto va subiendo monedas y alhajas. Como dice el dicho popular, “la avaricia rompe el saco” y en el afán de Fátima de trasladar todo el tesoro, su hija queda prisionera bajo la tierra. Los esfuerzos de la madre son ya inútiles. Presa de desesperación y de culpa, “deja caer violentamente la cabeza sobre las piedras y allí la encontraron al día siguiente, yerta e inanimada” (“El alcázar de Sevilla” 27). Respondiendo a una fórmula habitual en las tradiciones populares, el narrador nos cuenta que desde aquel día, la voz de la hija y el fantasma de la madre vuelven a registrarse en aquella propiedad abandonada.

⁵⁹ Antonio Joaquín Afán de Ribera y Francisco de Paula Villa-Real registran la leyenda en la plaza del Almez de Granada en sendos volúmenes: *Las noches del Albaicín* de 1885 (44-55) y *El libro de las tradiciones* de 1888 (336-338). Dada la vaguedad con que refiere Blanco su leyenda, frente a la concreción histórica y geográfica de “La leyenda de la losa negra”, avalada además por la vitalidad de la historia en el pueblo granadino según diversos sitios web, resulta factible que la historia tradicional antecediera la reescritura llevada a cabo por el sevillano. La versión de Villa-Real, a pesar de ser presentada como resumen de un capítulo de *Las noches del Albaicín*, ofrece curiosas variantes: la abuela y nieta del relato de Afán de Ribera se transforman en madre e hija; el texto omite la fascinación romántica que siente la joven respecto al fantasma del moro.

Al comparar “La Leyenda de la Casa del Duende” con la leyenda de “La piedra negra”, de la que tal vez proceda, sorprenden una serie de cambios: el más importante de ellos es la caracterización como moriscas de las dos protagonistas. En el texto documentado en Granada (Afán 44-55), se menciona que en el actual Carmen de Nuestra Señora de la Aurora vivían abuela y nieta. Nada se refiere en cuanto a su condición de musulmanas convertidas. A pesar de que la fecha en que se data el suceso (1690) posee una singular semejanza con el año de expulsión de los moriscos (1609) no existe ninguna referencia explícita al respecto. Por el contrario, a Blanco le interesa, y mucho, ejemplificar el fantástico nacional por medio de una historia protagonizada por dos personajes de ascendiente morisco. La referencia en “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles” a la sentencia de destierro sufrida por la fantasía, ya no solo aparece emparentada con la situación del liberal en el exilio, sino también con la de su más inmediato precedente, el de los musulmanes convertidos y expulsados en el siglo XVII. Las tres instancias, la de la imaginación, los liberales y el pueblo morisco, se aúnan para significar una España posible, arrancada del tronco nacional. La recuperación del legado fantástico heredado de los árabes supone en este contexto una reinserción cultural de dos grupos marginados históricamente, así como una proyección integradora de futuro para la nación.

El retorno del morisco a España en busca de su propio tesoro tampoco aparece en la versión granadina. Parece más bien que Blanco, inspirado por el relato de Ricote y Ana Félix del *Quijote* (caps. 53-54, 63-65 de la segunda parte), reflexiona sobre la posibilidad del retorno a la patria. El episodio de Ricote que, por su declarada ambigüedad, tanto se ha prestado a análisis críticos, constituye un referente ineludible que Blanco difícilmente pudo obviar. La respuesta de Cervantes a la incógnita sobre la posible reintegración del morisco en el orden nacional toma la

forma de un ambiguo final en el que el destino de padre e hija depende de la intermediación poco fiable del virrey don Antonio Moreno. A pesar de las promesas de éste último, la separación de los amantes, Ana Félix y Gregorio aparece rodeado de un aura poco halagüeña. El hecho de que el final suspenso de la trama de Ricote coincida con la derrota, conversión y muerte de don Alonso Quijano suscribe los más pesimistas augurios con respecto al destino de los moriscos cervantinos. Paralelamente, Blanco, que había visto en la muerte del quijotismo el cierre de una etapa de vigor y fantasía, enlaza sus propuestas estéticas en el retorno de dos personajes moriscos como Ricote o Ana Félix, cuya posibilidad de permanecer en España semeja bastante remota. El destino de Fátima y Zuleima no concluye con un final abierto, como en la trama de Cervantes, sino que desemboca en una tragedia explícita. Ambas devienen fantasmas en la propiedad que un día fue de sus antepasados, como fantasmas son las huellas dejadas por los liberales antes de su exilio forzoso.

Como hemos visto, ““La Leyenda de la Casa del Duende”” supone la síntesis de todo el artículo de “El alcázar de Sevilla”, pero también condensa el viaje intelectual de Blanco a lo largo de 1824 en defensa de una fantasía autóctona. Su saldo no puede ser más paradójico. Si bien, por un lado, el relato en sí mismo constituye una prueba evidente de las posibilidades reales de un fantástico nacional basado en la recuperación de la tradición árabe y en la evocación popular del pueblo morisco, por otro lado retrata la imagen de una imposibilidad. La conclusión trágica del cuento encierra un mensaje de pesimismo. El alegórico tesoro que representa el legado del pueblo morisco y, por extensión, del intelectual progresista, termina siendo

irrecuperable.⁶⁰ La mera tentativa de recuperarlo, sea como retorno del desterrado o como memoria victoriosa, resulta inútil. No será ni para aquellos que se vieron obligados a marcharse, ni para aquellos que se quedaron. Intocado queda en el oscuro pozo donde permanece un lamento sin fin, la queja continuada de esa España posible pero cercenada del tronco de la historia. Como indica Torrecilla, “la mora enterrada parecería representar, si no al autor, a los liberales exiliados de principios del XIX, o, de manera más general, a todos aquellos [a los] que la España oficial, fanática e intolerante, ha enviado a la cárcel o al exilio a lo largo de los siglos” (“Los tesoros escondidos” 17). Con esta conclusión, Blanco cierra un ciclo de esperanza en el cambio. Sus propuestas sobre un fantástico nacional no alcanzarán un desarrollo posterior, probablemente debido al pesimismo que registra “El alcázar de Sevilla”. El poder de sus ideas, sin embargo, no se limitó a su propia obra y es posible apreciar su influencia más adelante en tres autores que desarrollaron aún más el proyecto blanquiano: Jorge Montgomery, Serafín Estébanez Calderón y Washington Irving.

Sobre la biografía de Jorge Montgomery (conocido en Estados Unidos como George Washington Montgomery) poco nos ha sido posible conocer, exceptuando la nota biográfica publicada por George G. Marvin a la traducción inglesa de *Bernardo del Carpio* en 1843 y un breve artículo de Salvador García Castañeda. Nacido en Alicante en 1804, sabemos que Jorge Montgomery fue descendiente, por parte de padre, de una familia irlandesa, al igual que Blanco White, aunque en este caso radicada por largo tiempo en la costa de Boston. Por motivos de negocios y como cónsul estadounidense en España, el autor nació casualmente en la península,

⁶⁰ Para una interpretación simbólica del tesoro morisco, distinta a la que presento en este capítulo, véase “En busca del ‘tesoro de los moros’” de José María Perceval. El crítico contextualiza el motivo del tesoro escondido con la visión maurófoba de los moriscos como codiciosos engañadores. Su posesión de riquezas, paralela a la que se atribuía a los judíos, suponía un indicio de corrupción moral. Esta era la posición dominante que aparecía en los textos antimoriscos del XVI. Su contraste respecto a la reconsideración de Blanco reviste por ello un enorme interés.

de donde se marchó, por consejo paterno y como prevención ante la inestabilidad política, para estudiar en Inglaterra. Montgomery debió vivir en Reino Unido aproximadamente hasta 1823 en que regresa a Madrid con un puesto de traductor para la Legación diplomática de Estados Unidos en la capital de España y como secretario del marqués de Casa Irujo (Carlos Martínez de Irujo y Tacón). Aunque las fechas aportadas por Marvin y Castañeda son vagas, el cruce de sus referencias respectivas nos sitúa al autor en el momento en que los escritos de Blanco White alcanzan un mayor eco en la opinión pública. Para un joven intelectual de ideales liberales, como Jorge Montgomery y en una experiencia cercana al exilio, es altamente probable que tuviera acceso tanto a sus *Doblado's Letters* (1820-1822) como los primeros números de *Variedades*. En España, la censura debió hacer harto difícil el acceso a publicaciones inglesas: difícil, pero no imposible, ya que la fuente de algunas de sus obras de estos años apunta lecturas procedentes de Inglaterra, lo que no sería extraño dado su situación como secretario de la embajada americana.⁶¹

Aquí el rastro que enlaza los destinos de Blanco White y Jorge Montgomery intersecta además con el de Washington Irving. Ya en 1826, en el entorno del ministro Alexander Everett, el escritor alicantino conoce al autor de “Rip Van Winkle”. Irving llegaba a España tras varios años de viaje por Europa y varias estancias en Londres. Según Antonio Garnica, el autor norteamericano había conocido a Blanco White en las tertulias de Lord Holland en 1824 (115). En opinión de Celia Wallhead, “it was their talk about Andalusia that added to the American’s desire to travel there” (31). La amistad de Blanco e Irving se mantuvo desde esa fecha y se alimentó aún más durante el año sevillano del escritor estadounidense de 1828, en el que

⁶¹ Stanley Williams propone como fuente de uno de los relatos incluidos en *Tertulias de un Solitario* de 1828, la obra teatral *The Dumb King* de Lewis Machin y Gervase Markham. Dado que el texto, desde su edición original de 1609, bastante difícil de encontrar, solo tuvo una edición importante en 1825 en la colección preparada Robert Dodsley, Montgomery tuvo que consultar de alguna manera la edición publicada en Inglaterra. Si la hipótesis de Williams es cierta, Montgomery debió tener acceso a fuentes inglesas a pesar de hallarse en España. De ser así, no puede descartarse que leyera los artículos de Blanco de 1824 y 1825.

participó de la compañía de Fernando Blanco y Crespo (hermano de José María), y de sus principales amistades (Juan Wetherel y Lucas Beck). De acuerdo con la biografía de Blanco White, el contacto entre ambos escritores debió proseguir, ya que todavía en 1845, el intelectual español cita a Washington Irving como informante acerca del lamentable estado de conservación de la universidad hispalense (*The Life of Rev. Blanco White* 60, nota).

La amistad entre Montgomery e Irving se extiende hasta la muerte del primero de ellos en 1841. Entre 1826 y 1827, de acuerdo a los datos aportados por García Castañeda, tanto Jorge Washington como su hermana aparecen mencionados frecuentemente en las reuniones sociales a las que acudían otros escritores conocidos como Henry Wadsworth Longfellow. La obra *Tertulias de un solitario* de 1828, de la que hablaremos más adelante y en la que aparece una versión del “Rip Van Winkle” de Irving, sirve de excusa para nuevas referencias a Montgomery en el epistolario del neoyorquino. Su amistad no menguará con los años. Irving servirá de intermediario de su fiel amigo para la obtención de posiciones diplomáticas en Estados Unidos y Latinoamérica. Será a su regreso a Washington, tras un breve período en Tampico (México), que Jorge Montgomery fallezca, a la edad de treinta y siete años.

Aporto estos datos, porque, si bien no resultan concluyentes, configuran un entorno en el que las ideas de Blanco sobre un fantástico basado en la recuperación de al-Ándalus y en la herencia cultural del pueblo morisco circularon muy posiblemente. Ello explicaría por qué cuando Jorge Montgomery se dispone a traducir el “Rip Van Winkle” de Irving, decide versionar

el relato en coordenadas españolas. En “El serrano de las Alpujarras”,⁶² en vez de una traslación fiel nos topamos con una reescritura creativa en el que se ven trocadas cada una de la referencias culturales: las montañas Katskill aparecen recreadas en la sierra granadinas; el protagonista, Rip van Winkle, de herencia holandesa, se transforma en un Andrés Gazul, que inevitablemente remite a uno de los caballeros de *Las guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita; el encuentro con la tropa fantasmal de neerlandeses liderada por el capitán Stuyvesant se convierte en una glamurosa “comparsa de caballeros moriscos bizarramente vestidos” (*Tareas de un solitario* 76).⁶³ El fascinante juego de equivalencias obrado por el autor se acerca de este modo al campo referencial de sus lectores. Sin embargo, las implicaciones de su maniobra no se detienen aquí, sino que, de manera implícita, ponen en cuestión el carácter único de los eventos históricos nacionales. Si la relocalización de los hechos ficcionales de “Rip Van Winkle” es posible, de Nueva York a Granada, del XIX al XVII, es precisamente porque el autor relativiza precisamente su carácter original e irrepetible.

No ha de extrañar que Jorge Montgomery, ya en su introducción, reflexionara sobre el concepto de originalidad:

[N]o trataré de desarmar á la crítica afectando una humildad impertinente Lo

que sí haré es ofrecer a tu consideración la circunstancia de que en un tiempo en

⁶² “El serrano de las Alpujarras” tuvo un éxito moderado en la península, con solo una edición en 1829. Por el contrario, el cuento tuvo fuera de España una cierta fama, debido a su inclusión en los manuales de español como segunda lengua empleados en el extranjero (principalmente en dos universidades de prestigio como Bowdoin College y Harvard). De acuerdo a García Castañeda, las dos primeras reediciones se produjeron en 1831, preparadas por el poeta Henry Wadsworth Longfellow. A continuación, se realizó una en 1842 de Julio Soler (*El serrano de las Alpujarras and El cuadro misterioso*) y otra 1845 de Joseph Griffin (*Novelas españolas y Coplas de Manrique*), en la que aparecía junto a obras capitales de la literatura española. No deja de ser curioso que el cuento de Montgomery, traducción falseada de unos de los cuentos americanos más famosos, volviera a Estados Unidos como texto ejemplar de literatura española.

⁶³ Montgomery señala la marca española de “El serrano de las Alpujarras” no solo por medio de la inscripción morisca, sino que incluye asimismo no pocas referencias al *Quijote* cervantino. Así, el perro Wolf aparece como Tarfe (el personaje morisco tomado por Cervantes del *Quijote de Avellaneda*), y la hija del protagonista pasa a llamarse Aldonza, en homenaje a Aldonza Lorenzo (la probable inspiración de Dulcinea).

que apenas se ven sino meras traducciones (por no decir malas)[,] te presento en el género romántico una producción original. Pero no lo es tanto que no pueda rastrearse el origen y semblanza de las ficciones que contiene No obstante, si alguna vez he imitado, también he inventado otras, mas nunca he traducido.

(Tareas de un solitario II)

Montgomery se posiciona con cierta osadía frente a la crítica del momento y frente a la invasión de traducciones de las literaturas extranjeras en el mercado nacional. Dejando a un lado la *humilitas* autorial y la deferencia a los críticos, el autor se dirige por medio de un tuteo confidente al lector implícito y le ofrece su traición translaticia como aportación original al movimiento romántico español. Montgomery deliberadamente juega con los conceptos de originalidad como noción creativa y como reflejo de la identidad nacional.⁶⁴ Entre ambos extremos, el escritor presenta, por medio de la traición traductora, su anclaje identitario. A continuación declara su propósito: “Mi objeto ha sido el de agradar y divertir, y el de animar con mi ejemplo a los que con más acierto y mejor pluma puedan cultivar este ramo, que en el día va haciendo tan grandes progresos y tanta aceptación tiene en la Europa” (*Tareas de un solitario III*). Con la expresión de “este ramo”, Montgomery semeja referirse al romanticismo. Su intención, por tanto, es la de estimular en la medida de lo posible el cultivo del movimiento romántico en España.

Llama la atención en un autor formado largo tiempo en el extranjero el marcado

⁶⁴ Las reflexiones de Torrecilla acerca del doble carácter de la originalidad en este período (espacial y temporal) son iluminadores de la toma de posición de Jorge Montgomery. El crítico observa que el programa de singularidad y desarrollo, de diferencialidad y novedad, son muchas veces difíciles de armonizar, ya que el programa de la modernidad se gesta desde determinados centros de cultura: “La desavenencia se pone de relieve especialmente en aquellos casos en que las nociones de originalidad e imitación adquieren una significación colectiva” (*La imitación colectiva* 219). En España, autores como Montgomery privilegian el factor de singularidad y diferencialidad, por encima del de validación temporal exógena.

sentimiento patriótico y nacionalista que impregna toda la colección. Ello puede observarse en el texto que antecede a “El serrano de las Alpujarras”, titulado “El Sueño” y en el que Montgomery lleva a cabo una fusión extremadamente interesante de dos textos de Washington Irving: “The Art of Bookmaking” y “The Art of Literature”, fundamentalmente del primero de ellos. En ambos ensayos, pertenecientes al *Sketch Book*, Irving reflexionaba por medio de una ficción alegórica acerca de la imitación y reapropiación literaria y acerca de la transformación imparable de las obras canónicas, respectivamente. En “The Art of Bookmaking”, con la mayor socarronería del mundo, nos relata cómo los lectores de una biblioteca, los autores modernos, se dedican a a vestirse arrancando prendas de los libros antiguos y cómo al final, los autores clásicos salen de los cuadros que cuelgan de la pared y toman venganza, dejando a sus ladrones prácticamente desnudos. En “The Art of Literature”, Irving dialoga con un volumen olvidado en la Abadía de Westminster. Ello da lugar a que conversen sobre cuál fue el destino de algunos de los grandes nombres de la primera literatura inglesa, muchos de ellos prácticamente olvidados en el día. Al final, tanto Irving como el libro que sostiene aceptan la necesidad de este olvido que permite que haya espacio para nuevos libros y autores nuevos.

A diferencia de sus fuentes originales, Montgomery elabora una crítica acerada contra la apropiación de obras españolas por parte de escritores franceses (algo irónico, si consideramos que precisamente él efectúa una apropiación de Irving). Lo que en la fuente original constituía una reflexión genérica sobre saqueos estilísticos y necesarios olvidos se ha transformado en un texto que devuelve España a una posición de precedencia literaria. Ciertamente, tanto en Irving como en Montgomery el tema de la imitación como problema y el de la ansiedad de influencia están en el fondo de todos estos textos. La gran diferencia es que, mientras Montgomery se

posiciona desde la posición de una tradición nacional concreta, Irving lo hace como autor individual. Sea por una preocupación genuina o por responder a la demanda conocida entre los lectores españoles de la época, Jorge Montgomery ofrece sus adaptaciones traidoras como modelo para la recuperación de una precedencia española y como iniciativa del movimiento romántico en la península.

Con este objetivo en mente, en “El serrano de las Alpujarras” Montgomery se siente en la obligación de reapropiar la literatura extranjera y lo hace, significativamente, por medio de una vinculación de lo fantástico exhibido por Irving con el legado morisco de Andalucía. La transposición oficiada por el autor es especialmente relevante para nuestro trabajo si tenemos en cuenta que, como conocedor del *Sketch Book* original y de las polémicas posteriores, tenía constancia de que el “Rip Van Winkle” procedía de fuentes alemanas.⁶⁵ En este sentido, “El serrano de las Alpujarras” es tanto una reescritura del texto de Irving como, nuevamente, una reelaboración al modo español de las leyendas germanas que invadían el mercado literario europeo. Ese “modo nacional” suponía necesariamente la transposición de las leyendas originales a constructo hispano-musulmán asociado a la identidad española. Montgomery establece, por tanto, la misma asociación que realizara Blanco White años antes en “El alcázar de Sevilla” entre un fondo de leyendas germanas y la recuperación del pasado morisco.

Por otro lado, casualmente o no, “El serrano de las Alpujarras” entronca con el interés de sobre la percepción subjetiva del tiempo, ya reflejado en “Sobre el placer de imaginaciones

⁶⁵ En una nota al final del texto y sin venir a colación, Irving negaba irónicamente la vinculación del cuento con la tradición alemana del Emperador Federico I Barbarroja, basándose para ello en la “veracidad” de los hechos y en antiguas tradiciones del pueblo nativo americano (*History, Tales and Sketches* 784). Se trataba desde luego de uno de los típicos guiños humorísticos del autor. Sin embargo, la prensa de la época no lo vio de este modo. Así, el prestigioso *London Magazine*, en su número de marzo de 1822, se sintió en la obligación, hartado innecesaria, de argumentar nuevamente que tanto las tradiciones germanas de Kyffhäuser como la leyenda del cabrero Peter Klaus eran las fuentes originales del relato de Irving (229-230).

inverosímiles”. Si en el texto de Blanco White, el hilo que conectaba el relato de “El sultán de Egipto” con el *enxiemplo XI* de don Juan Manuel era la posibilidad de que un largo período temporal pudiera concretarse mágicamente en un instante, en el texto de Montgomery el fenómeno es precisamente el contrario. En “El serrano de las Alpujarras”, un breve sueño da lugar a veinte años de vida. Con todas las reservas que merece la conexión entre Blanco y Montgomery, considero que existe un nexo común, a partir del examen de técnicas comunes y de los datos histórico-biográficos. Ambos autores proponen redirigir modelos literarios de origen alemán hacia formas que recuperan el legado del pueblo morisco; y en ambos casos, nos encontramos con una reflexión identitaria que conecta con un ideario liberal.

El valor ideológico implícito en el relato no pasó desapercibido a la censura de la época (Williams 190-191; Castillo 55-56; García Castañeda s.p.). Si ello fue así, no fue porque, como presume García Castañeda, el cuento ofreciera “malintencionadas alusiones a Fernando VII” (s.p.), que no es el caso, sino más bien porque la censura española supo leer en el ensalzamiento heroico de los moriscos rebeldes de las Alpujarras una defensa de la causa de los liberales exiliados. Al contrario de lo que suponen los contados comentaristas de Montgomery, el escritor alicantino hizo un esfuerzo por minimizar la carga explícita de crítica-política que contenía el texto del autor norteamericano. Consciente de las inevitables asociaciones que despertaría este fragmento, el autor español eliminó de la narración de Irving los pasajes en los que el pueblo declaraba un sentimiento antimonárquico contra rey Jorge III a la par que una defensa del republicanismo. Los problemas de censura que el texto sufrió no han de sorprendernos, ya que el contexto antimonárquico del proceso de independencia americana que aparece como fondo narrativo, alimentaba una analogía de oposición al monarca Fernando VII.

La circulación de las ideas de Blanco y su vitalidad en las relaciones entre Montgomery e Irving justificarían además la evolución en la obra del escritor norteamericano. En sus comienzos, la reputación de Irving se había basado en su consideración como humorista (*Salmagundi, A History of New York*). A partir del *Sketch Book*, Irving empezó a ser reconocido como uno de los principales autores de la emergente literatura estadounidense. Sus historias fantásticas, como bien recuerda Kelahan, sirvieron como pilar ya desde ese mismo momento a una literatura con caracteres propios merced a su uso del color local, con referencias históricas y geográficas identificadoras de caracteres propios (VI-VII). Sin embargo, la carrera de Irving se separaba de la línea nacionalista, de conexión con lo nativo-americano, presente en la obra de otros compañeros de generación como James Fenimore Cooper o Philip Frenau. Su derrotero ecléctico estaba marcado por influencias diversas, entre las cuales destacaban las leyendas sobrenaturales procedentes de Alemania. Desde el encuentro con Walter Scott, en mayo de 1818, el autor estadounidense se había convertido en un devoto de la lengua y cultura germana. Fue precisamente por mediación del escritor escocés, quien paradójicamente habría de actuar como uno de los grandes detractores de la obra de Hoffmann, que Irving llegó a participar de la fiebre germanófila que invadió Estados Unidos en estos años (Kruk 119).

Como autor de una nación considerada entonces como periferia cultural, Irving se enfrentaba ante una tesitura compleja, dado que si bien el entronque con fuentes alemanas servían para integrar su colección de relatos en una órbita crítica transnacional, al mismo tiempo convertía sus relatos en flanco fácil a la crítica, la cual motejaba su producción como imitativa. Los acerbos comentarios no se hicieron tardar e inmediatamente la prensa señaló los préstamos tomados del folclore alemán como “robos” literarios (Pochmann “Washington Irving and

Germany” 247).⁶⁶ Su consideración como imitador de la literatura germana no acabó en este punto:

As the charges continued, Irving grew thin-skinned, so that by the time he wrote *Tales of a Traveller*, which was expected to be a German Sketch Book, he had grown so wary of the critics that he turned away from the numerous German legends stored up in his notebooks for reworking and relied instead on the kind of refurbished ragtags, scraps picked up in travelling. (Pochmann “Washington Irving and Germany” 248)

A la hora de emprender su siguiente colección, Irving se ve obligado a meditar sobre la conveniencia de seguir utilizando las leyendas alemanas como fuentes de inspiración. Tras más de un año de residencia en Alemania, en el que había tratado de nutrirse de cuanta literatura oral y escrita había sido posible, el escritor llega al punto de plantearse qué hacer con ella en su siguiente proyecto literario. En carta fechada en septiembre de 1824, el autor hace expresa su preocupación:

I have been thinking over German subjects. It will take me a little time to get hold of them properly There are such quantities of these legendary and romantic tales now littering from the press both England and Germany, that one must take care not to fall into the commonplace of the day. Scott’s manner must likewise be avoided. In short, I must strike out some way of my own. (Pierre Irving *Life and Letters* II 164).

⁶⁶ Ciertamente es fácil rastrear el origen alemán de sus historias más conocidas. “Rip Van Winkle”, como hemos señalado, conecta con la leyenda “Peter Klaus, the Goatherd”. Jonathan Kruk identifica como origen de “The Legend of Sleepy Hollow” dos fuentes fundamentales: *Die Wilde Jaeger* (“The Wild Huntsmen”) de Gottfried August Burger y el quinto capítulo de “Number-Nip” de Karl August Musäus (119-127).

En este pasaje, Irving da muestras de una ansiedad de influencia en torno a dos frentes: en relación a la herencia alemana y al modelo inglés de autoridades como Walter Scott. La disyuntiva ante la que el escritor norteamericano se enfrenta resulta hasta cierto punto semejante a la de los escritores españoles. En uno y otro caso la gran cuestión es cómo participar de las modas hegemónicas y mantener una voz propia. *Tales of a Traveller* fue una primera tentativa de maniobra entre la participación de las modas de la época (fundamentalmente procedentes de Alemania) y la búsqueda de un estilo propio. No obstante, la prensa de Inglaterra, donde con más empeño esperaba recibir una cálida acogida, fue en esta ocasión incluso más severa en sus acerbos comentarios. Los ataques desde el *Blackwood's Edinburgh Magazine* en septiembre de 1824 y enero de 1825 fueron especialmente agresivos: “It is becoming daily a more dangerous thing to pillage the Germans”; “We cannot keep our temper, when we catch him pilfering the materials of other men”; “One last piece of advice before we part-... No man gets credit by repeating the story of another” (citado por Pochmann “Irving’s German Tour” 1177-1178). Dada la hostilidad de los comentarios es inevitable preguntarse qué tenía la colección *Tales of a Traveller* para incitar tal recepción por parte de los críticos ingleses. Probablemente, la creciente atención a nuevos autores germanos como Hoffmann, Jean Paul Richter y Ludwig Tieck en toda Europa, debió hacer extremadamente visible el parentesco entre estos autores y la obra de Irving, sobre todo en la primera parte del volumen “Strange Stories from a Nervous Gentleman”.⁶⁷ La

⁶⁷ En la primera parte del libro, Irving usaba como marco de diversas narraciones sobrenaturales el mismo contexto de una reunión de amigos que popularizara tanto Tieck como Hoffmann. El clásico artículo de Pochmann ya establecía este parentesco entre los marcos narrativos pertenecientes a *Tales of a Traveller* de Irving y el *Phantassus* de Tieck. Ciertamente el autor norteamericano conoció esta obra. Este título figura en la lista de lecturas programadas ese mismo año y son muchos los indicios que nos llevan a creer que Irving y Tieck llegaron a conocerse personalmente en Dresde (Pochmann 1159, 1170). Pochmann añade Boccaccio y Chaucer como otras posibles fuentes de inspiración para el marco narrativo. Sin embargo, no cita la fuente que, a mi juicio, está más claramente emparentada con la organización del volumen de Irving: *Die Serapionsbrüder* de E.T.A. Hoffmann. En dicha obra, el escritor alemán no solo enmarcaba distintos relatos dentro del contexto de una conversación entre diversos amigos artistas, sino que desarrollaba tras cada narración una discusión crítica por parte de los personajes. Este mismo procedimiento, ausente en la colección de Tieck, se da en la primera parte de *Tales of a Traveller*.

desaparición de localizaciones estadounidenses además mostraba la influencia alemana de manera aún más evidente.

La crisis literaria vivida por Washington Irving en 1824 coincide precisamente con el primer contacto con Blanco White y la publicación de sus escritos sobre un posible fantástico español conectado con al-Ándalus. Como Celia Wallhead señala, a partir de esta amistad se registra con claridad el deseo de Irving de ir a España (31). Todas las gestiones del escritor van a ir dirigidas a vencer la difícil política de ingreso en la Península, en los primeros años de la década ominosa fernandina. Finalmente, gracias a la mediación de Alexander Everett, Irving obtiene un puesto como traductor en Madrid en 1826. El autor se refugia en la historiografía sobre España y se concede dos años antes de retomar su labor como creador de ficciones. Sea como fuere, hacia 1828, nada ata a Irving a quedarse en España y, sin embargo, es en este momento en que se dedica con enorme apasionamiento a explorar una región, Andalucía, por la que sentía una intensa fascinación. Cumplidos los requerimientos que debía a la administración, Washington Irving busca con los ojos abiertos en el sur de España una fuente de inspiración que conduzca su obra hacia territorios no explorados.

El descubrimiento por parte de Irving de las leyendas sobre la Alhambra vino en este contexto a responder a su búsqueda de un equivalente a la literatura fantástica germana.⁶⁸ Fuera ya en 1824 o por medio del contacto epistolar frecuente que se deduce de los documentos de la

⁶⁸ El clásico trabajo de Pochmann lleva su búsqueda de modelos alemanes en la obra de Irving hasta un cierto extremo. El crítico llega al punto de considerar el relato “Don Juan: a Spectral Research”, una reescritura del mito de Miguel de Mañara, como fruto de la lectura de “Der Seebürger See” de Gottschalk. Según Pochmann, Irving habría leído la traducción del relato de Gottschalk en la colección *German novelists* de 1826 de su amigo Thomas Roscoe. Sin desestimar el valor que tiene documentar la leyenda del don Juan en una versión alemana del primer tercio del XIX, creo que el argumento no se sostiene. En primer lugar, la referencia a Marana, en este relato de 1855 en lugar de Mañara, claramente apunta a la derivación francesa del mito, iniciada por Mérimée en *Las almas del purgatorio* de 1834. En segundo lugar, Irving publica esta historia al regreso de su segunda estadía en España, en 1850. En tercer lugar, el texto hace expresa mención al año en que residió en Sevilla. No entiendo por qué Irving habría de buscar en un oscuro relato alemán publicado en 1826, la inspiración que de manera más directa había obtenido en sus viajes por España y Francia.

época, Washington Irving tuvo que recibir de Blanco White la idea de un fantástico conectado con la leyendas sobre moros y moriscos. El hecho de que, en 1828, su amigo Montgomery convirtiera su relato “Rip Van Winkle” en una historia localizada en la sierra granadina poblada de fantasmas moriscos justificaba, aún más si cabe, el interés de Irving en este tipo de ambientaciones.

Cuando en su primera visita a Granada, según la versión del escritor americano, este recibe de boca de Mateo Jiménez las leyendas fantásticas que servirán de inspiración para su libro, Irving omite deliberadamente la trayectoria recibida con anterioridad.⁶⁹ Para un autor que deseaba alejarse de cualquier sospecha de imitación, resultaba muy propicio presentar su fuente como un hombre común e iletrado. En realidad, del examen textual se deriva una conclusión diferente. Un número considerable de leyendas de carácter fantástico, como vagamente indicaba Barrios Rozúa (180), procede en realidad de *Paseos por Granada*. En concreto, he podido identificar hasta tres leyendas: “The Legend of the Arabian Astrologer” da forma a las referencias del Paseo número 5, “The Legend of the Two Discreet Statues” versiona hermosamente la relación del Paseo 26 y “The Legend of the Enchanted Soldier” sigue casi punto por punto el Paseo 56 (numerado como 11 en el segundo volumen de la edición de 1814).

⁶⁹ Resulta interesante que frente a la vaguedad con que menciona sus contactos con otros escritores (Blanco, Montgomery, Fernán Caballero), dedique un amplio espacio a la figura de Mateo Jiménez. A partir de su epistolario sabemos que lo conoció el 15 de marzo de 1828, durante su primera visita a Granada. En carta a Mme. Antoinette Bolviller, el autor comparte la impresión duradera de aquel encuentro: “I received from my poor devil guide many most curious particulars of the superstitions which circulate among the poor people inhabiting the Alhambra respecting its old, mouldering towers. I have noted down these amusing little anecdotes, and he has promised to furnish me with others. They generally relate to the Moors and the treasures they have buried in the Alhambra, and the apparitions of their troubled spirits about the towers and the ruins where their gold lies hidden. When I have more time and paper I may recount to you some of these traditions, as I know you have a great relish for the marvellous”. (Pierre Irving *The Life and Letters* 237). Blanca Krauel atribuye a aquel encuentro la redacción, ya en Sevilla, de los primeros relatos del libro: “Legend of the Moor’s Legacy” y “Legend of the Rose of the Alhambra” (83).

Irving se cuida mucho de dar pistas explícitas sobre la obra atribuida a Echeverría.⁷⁰ Si acaso, como ha anotado Ricardo Villa-Real, hace vaga referencia a las menciones realizadas “by an ancient an learned historian and topographer of the place” (*Alhambra* 238; *Cuentos de la Alhambra* 184, nota). Esta misma cita reaparece idéntica más adelante (*Alhambra* 246; *Cuentos de la Alhambra* 191). De acuerdo con Villa-Real, ambas citas consignan, de manera intencionalmente elíptica, la deuda contraída por Irving respecto a *Paseos por Granada*. Si la obra fundamental de la que beben sus textos recibe una mención tan vaga, no ha de sorprender que Irving pudiera directamente omitir las fuentes previas que conformaran su interés inicial por la leyendas andalusíes (Blanco y Montgomery entre ellas).

El borramiento de deudas literarias no acaba en este punto. De acuerdo a Antonio Garnica, otra de las fuentes para las leyendas de Irving fue ni más ni menos que Fernán Caballero. De acuerdo al crítico, el escritor americano conoció personalmente a Cecilia Böhl de Faber, por entonces Marquesa de Arco Hermoso durante su año sevillano. De aquel encuentro, en el que ambos autores intercambiaron libros y tradiciones locales, surgieron al menos otros tres capítulos del volumen: “The Legend of the Enchanted Soldier”, “The Tower of the Infantas” and “The Legend of the Three Beautiful Princesses” (118-119; *The Life* 297). De ser cierta la interpretación de Garnica, una de estas historias, la del soldado encantado, comparte por tanto una doble deuda: hacia *Paseos por Granada* y hacia Fernán Caballero. Nuevamente, Irving omite esta posibilidad.

Estos datos nos sitúan sin asomo de duda ante un autor que deliberadamente elide sus

⁷⁰ En este punto, no incluyo en mi cómputo las abundantísimas referencias de paso tomadas de *Paseos por Granada*. Entre ellas destacan las siguientes: la referencia al Haza de la Escaramuza (cementerio en el que un toro custodia el secreto de un tesoro), la torre de los Siete Suelos, la leyenda del “Velludo” y el caballo sin cabeza (*Cuentos de la Alhambra* 40, 43, 45, 118-119, 183 y 190).

fuentes de partida con una intencionalidad de apropiación. Si ello es así, no ha de extrañar que las ideas de Blanco o la traición reapropiadora de Montgomery sean directamente borradas en la genealogía de *Tales of the Alhambra*. Para Torrecilla, por el contrario, resulta claro que en, al menos, dos instancias, Washington Irving se ve influenciado por "La Leyenda de la Casa del Duende": "Legend of the Moor's Legacy" y "The Adventure of the Mason" ("Los tesoros escondidos de Al Andalus" n. 11). De manera análoga, para García Castañeda, queda fuera de toda duda que Irving leyó con interés *Tertulias de un Solitario*. Pudiera decirse que cada uno de estos factores de manera aislada no conforman una prueba irrefutable. Sin embargo, en su conjunto ofrecen un poderoso argumento sobre la estrategia de apropiación elaborada por Irving. Sin que ello sea menoscabo del siempre agudo y preciso estilo que caracteriza al neoyorquino, es necesario rehistoriar una tradición que tras la publicación de *The Alhambra* en mayo de 1832 y reimpresión de 1851 fue únicamente atribuida a su genio individual. La importancia de la obra de Irving ha eclipsado de manera injusta una constelación mucho más amplia de autores y obras, sin las cuales precisamente sus cuentos no hubieran sido posibles.

Un ejemplo de la tradicional confusión acerca de la precedencia del escritor americano es visible en el tercero y último de los autores que pusieron en práctica las ideas de Blanco. Me refiero en este caso al malagueño Serafín Estébanez Calderón, quien, con varios meses, anticipó en su relato "Los tesoros de la Alhambra" la publicación de Washington Irving. Habitualmente, dado el prestigio del escritor neoyorquino, la crítica había asumido que Estébanez Calderón había sido el primero de los muchos seguidores españoles influidos por los *Cuentos de la Alhambra*. En realidad, como documenta Roas, su relato se publicó en febrero de 1832, cuatro meses antes. El caso de Estébanez Calderón reviste un enorme interés, ya que nos sitúa ante un

cuento que, trascendiendo a los tratamientos legendarios y góticos de la época, muestra por primera vez en lengua española los caracteres propios del fantástico hoffmaniano, es decir, que tiene lugar en un ámbito realista, coetáneo al mundo de los lectores, y presenta un evento sobrenatural inexplicable (Roas *La recepción* 447).

El relato presenta, desde la perspectiva de un narrador testigo, los encuentros del joven Carlos con un soldado fantasma que custodia los tesoros nazaríes. Para liberar al espíritu de su encantamiento y para que sea suyo el tesoro, el protagonista ha de traer consigo la noche siguiente “tres monedas *pedidas, pensadas y dobladas*” (“Los tesoros” 144, cursivas en el original). Con ello, el fantasma se refiere a tres monedas requeridas a un amigo, concebidas con un objeto distinto del real y con un valor doble relativo entre cada una de ellas. Carlos las obtiene, por medio de la vieja Carja. Sin embargo, al llegar a la torre fijada, el soldado le muestra que el tesoro se ha vuelto ceniza, ya que una de las monedas lleva la impronta de los Reyes Católicos, tan ofensiva a los genios que protegen la Alhambra. El fantasma le anima a intentarlo de nuevo pasado en el plazo de tres años que dura el encantamiento. Lamentablemente, la obsesión de Carlos lo lleva a la tumba pocos meses más tarde.

“Los tesoros de la Alhambra”, publicado en *Cartas Españolas*, supone un texto pionero en la tradición que hemos venido recorriendo. La lógica pregunta que suscita este caso es ¿cómo el escritor malagueño pudo enlazar con una serie de formulaciones elaboradas fuera de la península? Al examinar el relato, podemos conjeturar una doble vía de inspiración. La primera de ellas, lógicamente nos remite de nuevo a *Paseos por Granada*. A fin de cuentas, Estébanez Calderón, quien había vivido varios años como estudiante universitario de Derecho en la ciudad, reescribe la misma tradición que apareciera en la obra atribuida al Padre Echeverría. Se trata

específicamente del Paseo 56 (el número 11 del segundo volumen en la edición de 1814).⁷¹

La segunda de las vías, tal vez algo más remota, nos remite a la obra de Blanco. Dos datos nos permiten establecer esta posibilidad de filiación. En primer lugar, tenemos constancia de que Estébanez Calderón, como intelectual próximo al liberalismo, se vio señalado por el régimen fernandino en 1823. Con objeto de estar a salvo y a la espera de ver completado su proceso de purificación ideológica con la administración del monarca, el escritor malagueño reside por casi dos años en Gibraltar. Durante tan larga temporada, y con el ánimo preparado para un previsible exilio a Inglaterra, nada tiene de imposible el hecho de que pudiera tener acceso a la prensa española publicada en el país vecino (títulos como *El Español*, *Variedades* o *No me olvides*) entre muchas otras obras. Dada su inestable situación, no tendría nada de raro que el autor se sintiera inclinado a ver cómo sus compañeros ideológicos seguían la situación del país. En segundo lugar, como documenta Carla Perugini (136), José María Carnerero, director de *Cartas españolas*, realizó un desordenado saqueo del *No me olvides* de José Joaquín de Mora,⁷²

⁷¹ Interesa, sin embargo, subrayar las principales diferencias entre uno y otro relato. La más evidente tiene que ver con el marco narrativo. Mientras que en la versión de *Paseos* la historia es relatada en boca de un erudito que desautoriza la fuente de origen, en la versión de Estébanez Calderón la historia procede de un narrador testigo que es incapaz en último término de verificar la autenticidad de los hechos. La aproximación de *Paseos* es la propia de un ilustrado; la de *El Solitario*, la de un romántico. Añade además la profecía de una gitana acerca de la vieja Carja y la desaparición de esta última bajo sospecha de brujería. La figura del narrador no solo es crucial a la hora de presentar los hechos sino también para dotar la tradición de un cierre distinto. En la versión atribuida a Echeverría la narración concluye con la proposición del fantasma de retornar pasados tres años. Ello da pie a las reflexiones del erudito acerca de las vacuas esperanzas del supersticioso pueblo español. En “Los tesoros de la Alhambra” la conclusión está mucho más cerrada, ya que Carlos, único testigo del encantamiento, fallece. La muerte del héroe aparece además investida de un signo trágico, sin asomo alguno de censura. El relato lejos de criticar la fe popular en los tesoros de la Alhambra, rehúsa enjuiciarlo, al mismo tiempo que incorpora un segundo elemento sobrenatural en la figura de la posible bruja. El cuento se fundamenta, en este sentido, en una concepción fantástica de la realidad, híbrida de lo verosímil realista y de lo sobrenatural inexplicable, y lo hace en unas coordenadas histórico-literarias específicas, en la que el hoffmanianismo invade el mercado literario de Francia.

⁷² En muchos casos, se llegaron a incluir textos del *No me olvides* sin siquiera mencionar el autor. La omisión de autoría dio lugar, más adelante, a atribuciones erróneas, que han llegado incluso a afectar la comprensión de la obra de escritores como Estébanez Calderón. Así, en la edición de 1893 de sus cuentos y artículos, se incluyó “El paraguas” como obra del autor malagueño. Esta equívoca adscripción ha llevado a críticos como Sala Valldaura y Roas a buscar un parentesco que no existía entre este relato y los demás cuentos de Estébanez Calderón (“Los recursos fantásticos” 62, n.8; *La recepción de la literatura fantástica* 448). Debo a Llorens y Rodríguez Gutiérrez la subsanación de este error (*Liberales y románticos* 193; *El cuento romántico español* 127-130).

donde José María Blanco había publicado su texto “El alcázar de Sevilla”. Por mediación de Carnerero, como amigo y colaborador asiduo, Estébanez Calderón pudo perfectamente tener acceso a los ejemplares de la revista publicada en Londres. Esta conexión explicaría el tinte trágico que, ausente en *Paseos*, aparece en la versión de Estébanez y que la vincula con el tratamiento de Blanco White. Asimismo, de manera análoga a “La Leyenda de la Casa del Duende”, el autor concluye la narración con una nota de pesimismo. Si en el texto de Blanco, Fátima y Zuleima devenían fantasmas en la que fuera la propiedad de sus antepasados, en el cuento del malagueño, la muerte de Carlos cierra definitivamente la posibilidad de recobrar el tesoro y liberar al soldado fantasma de su encantamiento. Ambos redundan en la certidumbre de una oportunidad perdida para siempre. En ninguna de las fuentes restantes, si bien lo consideramos, podemos hallar este giro trágico, simbólico signo de la desesperanza de una juventud progresista incapaz de concebir un cambio político e intelectual en España.

A pesar de la labor iniciada por Blanco, Montgomery y Estébanez Calderón, *The Alhambra* de Washington Irving se erige como referencia obligatoria sobre el tema fantástico-andalusí a partir de la traducción española de dicha colección en 1833. El éxito inmediato de la obra se traduce, a lo largo del XIX, en ocho ediciones, cada vez más completas. El gran autor neoyorquino vino a ejercer entonces el influjo que ni Blanco White desde su exilio, ni Estébanez desde su tribuna periodística llegaron nunca a ostentar. Con su obra, Irving dio visibilidad y prestigio internacional a las leyendas que giraban sobre los lugares de la memoria de al-Ándalus, principalmente Granada. Tras él, vendrían otros autores hoy también olvidados como Luis de Montes, Leopoldo Eguílaz, José Joaquín Soler de la Fuente, Francisco José Orellana y Manuel Fernández y González. Todos ellos elaboraron sobre la base de un continuo que, a sus ojos, nacía

del filtrado poético de Irving. Con ellos y con el liderazgo indiscutible de José Zorrilla, la propuesta que un día iniciara Blanco encontraba un desarrollo en España, si bien con un giro ahora denodadamente conservador.⁷³

Irving sirvió entonces como icono parteaguas: de un lado, como foco de imitación, de otro, como punto de fuga. Así, junto a la continuación de leyendas sobrenaturales sobre la Alhambra y el sur andaluz, vinieron muy pronto a recuperarse tradiciones de sesgo realista que, en lugar de dar poético pábulo a la superstición popular, se valieron de aquella para denunciar la credulidad del pueblo. Textos como “Moros y cristianos” de Pedro Antonio de Alarcón (*Narraciones inverosímiles* 1882) o “El tesoro morisco” de José Castro y Serrano (*Historias vulgares* 1887) son indicativos de este giro crítico. En ambos casos, el supuesto tesoro encantado sirve como MacGuffin fatalista para denunciar la ociosidad y desmedida ambición del pueblo llano español y, por extensión, del ser humano. Paralelamente, autores como Antonio Joaquín Afán de Ribera y Francisco de Paula Villa-Real se afanaban en documentar la existencia de tradiciones que ellos comenzaban a ver en peligro de olvido.

La fama de *Cuentos de la Alhambra*, aunque merecida, vino a eclipsar la labor de quienes prepararon el camino de su existencia: los *Paseos por Granada*, los ensayos de Blanco, la traducción traidora de Jorge Montgomery, la precedencia de Estébanez Calderón. Todos ellos, conectados sospechosamente por la figura de un exiliado, volcaron los ojos sobre la memoria de

⁷³ En “Los gnomos de la Alhambra (poema fantástico)” (incluido en el volumen *Gnomos y mujeres* de 1886) encontramos un epígono de la hibridación de la fantasía extranjera del norte europeo y de lo español. Así junto a criaturas de otras regiones (silfos, ondinas, hadas, los shakespereanos Titania y Oberón) conviven seres de la imaginación coránica, como las huríes, todo ello en un espacio considerado como sinecdóquico del espíritu de la nación como la Alhambra granadina. Al-Ándalus y el reino nazarí de Granada se articulan en el extenso poema narrativo como eje de una fabulación en tres tiempos: el esplendor pretérito interrumpido por el imperialismo de Carlos V; la conmemoración en pleno XIX de su memoria por parte de seres sobrenaturales en una madrugada de efímera magia; y la proyección de aquella España próspera, de al-Ándalus y los Reyes Católicos, en un sueño especulativo donde la nación retorna a su posición hegemónica. El plano individual y colectivo se funden en esta quimera nostálgica donde el poeta se esfuerza por vislumbrar un futuro mejor para España y un lugar propio en la historia literaria.

al-Ándalus y del pueblo morisco. Embrujados por su fantasma o seducidos por el brillo de la España musulmana como la mariposa que cita Goytisolo (*Obra inglesa 79*), estos autores giraron, planearon, describieron círculos obsesivos alrededor de la posibilidad de usar su magia como herramienta de un fantástico autóctono. Hoy su memoria es otro fantasma que apenas si se dibuja en el territorio de estas páginas.

Capítulo 2

Hacia y contra el fantástico: la evolución visionaria de Antonio Ros de Olano

Antonio Ros de Olano (Caracas 1808-Madrid 1886), fiel a una vida de contrastes como los que singularizaron su persona pública y su obra, sigue siendo hoy día tanto un absoluto desconocido para el lector común, como un objeto de creciente admiración por parte de una crítica especializada que ve en su producción una de las mayores cotas de originalidad de todo el XIX.⁷⁴ No nos llevemos a engaño. El escritor no fue en su época una figura menor que pudiera pasar fácilmente desapercibida. En vida, como militar, recibió no pocas distinciones (Marqués del Guad-al-Jelú, Conde de Almina); por su faceta de político, cuya independencia ideológica como liberal moderado dio lugar a frecuentes acusaciones de volubilidad, recibió tantas muestras de admiración como encendidos reproches; y como escritor no le faltaron amigos de fuste (José de Espronceda, Pedro Antonio de Alarcón) ni ilustres reseñistas (Fernán Caballero, Ildefonso Ovejas, Emilio Castelar, Juan Valera) que supieran reconocer el valor de su talento.⁷⁵

Un sector de la crítica contemporánea tampoco ha sido ajena a la singularidad literaria de Ros de Olano. Durante la primera mitad del XX, Marcelino Menéndez Pelayo, Azorín o Mariano Baquero Goyanes iniciaron la senda de la reivindicación. Su impulso se vio continuado con las tesis doctorales de sesgo principalmente biográfico de María del Rosario Salas Lamamié y Juan Antonio López Delgado, las ediciones de Enric Cassany, Sergio Beser y Jaume Pont en sellos editoriales de envergadura (Laia, Círculo de Lectores, Crítica), y diversos estudios monográficos,

⁷⁴ La fortuna de su nombre, incluso, se permitió durante décadas el lujo del humor. En lugar de engrosar las páginas de historia literaria, Ros vino a instalarse como huésped en la sección de crucigramas: sombrero militar, tres letras, “ros”. De este modo muchos lectores recordarán aún hoy día su ilustre apellido.

⁷⁵ El famosísimo cuadro de Esquivel, en el que aparecen inmortalizados los más relevantes autores del romanticismo español, testimonia la importancia de Ros de Olano como literato, mostrándonoslo en primera fila, a mano izquierda, sentado junto a Bretón de los Herreros y Javier de Burgos.

como los de Andrew Ginger, David Roas y Geraldine Lawless. La lista de reconocimientos quedaría incompleta sin la mención a los agudos capítulos dedicados por Alfonso Reyes y Pere Gimferrer al estudio de *El Doctor Lañuela*, el libro más “raro” y “extravagante del romanticismo español” a decir de sus autores (Gimferrer 107; Reyes 296).

Gracias a esta amplia labor, se puede decir que la figura de Ros es cada vez menos desconocida. Muchos han sido los atinados comentarios críticos vertidos sobre el análisis concreto de una serie de textos o los apuntes generales sobre su producción. Sin embargo, con respecto al tratamiento del género fantástico parece haberse llegado a un peligroso *status quo*, un cómodo consenso, en el que se atribuye, sin más, a Ros de Olano una aproximación al fantástico mediatizada por las ideas de Scott y una práctica de lo que se ha dado en llamar pseudo-fantástico (Roas) o fantástico-grotesco (Pont) para una serie de textos de juventud. Para los cuentos no realistas de su obra de madurez se ha aceptado la etiqueta de “estrambóticos”, sin que, a excepción de las significativas aportaciones de Ginger y Pont, se haya realmente profundizado en qué consiste la práctica de este género o membrete creado ex-profeso por el autor. Para nuestra sorpresa, las reflexiones sobre cada uno de estos ciclos ha tendido a verse de manera aislada. Allá por los años 40, al respecto de la diferencia entre los cuentos “fantásticos” y “estrambóticos” un estudioso de la talla de Baquero Goyanes lanzaba una pregunta que apenas ha sido atendida: “¿Se trata de un simple capricho terminológico tras el que no hay ninguna novedad sustancial, o, por el contrario, esa sustitución de términos –estrambótico en vez de fantástico- define una mutación en el arte literario de Ros de Olano?” (“El cuento español” 45). Considero que disponemos de los suficientes datos y herramientas críticas para descartar la primera de las opciones. Aunque no lo considero una “mutación”, tal como lo refiere Baquero, sí creo que podemos hablar de una modulación progresiva, un sostenido proyecto de apropiación

del género fantástico que va tomando diversas formas a lo largo del tiempo. El empleo terminológico, a diferencia de lo que era habitual en el XIX, en el caso de Ros sí va aparejado a una conciencia evolutiva que, a pesar de ciertas matizaciones que expondré más adelante, responden en efecto a diversos parámetros discursivos.

Este capítulo tiene tres objetivos fundamentales. En primer lugar, quiero corregir el paradigma de definiciones históricas sobre el que se ha conceptualizado la praxis de Ros en su obra de juventud. Para el desconcertante tratamiento del fantástico del escritor español en esta fase, entre lo grotesco y lo extravagante, se ha propuesto con frecuencia un modelo exógeno. En concreto, se ha vinculado la propuesta estética de Ros con el modelo proporcionado por Walter Scott en su reseña a Hoffmann, publicada originalmente en 1827 y traducida al español en 1830. Curiosamente, se ha aceptado este hecho y no se ha justificado cómo un marco teórico cuyo objeto era el de desautorizar el cultivo del fantástico pudo alentar precisamente su uso por parte de Ros. La respuesta al enigma reside en que el escritor que nos ocupa fundamentó su praxis no a partir de la crítica del escocés, sino a través de la interpretación de Enrique Gil y Carrasco, con quien, recuérdese, compartió tribuna en *El Correo Nacional* y en *El Pensamiento*. La visión de Gil, basada en la legitimidad romántica de una correspondencia de expresión y sentimiento, de la imagen irracional y la visión del mundo, constituyó un marco innovador hacia el cual Ros se sintió inclinado, ya que respondía a la búsqueda de un espacio propio que caracterizaría su obra.

En segundo lugar, quiero demostrar que ambas, la producción fantástica y la producción estrambótica del autor español constituyen los extremos de una continua trayectoria, cuyo punto de giro o bisagra estética se encuentra en las reflexiones sobre el propio género fantástico presentes en el cuento “El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez”, al que dedico

un extenso análisis.⁷⁶ Concibo que el deseo de Ros de Olano de un espacio literario propio dio lugar a un temprano cuestionamiento del modelo de partida. El relato “El escribano Martín Peláez”, último texto subtítulo como fantástico, establece la transición de una poética fantástica a una poética personalista, que el autor denomina como “estrambótica”. En su tesis doctoral ya Salas Lamamié intuyó que la premisa ficcional del relato funcionaba como excusa para reflexionar metadiscursivamente sobre las posibilidades del género fantástico (280). En mi aproximación, quiero ir un paso más allá y demostrar que el cuento explora las posibilidades de una “traición creativa”, en términos de Bloom, que se basa en el redireccionamiento de las bases del género por medio del entronque con la tradición áurea de Cervantes o Quevedo. “El escribano Martín Peláez”, en este sentido, funciona como un texto de crisis, que cierra y abre una nueva etapa y que empieza a manifestar una preocupación por la autoridad y el lenguaje. Su continuación se encuentra en el que aparece en la prensa periódica como “primer cuento estrambótico”, “Maese Cornelio Tácito” y con el que tantos aspectos tiene en común.

Finalmente, deseo profundizar en los factores contextuales que hicieron posible la asociación entre el modelo fantástico de Scott y Gil y la obra de Quevedo, fundamentalmente sus *Sueños*. Como demostraré, lo que Ros pone en práctica, una vez más, es una serie de asociaciones que tanto en la prensa española como en la prensa francesa disfrutaron de un cierto eco. La legitimación de un fantástico basado, ya no en la proyección del sujeto, sino en la

⁷⁶ Este capítulo se dedica al análisis de la cuentística de Ros. El estudio sobre el papel de la novela *El doctor Lañuela*, considerada ya en su día como la novela más compleja de todo el XIX, requeriría de un espacio propio más allá de la extensión de este capítulo. Como adelante de un artículo específico cabe señalar que la “novela híbrida” de Ros forma parte de la secuencia de transición entre lo fantástico y lo estrambótico. De un lado, recoge motivos temáticos de los dos primeros cuentos; de otro, ya anticipa un interés por la incorporación de elementos barrocos (lenguaje quevedesco, inspiración picaresca). En términos cronológicos, pese a haber sido publicada en 1863, por su aspecto técnico la novela parece haber sido compuesta bastante antes, a mediados de los años 50.

independencia del lenguaje se ejemplificará con un examen de “Historia verdadera o cuento estrambótico que da lo mismo”.

Considero que la cuentística rosdeolanista de carácter no mimético puede clasificarse en tres fases. La primera, circunscrita a dos textos (“La noche de máscaras” y “El ánima de mi madre”, 1839-1840), puede ser calificada como una praxis personal del modo fantástico de Scott y Gil y Carrasco. Tras la práctica con este modelo, en “El escribano Martín Peláez” (1840,1852) lo que encontramos es una propuesta programática de desvío que se desarrolla de la manera práctica en el primer cuento estrambótico, “Maese Cornelio Tácito” (1868). A partir del examen evolutivo, estos dos últimos cuentos configuran anverso y reverso de una bisagra estética, cuyo siguiente paso toma forma en el último de sus cuentos no realistas, “Historia verdadera o cuento estrambótico” (1869) y cuya consigna es ahora la descentralización argumental, el humor hiperbólico y la independencia del lenguaje. Como puede observarse, la evolución de Ros, hacia y contra una visión específica del fantástico, es coherente desde el punto de vista cronológico. La consistencia terminológica de Ros resulta reveladora de una conciencia estética.

El viaje de Ros por los territorios de la ficción no mimética comienza en 1840. En el mes de junio, dentro de *El Correo Nacional*, Ros de Olano publica “La noche de máscaras”, el primer texto que aparece bajo el subtítulo de “fantástico” y en el que resuenan pasajes de “La noche de San Silvestre” de Hoffmann (publicado, recuérdese, en el volumen de Cayetano Cortés en 1839). Ya en este cuento, nos enfrentamos ante una obra que desconcierta por su singularidad. El relato nos propone la alucinada noche que Leoncio, narrador y protagonista, vive en una sala de fiestas, a donde su amada María acude con su marido el coronel Pozuencos. Lo que a priori podría ser un relato más o menos convencional, situado en el escenario típico romántico de un baile de máscaras, se transforma en una excusa argumental para desarrollar la orfandad del

antihéroe romántico y la degradación del ideal. El texto definitivamente desconcierta por su audacia. Entre los distintos aspectos, resulta destacable el uso de transiciones asociativas nada frecuentes en la época y que anticipan maniobras que, como recuerda Baquero Goyanes, anuncian el surrealismo o el estilo de Gómez de la Serna (“El cuento español” 451).⁷⁷

Su tratamiento del fantástico de manera evidente se mueve en un espacio distinto al conceptualizado por el propio Hoffmann y más tarde la crítica francesa. Si en este modelo, éramos testigos de una ficción en la que se interpenetraban, de manera realista, el mundo familiar y el mundo sobrenatural, aquí Ros cancela desde el comienzo la posibilidad de una lectura realista. Las palabras con que Todorov describe el desplazamiento de Kafka fuera de los marco que él formula para el fantástico, resultan extrapolables al caso del autor español. Ros, en línea con el autor de *La metamorfosis*, “trata lo irracional como si fuera parte del juego: su mundo entero obedece a una lógica onírica, cuando no de pesadilla, que ya nada tiene que ver con lo real” (136). El edificio ficcional que erigen ambos maestros, ya no se funda en la representación mimética de la realidad y su posterior cuestionamiento por medio de la irrupción de un evento sobrenatural, sino que, enraizado en una lógica no-racional, se socava el estatus de estabilidad de lo real por medio de su extrañamiento desde sus mismas bases.

Una síntesis argumental podrá demostrar el cariz de este parentesco. La acción comienza abruptamente con un monólogo interior de Leoncio en el que evoca, nostálgico, la falta de una protección femenina. Sin orden de continuidad, la memoria de la muerte de su madre se somatiza

⁷⁷ Así, cuando el autor implícito se dispone a volcar sus ansiedades en la segunda parte del relato, transforma, siguiendo la lógica onírica, el carruaje en confesionario. ¿“La noche de máscaras” no es acaso, parece decirnos el autor, sino una confesión pública de sus humanas ansiedades? Otro ejemplo de ilaciones protosurreales se produce más adelante cuando el autor reflexiona sobre el baile de máscaras como espejo de la sociedad. Esta idea se transfiere de manera caricaturesca a una reflexión sobre la conveniencia de tener espejos en diversas partes del cuerpo. Lo que pudiera ser un guiño humorístico deviene, sin embargo, una realidad grotesca y desconcertante cuando el coronel Pozuencos se presenta con un espejo en el paladar que refleja su estómago.

en forma de un dolor de cabeza. El reflejo en la pared del dolor tanto físico como emocional del protagonista queda fijado como una máscara que éste decide ponerse para acudir al baile. A continuación, Leoncio monta en un landó o carruaje que se transforma en confesionario. A partir de su llegada a la sala, el relato se configura como una serie de delirantes encuentros con diversos personajes. Entre ellos, destacan el militar Pozuencos y María, cuyo carácter alegórico la crítica no ha pasado por alto. Como recuerda Cassany, “el coronel encarna al padre y al rival, y María a la mujer, madre y esposa” (22-23). Sobre la base de esta caracterización, el narrador explora de manera insistente el componente de dualidad. La amada se nos muestra indistintamente como inocente víctima de un matrimonio indeseado y madre grotesca cubierta de papillas, amante interesada y figura bifronte de ángel y demonio. En un determinado pasaje, incluso, la duplicidad de María adquiere representación corpórea: un ojo responde a los requerimientos amorosos de Leoncio, otro sigue fiel a su viejo esposo; la mitad superior de su cuerpo es dócil al contacto, la otra mitad, rebelde; el pendiente de su izquierda es un demonio lascivo, el de la derecha, un ángel reprobatorio.⁷⁸ El ideal femenino que evocara el protagonista vagamente al comienzo se ve reiteradamente caricaturizado hasta llegar al episodio climático en que comienzan a brotar sapos de la saliva de la joven. Al final de la pesadilla, el alcohol acude como socorro paliativo a la angustia que produce en el personaje esta degradación pesadillesca. Sin embargo, incluso los efectos de la bebida, que hace de la ansiedad de la vida algo tolerable, pronto se desvanecen. Leoncio es abandonado en mitad de la calle. Con sus últimas fuerzas,

⁷⁸ El motivo del doble ideal y carnal de la mujer alcanza en la novela híbrida *El Doctor Lañuela* (1863) su máxima manifestación. En este caso, cada una de las encarnaciones aparece presentada bajo un personaje distinto: Camila es la mujer mundana, mientras que Luz es la mujer pura. Para un análisis sobre el sentido alegórico de esta oposición recomendamos el trabajo de Fradejas Lebrero, Jaume Pont (“Sentimiento subjetivo y género fantástico”) y el prólogo de Enric Cassany.

regresa a casa, donde durante una semana trata de restablecerse.⁷⁹ El relato concluye con la conversación indiferente de varios médicos, quienes incapaces de dar un diagnóstico válido dan a Leoncio por muerto.

Queda a la vista que la aproximación al fantástico de Ros dista bastante del estilo de E.T.A. Hoffmann. Ya Baquero Goyanes, en respuesta a Cejador, discernía esta disimilitud aunque sin dar realmente una explicación sólida (“El cuento español” 452). Cassany, aunque de manera todavía insatisfactoria, perfila esta semejanza un poco más: “Una diferencia sustancial con el arte de Hoffmann es que no se incita al lector a buscar una explicación de lo inexplicable o sobrenatural dentro de los límites de la verosimilitud. La obra no se nutre de los conflictos de lo real y lo posible” (21). Este mismo criterio se ve desarrollado en las reflexiones de Roas entre lo grotesco y lo fantástico.⁸⁰ Para el crítico catalán, los cuentos de Ros de Olano se insertan dentro del primer grupo, ya que se mueven en un territorio donde se descarta cualquier pretensión de realismo y donde en ningún caso parece existir un cuestionamiento de la realidad (*Hoffmann en España* 185).

⁷⁹ Sigo en este punto la interpretación más común de la crítica. En realidad, cabe interpretar el final como el sueño de un muerto, si interpretamos literalmente la cita “siete días me las pasé difunto” (*Relatos* 138). Todo lo que sigue sería entonces un evocación post-mortem. Por otra parte, la incapacidad de los médicos para dar un diagnóstico válido sobre la enfermedad del protagonista colocada al final del relato parece constituir un trasunto irónico de la dificultad que la crítica hallará para interpretar el relato.

⁸⁰ El estudio de Ros se ha visto frecuentemente conectado con la noción del grotesco. En este sentido su producción podría anexarse a los ejemplos citados por Paul Ilie como caracterizadores del grotesco expresionista español. En sentido histórico, no cabe descartarse el hecho de que el autor español estuviera al corriente de las ideas de Victor Hugo, expuestas en el prólogo de *Cromwell* (1827). Para el escritor francés, la musa de los tiempos modernos ha de caracterizarse por una mirada mucho menos reduccionista: “la muse moderne sentira que tout dans la création n’est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l’ombre avec la lumière” (XVIII). Este carácter mixto y casi bipolar del grotesco ha dado lugar a que diversos críticos prioricen un lado u otro del fenómeno. Mijaíl Bajtín presta atención al lado humorístico, carnavalesco y su aplicación durante el medioevo y renacimiento. Wolfgang Kayser, por otro lado, lo identifica con las formas inquietantes del miedo y el expresionismo alemán del siglo XX. El trabajo antropológico de Rémi Astruc, supone, a mi juicio un justo medio entre ambos extremos. Para el crítico francés, los rasgos fundamentales del grotesco son la indeterminación (el juego de la ambigüedad) y la alteridad (o inversión de la leyes lógicas). A partir de esta base, el grotesco se mueve con libertad por diversos territorios: lo frívolo y lo grave, el humor y el terror.

Con objeto de explicar la naturaleza insólita de este y otros relatos de Ros de Olano, numerosos críticos (como Cassany, Pont, Roas) vinculan sus propuestas estéticas con las ideas de Walter Scott sobre el “modo fantástico”. Habida cuenta de que el texto original de 1827 se conocía en traducción española desde 1830 y dado el prestigio del escritor escocés en la península, no cabe duda de que la interpretación scottiana sobre el fantástico determinó la concepción de muchos autores en relación al fantástico en estos años. Como prólogo a dos novelas cortas del escritor escocés, los lectores de la época leían lo siguiente:

El gusto de los alemanes para [sic.] lo misterioso les ha hecho inventar otro género de composición . . . : 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 burlescas Las transformaciones más imprevistas y las más extravagantes [sic] se hacen por los medios más inverosímiles: nada se encamina a modificar lo que es absurdo y repugnante a la razón (16-17, mantengo la edición del original, exceptuando los acentos)

Como Roas, Pont y Cassany observan, esta definición se aviene muy bien a la praxis de Ros de Olano. La asociación entre el grotesco y el fantástico aparecían en además reforzada por el desatinado resumen que el traductor de Scott había hecho del cuento “El hombre de arena” de Hoffmann. En él, demostrando un total desconocimiento del original, se cosificaba la figura de Copelius bajo la delirante forma de un reloj de arena, creando una confusión entre personajes y objetos animados que no se encontraba en el texto original. Como resultado de ello, el relato hoffmaniano se mostraba como una ficción incongruente y esperpéntica. Ciertamente, es muy probable que el primer contacto de Ros con el fantástico se produjera por medio de esta reseña,

lo que explicaría sus concepciones sobre el género en esta época. Sin embargo, esta vinculación entre la versión española del texto de Scott y la propuesta rosdeolanista explica solo parcialmente el carácter y existencia de sus relatos fantásticos.

Para comprender la motivación que llevó a Ros a practicar un género devaluado por una firma de autoridad como la del autor de *Ivanhoe* es preciso situar la praxis del autor español en relación a otros textos peninsulares mucho más próximos cronológicamente. Apenas un año antes de la publicación de “La noche de máscaras” y en el mismo periódico, *El Correo Nacional*, Enrique Gil y Carrasco había establecido una interpretación nueva del talento de Hoffmann y del valor de su obra. Al comienzo de su estudio, Gil se hacía eco de algunas de las críticas de Scott. Admitía, por ejemplo, “las remotísimas consonancias”, “el desconcierto”, la “carencia de significación lógica”, las características de estilo “ajenas a las reglas del buen gusto” de muchos de sus textos (50). Sin embargo, al mismo tiempo, aplaudía la verdad de sentimiento y el modo en que la expresión traslucía esas verdades (51-53). Enrique Gil lee los relatos de Hoffmann en clave poética, como expresión del sujeto y de verdades universales.⁸¹ No trata de buscar en ellos una representación mimética de la realidad objetiva, sino un aproximación del yo romántico a las grandes ansiedades filosóficas. Por ello, interpreta la imagen irracional como proyección de la verdad del sujeto.⁸²

⁸¹ Hoy día podríamos decir que tanto la definición de Scott, como la réplica de Enrique Gil, resultan ajenas a nuestra concepción del género. Como contraargumento de ello, cabría decir que esta concepción fue en aquel período tan legítima como la elaborada por la crítica francesa. Desde una perspectiva histórica ambas resultan válidas. Que la obra de Ros enlazara con una formulación del fantástico distinta a la de la crítica actual, de raíz francesa, no menoscaba el hecho de que el escritor español fue conocedor de las teorizaciones de la época y que las empleó para el cultivo de su tan personal producción, que es lo que nos ocupa.

⁸² En realidad, la teoría de Gil y Carrasco no está tan apartada de la de Hoffmann. En Hoffmann la dimensión psicológica ya era evidente. Sin embargo, ésta servía al propósito de cuestionar una visión estable de la realidad que en Gil y, luego en Ros, ya no resulta importante. El conflicto gnoseológico sobre lo real se convierte en algo prescindible, fundamentando una interpretación del fantástico basada solamente en la expresión de la ansiedad subjetiva.

Esta lectura positiva de Hoffmann debió resultar extremadamente estimulante para Ros en un contexto, además, en el que conceptos como el de lo grotesco, especialmente popularizado por Víctor Hugo, y la ironía romántica, de ascendente germana, comenzaban a ser mucho más accesibles. La amistad con José de Espronceda y Miguel de los Santos Álvarez alimentó sin duda su interés por este tipo de asuntos e hizo posible el despertar de su vocación literaria. Según nos refiere el propio Ros, entre 1839 y 1840, los tres amigos y literatos, disfrutaron de un etapa de expansión y ociosidad. El hecho de vivir a “treinta pasos contados” de distancia permitía tal grado de complicidad que, según bromeaba, un solo diablo era capaz de vigilar a los tres sin gran trabajo (“Lance fantástico”185). Así evoca Ros la memoria de aquellos años:

[A] más de vivir en *vecindad* sucede que cuando salimos *a esparcir el ánimo* andamos casi siempre juntos.

Mis amigos y yo tenemos deliciosísimos ratos: solemos pasar las horas tras las horas tendidos en nuestras respectivas camas; y mientras allí los cuerpecillos se solazan a sus anchas, el espíritu tiene a dilatarse y sufre tortura como en un lecho de Procusto. (185, cursivas en el original)

La profunda amistad entre estos tres autores resulta decisiva a la hora de contextualizar la producción respectiva de cada uno de ellos.⁸³ Curiosamente esta influencia mutua ha sido objeto de mayor interés en el análisis de la obra de Espronceda y Santos Álvarez, que en relación a la cuentística de Ros de Olano. Como apunte al respecto de un tema que merecería un estudio aparte, cabe señalar que algunos de los rasgos que caracterizan textos como “La noche de máscaras” o “El ánimo de mi madre” forman parte de aproximaciones estéticas compartidas.

⁸³ La génesis y desarrollo de *El Diablo Mundo* de José Espronceda demuestra la participación activa de sus amigos. A Ros de Olano se debe el prólogo a la obra y a Miguel de los Santos (cuyo poema “María se cita al comienzo del Canto Segundo dedicado a Teresa) la continuación y finalización de la misma.

Aspectos como la ausencia de plan narrativo, el chirriante cambio de registros (ya culto, ya popular) o el descalabro medio agónico, medio satírico, del ideal conforman un espacio de estrategias compartidas por los tres autores en estas fechas.

Mientras Ros compone sus primeros cuentos fantásticos, Espronceda se encuentra de lleno en la redacción de *El Diablo Mundo* y Santos Álvarez se halla componiendo su poema sin argumento *María* y los cuentos publicados más tarde en *Tentativas literarias*. No resulta muy aventurado conjeturar que en el desarrollo de cada uno de estos proyectos, resultó decisivo el estímulo mutuo. Todas estas obras participan del contraste de lo bajo y lo elevado propio del grotesco y de la ironía romántica. En este sentido, aun cuando Ricardo Navas no lo incluye en su artículo sobre el modo irónico en la literatura española, Ros de Olano participa plenamente de sus rasgos constitutivos. Según Navas, citando a Bourgeois, la ironía romántica “no es otra cosa que una actitud del espíritu ante el problema de la existencia, una toma de posición filosófica en la cuestión fundamental de las relaciones entre el yo y el mundo”. Nos encontramos ante el desfase entre el mundo interior, poblado de altos ideales, y un mundo exterior pedestre y ridículo. De acuerdo al crítico, este desajuste permite que el artista pueda distanciarse de su propio yo, “sometiéndolo a un exhaustivo análisis, buscándose en la contradicción entre su imagen ideal y su realización empírica”. La defensa de la asistematicidad, del flujo, de la claudicación de límites genéricos y tonales que dan sentido a la ironía romántica, ya desde Schlegel, adquieren en la obra de Ros de Olano una plasmación sin antecedentes. La aproximación del escritor español al género fantástico, en formulación de Scott-Gil Carrasco, constituye por tanto una exploración hacia la forma literaria que mejor podía plasmar el interés por la ironía romántica y por lo grotesco que rodeaba su círculo literario y de amistades. En este

entorno, Ros vislumbra un camino estético, el del nuevo fantástico, que esperaba superar en riesgo y en audacia a la empresas literarias de Espronceda y Santos Álvarez.

Estimulado por la interpretación de Gil y Carrasco, Ros parece concebir originalmente su proyecto fantástico como un conjunto orgánico de textos, más que como una serie de relatos independientes.⁸⁴ Varios elementos vinculan “La noche de máscaras” con el cuento que le sigue cronológicamente, “El ánimo de mi madre”. El argumento puede resumirse de la siguiente manera. Una desapacible noche de lluvia, el padre de Leoncio, Mario Garcerán, vuelve a casa malhumorado, como viene siendo costumbre. Distraído en sus lecturas, el muchacho olvida saludar a su progenitor a tiempo. Preso de indignación, el padre tiene un acceso de ira y sufre un repentino colapso. Cuando Leoncio acude a examinar su estado, contempla su mirada amenazadora. Al momento en que Mario se incorpora, el joven se da a la fuga. Por fortuna la lluvia ha menguado, aunque no el frío. Bajo los soportales del atrio de la iglesia, Leoncio tiembla y se pregunta “¡Ay, madre mía! ¡Cuál fue mi culpa al nacer!” (*Relatos* 143). A partir de este momento, el relato toma un tinte fantástico. El fantasma de la madre se aparece al protagonista y le cuenta su vida. Entre el verso y la prosa, aparecen conjugados la muerte del abuelo en la guerra de Independencia, la ceguera de la abuela, las profecías de una gitana, la violación de la madre por parte de satanás y el embarazo diabólico que vino a dar por tierra con sus esperanzas de un feliz matrimonio. En este punto, el fantasma interrumpe su relato. Mario Garcerán anda buscando a Leoncio. Perseguido por una veintena de perros callejeros, avanza a duras penas. Finalmente, el protagonista acude en socorro de su padre y lo lleva subido a sus espaldas a casa,

⁸⁴ Resulta significativo apuntar que un crítico de la época como Ildefonso Ovejas, refiere la publicación de una colección de cuentos de Ros de Olano en torno a 1841. Lamentablemente, el texto no ha llegado a nuestros días.

donde espera que se recupere pronto, al menos antes de la visita acostumbrada de “cierto jorobadillo barbudo” que tanto recuerda al demonio (*Relatos* 177).

Como puede colegirse de la relación entre ambas historias, es posible discernir numerosos aspectos comunes.⁸⁵ El primer detalle que llama la acción es la existencia de un narrador en primera persona cuyo nombre es el mismo, Leoncio.⁸⁶ El uso de la primera persona habilita la dimensión onírica y psicológica con la que se presentan ambos relatos.⁸⁷ Otros rasgo compartido por ambos cuentos radica en el tratamiento de motivos tradicionales del fantástico, como son la posesión demoníaca, las visiones inexplicables, la aparición del fantasma o el tema del doble o *doppelgänger* (tan frecuente en la obra de Hoffmann y sus contemporáneos). A pesar de guiños humorísticos y paródicos que suavizan el tono de los dos cuentos, determinadas escenas incursionan en ámbitos casi alucinógenos o de pesadilla. Asimismo, Ros trata en sus dos primeros cuentos una serie de motivos comunes propios del romanticismo, como el fatalismo vital, la orfandad y el “desvarío errático del antihéroe romántico” (Pont, “Huérfanos y expósitos”

⁸⁵ No es este el único elemento de continuidad. Por ejemplo, al comienzo de su primer cuento fantástico, el narrador inicia su discurso con la exclamación “Oh, qué hermosa es”, cuya referencia hasta bien avanzado el párrafo se asocia con “la noche” que da título al relato (más tarde el narrador desvía la referencia hacia la figura materna). “El ánimo de mi madre” se inicia con una cita parecida, aunque, en este caso, con sentido inverso: “Terrible noche aquella, por cierto”. Como indica la edición crítica de Jaume Pont, determinadas ideas de un texto saltan al otro. Por ejemplo, la mención en ambos casos a una remota noche de Sabbath aparece subrayada en ambos textos aunque con distinto valor. En el primero de los textos, se nos revela el nacimiento de Leoncio en una reunión de brujas; mientras que en el segundo simplemente contextualiza el siniestro ambiente nocturno que precede a la acción. Sea como hijo de una bruja o del demonio, el carácter visionario de Leoncio se justifica como producto ilegítimo con fuerzas sobrenaturales.

⁸⁶ En 1841, Miguel de los Santos Álvarez incluye a un personaje llamado Leoncio en su cuento “Amor paternal”. El uso del mismo parece demasiado casual y apunta, tal vez, a guiño de complicidad entre ambos escritores. El relato, lleno de un humor negro digno de Berlanga, cuenta desde la perspectiva de un narrador personaje cómo Anastasio, verdugo de la zona, se dispone a acudir al pueblo y dar una muerte digna a su hijo, Leoncio, que espera la hora de la pena capital. El cuento concluye sin que sepamos la conclusión del suceso.

⁸⁷ En el primero de los cuentos, tenemos un único narrador homodiegético que relata sus delirantes experiencias en una fiesta de máscaras. En el segundo de ellos, se incrementa progresivamente la complejidad del punto de vista con dos narradores. Aunque en el marco narrativo tenemos nuevamente un narrador homodiegético, el centro del relato reside el discurso hipodiegético del fantasma. En este cuento, la trama principal, por tanto, no emana de la narración de Leoncio sino que se sustenta en los deseos adolescentes de su madre y en la ulterior posesión demoníaca. La disimilitud de centro narrativo entre ambos cuentos no obstaculiza el hecho de que Ros conscientemente seleccione una voz en primera persona y la bautice con idéntico nombre.

236). Llama la atención la proclividad de estos relatos hacia un fin dramático representativo a pequeña escala del gran desvalimiento humano. Finalmente, merece comentario el hecho de que en estos dos relatos fantásticos de la primera etapa, Ros de Olano aún no rompe definitivamente con una cierta noción de trama, a pesar de la diversidad de materiales que componen ambos textos (poemas, canciones, diálogos, narración en prosa) y que tensan la coherencia argumental hacia otros posibles espacios narrativos. Existe, más o menos deslavazado, un argumento en ambos cuentos. Más adelante, en un mar de digresiones, líneas narrativas no desarrolladas o sin final, resulta prácticamente imposible localizar cuál es el verdadero núcleo de la acción en la cuentística no mimética posterior de Ros.

Una vez expuestas estas características comunes a “La noche de máscaras” y “El ánima de mi madre” resulta evidente la ruptura que representa la aparición de “El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez” ese mismo año. La focalización en torno a un narrador en primera persona desaparece, como también dejan de tener relevancia determinados motivos de la ficción fantástica, como el doble o el fantasma, que mencionábamos anteriormente.⁸⁸ La angustia romántica, con toda su constelación de temas asociados (fatalismo, orfandad, etc.), deja de ser prominente. El texto como tal se ramifica.

“El escribano Martín Peláez” se vio publicado en 1841 en tres entregas dentro de la revista *El Pensamiento* (38-42, 65-68, 97-104).⁸⁹ El hecho de que el texto aparezca como incompleto en su edición original, unido a la falta de un núcleo argumental claro ha motivado sin

⁸⁸ Elementos como la presencia del demonio o el fenómeno del doble aparecen de paso en las historias interpoladas en el capítulo 2 del cuento. Su importancia ha pasado a ser subsidiaria, ya que en nada altera la trama principal.

⁸⁹ Lamentablemente, el único ejemplar de la revista que he podido consultar en los Estados Unidos y que se halla en la universidad de Princeton, solo posee los números 1, 2, 8, 10 y 11. Por este motivo solo he podido cotejar la primera de las tres entregas del cuento “El escribano Martín Peláez”. Hasta donde he podido leer, las versiones de 1841 y de 1857 se corresponden la una a la otra, con ligeras variaciones de estilo. A la primera oportunidad posible, mi intención es cerciorarme de la semejanza de ambas ediciones mediante el examen de los documentos de la Biblioteca Nacional de Madrid.

duda el arrinconamiento de este cuento. En opinión de Salvador García, lo más probable es que ficciones como la que nos ocupa, “nacieran y se desarrollaran por exigencias de la colaboración periódica, cesando un día, víctimas de la desidia, o de la imposibilidad de encontrarles un desenlace decoroso” (“*El Pensamiento* de 1841” 334). El crítico David Roas aduce, de manera convincente, otras razones. Según el crítico y escritor catalán más allá “de circunstancias de carácter editorial o del posible desinterés del propio autor [. . .] el dejarlo inacabado podría traducir su renuncia a seguir componiendo relatos situados en la órbita de lo fantástico hoffmaniano” (*Hoffmann en España* 196). Siguiendo a Roas, la incompletitud del relato vendría motivada por el deseo del escritor de apartarse de lo fantástico como moda literaria, para a su vez avezarse en rumbos estéticos de signo individual. Coincido plenamente con Roas en las conclusiones, aunque, de acuerdo a las fuentes documentales que he podido consultar, resulta discutible la consideración del relato como obra incompleta.

Ciertamente, en la última publicación por entregas de 1841, del relato Ros de Olano dejaba al lector con un suspensivo “continuará”. Sin embargo, en la reimpresión del cuento en julio de 1852, entre las páginas de *La Ilustración*, el escritor explícitamente elimina la presunción de incompletitud. Su firma al final del capítulo cuarto da el relato por concluido. Este dato es crucial, ya que nos sitúa en esta segunda edición, no frente a un texto abandonado, sino ante uno ratificado once años después prácticamente sin cambios sustanciales, además, ni enmiendas. Lógicamente, no nos es dado saber por qué en la versión del 41 el texto se presentaba como inconcluso. Muchas podrían ser, de hecho, las hipótesis al respecto (¿meditaba el autor una posible continuación?, ¿fue un error de imprenta?). Lo único cierto y concreto es que hacia 1852, Ros fija y valida el texto como una entidad cerrada.

No resulta baladí el hecho de que esta ratificación del texto se produzca en la década de los años cincuenta, en un período que hasta hoy había sido concebido como un paréntesis de silencio. Tradicionalmente, la crítica ha dividido la obra de Ros en dos períodos de actividad: uno de juventud entre 1839 a 1840 o 1845, ligado a los proyectos compartidos con el círculo de Espronceda,⁹⁰ y otro de madurez de 1860 en adelante. Entre ambas fases se produce un receso literario de casi dos décadas (1842-1860) en el que Ros prácticamente no da a imprenta ningún nuevo texto de creación. Este misterioso interregno del que apenas sabemos resulta clave, sin embargo, a la hora de comprender la evolución del autor y, en concreto, cómo se fue gestando una poética de la diferencia: el cuento estrambótico.

De este período, hay varias referencias destacables, entre las que destacan la reimpresión de “El escribano Martín Peláez” en 1852 y la redacción de “Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo”, fechado en 1857. No parece casual que Ros de Olano regrese a su último texto fantástico, en torno a la época en que, según tenemos constancia, se encuentra en la fase de gestación de una nueva estética. La ratificación del cuerpo textual de “El escribano Martín Peláez” tiene, por tanto, en este contexto específico, el carácter de una agenda literaria consciente. La función de este relato en la producción de Ros de Olano, minimiza ambigüedades para pasar a presentarse como momento interseccionado, transicional entre dos formas de praxis, la de lo fantástico y la de estrambótico.

Merece la pena detenerse en el argumento, o mejor dicho argumentos, de “El escribano Martín Peláez”. La primera de las tramas, que funciona como marco de la acción, relata los intentos de Doña Justa y su marido Martín Peláez de hacerse con la pluma negra que ostenta el

⁹⁰ Convengo con Pont en el hecho de que la muerte de Espronceda en 1842 tuvo como efecto inmediato la suspensión de su actividad literaria (“La narrativa breve” 23-24). A ello, considero que se debe añadir como evento fundamental el matrimonio de Ros ese mismo año. Indudablemente, a la pérdida de un estímulo literario se sumaron obligaciones personales que tomaron prioridad en su vida y que le llevaron a relativizar una carrera como literato.

mozo Caínez y al que atribuyen propiedades mágicas.⁹¹ En un receso de la acción principal, mientras Doña Justa trata de seducir al joven inquilino, en un cuarto anejo diversos personajes (la tía Venceja, el mayorazgo Rincón, el cura...) comienzan a compartir diversas narraciones interpoladas y a opinar sobre ellas. En un momento dado, Martín Peláez critica el valor de las historias de sabor folclórico que acaba de escuchar y proclama que el fantástico, ese nuevo género venido de Alemania, es el único digno de ser respetado. Martín lo ejemplifica por medio de la descacharrante historia de Pedro Fernández, jugador empedernido, que tras una noche de tute despierta como general poco antes de una confusa batalla. El grotesco relato, aunque claramente contradice la definición aportada por Martín, produce de inmediato la imitación por parte de cada uno los contertulios. Tras este inciso, la acción nos devuelve a los coloquios entre doña Justa y Caínez, quien cede su pluma mágica como prueba de amor. Al final del cuento, somos testigos de la agonía del mayorazgo Rincón, cuyo nombre remite al pícaro de Cervantes y conecta con la referencia al juego de cartas de la historia interpolada. Martín Peláez, ahora en poder de la pluma negra de Caínez aparece como un ser rico y poderoso (más aún que el cura del pueblo). La muerte de Rincón reinscribe de manera cuestionadora el sentido de una voluntad de apropiación en un mundo, al cabo, dominado por la muerte.

Salas Lamamié muy tempranamente vio en el cuento una excusa para reflexionar metadiscursivamente sobre el género fantástico (290). Este hecho queda enfatizado por la elección del nombre Martín para el protagonista. Haciendo un guiño a uno de los cuentos hoffmanianos más divulgado en esta época en España (“Meister Martin der Kufner und seine

⁹¹ La presencia de la pluma mágica parece remitir al personaje de “El caldero de oro”, de E.T.A. Hoffmann, en la que el protagonista es contratado para hacer de copista. El uso de la pluma mágica permite al personaje estar cada vez más cerca de su amada, Serpentina. Ginger considera que se trata de un símbolo fálico de poder (“Political Revolution and Literary Experiment” 236). Mi análisis enlaza, en cierto modo, con esta propuesta. Considero en todo caso, que el poder simbolizado por la pluma remite concretamente a una cuestión de apropiación literaria.

Gesellen” más conocido como “El tonelero de Nüremberg”; ver apéndice), Ros reinscribe el personaje de Hoffmann en coordenadas españolas. Desarrollando la intuición de Salas, considero que “El escribano Martín Peláez” en primer lugar representa una praxis de la apropiación del género por medio del trasvase de esa simbólica pluma negra de manos del afrancesado Caínez al españolísimo Peláez; y en segundo lugar, pone en práctica la reinterpretación del fantástico por medio de su conexión con la tradición cervantina. Esta exégesis permite establecer un vínculo común sobre el que analizar el mensaje global del relato.

En síntesis, en la primera de las tramas, Ros nos presenta un deseo de apropiación de la modernidad, representada en esa mágica pluma negra. Doña Justa y Don Martín responden de entrada al tipo de personajes folclóricos de la España tradicional. Ella encarna la mujer mandona; él, el tradicional calzonazos. Ambos son caracterizados como seres improductivos: ni doña Justa puede ser madre, ni su esposo, notario inculto, prosperar económicamente. Como solución al segundo de estos problemas, Doña Justa tiene una visión, según la cual la respuesta reside en encontrar al *Proto-calígrafo*, es decir, en parasitar a quien, por medio del poder de la escritura, sí es capaz de producir riqueza. A continuación, la visión de la protagonista nos sitúa inmediatamente en un contexto paródico de las profecías del mundo antiguo: “Andad y andad en dirección de las narices, que el náufrago *Proto-Calígrafo* tropezará con vosotros y seréis ciempiés en la carrera y cien manos en el oficio: DIXI” (275). El ironista que es Ros no descuida de hacernos ver que ha de ser precisamente una profecía, una superstición, la que movilice a la España pueblo representada por la pareja. Asimismo, resulta de interés la referencia al “proto-calígrafo”, es decir a ‘aquel del que mana la escritura’. El texto que sigue va a girar en torno a esta preocupación sobre el origen de la literatura moderna y más concretamente sobre la precedencia española en relación a potencias hegemónicas extranjeras.

Siguiendo la orientación del apéndice nasal de doña Justa, los dos personajes llegan a un ciprés llamado Aníbal. El énfasis de narrador en este dato, al que dedica las dieciocho líneas de un párrafo completo y al que vuelve más adelante el narrador, indica claramente que se trata de una información considerada como importante. La referencia posee un claro valor simbólico: el ciprés actúa como emblema de la muerte y Aníbal, como efigie de una gloria militar truncada por el destino. La suerte de aquella segunda guerra púnica, en la que se tomó forma la hegemonía romana frente a la cartaginesa, servirá de excusa al narrador para esbozar un somero repaso de las grandes héroes militares (César, Pompeyo, Muza, Tariq, Gonzalo de Córdoba). Si embargo, de entre ellos, Ros escoge aquel en el que la fortuna se manifiesta más adversa, estableciendo una implícita analogía entre el destino español y el de la vieja Cartago, ambas potencias meridionales sometidas al cabo a poder hegemónico de los pueblos del norte.

La noción de trasvase de poder ya está fijada antes incluso del encuentro entre Doña Justa, Don Martín y el mozo Caínez tenga lugar. Cuando la pareja descubre las propiedades mágicas de la pluma negra del mozo, su propósito queda claramente definido. Su misión será la de arrebatar este objeto al joven visitante, es decir apropiarse de su estatus de poder, de la modernidad que la pluma negra representa. Ros tiene mucho cuidado en marcar en su propietario rasgos de su vinculación con Francia. El sombrero frigio y la canción de “La Carmagnolle” caracterizan de un solo trazo a Caínez como un partidario de las ideas revolucionarias. El empleo de un apellido derivado del nombre de Caín no resulta en este contexto casual, sino que remite a una oposición entre casticistas y afrancesados, en el que este último asume el papel de traidor a la patria, de aquél que es capaz de matar a su hermano.

Esta contraposición entre el patriota y el afrancesado aparece, poco más tarde, lúdicamente reelaborada cuando ambos personajes masculinos reflexionan sobre sus respectivos

nombres. Don Martín (evocación a la española de un personaje hoffmaniano, recuérdese) inmediatamente asocia su patronímico, Peláez, a la estirpe del héroe patrio Pelayo. El personaje de Hoffmann por medio de su apellido queda claramente insertado en la órbita de lo autóctono. La maniobra de Ros no se detiene aquí. Incapaz de ver en el patronímico del mozo una asociación con Caín, Martín oficia el primer gesto de malinterpretación creativa del texto: “Oiga usted, bien puede ser que sea corruptela de Lainez y descienda usted del mismo tronco del Cid, a quien los árabes apellidaban *lapsus linguae* semejante al *campitur*” (275). Esta escena resulta importante, ya que anticipa la reinterpretación del fantástico del siguiente capítulo. Hasta aquí, Martín lee voluntariamente como parte de su tradición histórica al forastero, al así llamado “Náufrago” o “Turista” y en quien la huella de la vecina Francia resulta incontestable. Como hará más tarde con el género venido de Alemania, Ros va a officiar, a través de la figura del inculto Martín, el filtrado del paradigma extranjero a partir de las propias coordenadas culturales. En ambos casos la traición interpretativa se manifiesta como deliberada desviación de paradigmas foráneos.

Toda la trama anterior ha ido preparando para el verdadero núcleo de la historia: la reflexión metaliteraria sobre el género fantástico, a la que dedica, en términos de extensión, más de la mitad del relato. Para comenzar, el narrador nos traslada al espacio bucólico de la finca de Martín Peláez, en la que el escritor parece evocar la atmósfera poética de su crianza en una villa tarraconense. El paisaje acústico de la naturaleza de una noche de julio (insectos, brisas, aves y murmullos) se transfiere poéticamente “a los moradores de la aldea, los cuales, reunidos en vecindad y sentados a la redonda en poyos, taburetes y escaños, cuéntanse al resplandor de las estrellas historias fabulosas, maravillosas balsamías, sucedidos recientes, milagros y consejas, aventuras de caza y brujerías estupendas que quitan el sueño a los muchachos” (275). La música

de la naturaleza se transfiere en ficciones e historias. Ros conduce a sus lectores a un encuentro con la base folclórica de la que nacen las narraciones inverosímiles. Como antesala de las tres historias que serán contadas a continuación, el narrador refiere el vuelo de tres plumas de gallina: “Y sobre esto y aquello las arrancadas plumas de tres gallinas muertas a mano airada, la una roja, pedreña la otra, y la última cenicienta, las cuales plumas, arrojadas en montón como se suele desde el portal a la calle, eran juguetes del viento” (275).⁹² De manera análoga al olvidado ciprés de Aníbal, emblema de un glorioso pasado histórico olvidado, las tres plumas flotan desatendidas. El contraste con la pluma negra de Caínez parece evidente. Si ésta se asocia a la modernidad, las tres plumas volanderas se asocian al fondo popular inapreciado, como suscribe el hecho de que sean precisamente tres las historias que se narran a continuación en el contexto de una espontánea reunión popular.

La primera de ellas es una de esas “aventuras de caza” que se mencionaba al principio capítulo. El mayorazgo Rincón relata cómo un domingo en lugar de ir a misa sale al campo conminado por su perro Lepe. Al paso del cazador van saliendo diversos animales, a los que no dispara por una serie de ridículas excusas. De pronto, su lebré y un zorro negro se enzarzan en una lucha alrededor de su cuerpo. El mayorazgo Rincón concluye que el ataque del zorro no respondió a una acción del demonio. Su disparatada teoría se ve refrendada por el cura que juzga el episodio un castigo lógico por no haber ido a misa.

La segunda y tercera de las narraciones son calificadas como “balsamías”, un tipo de cuento fabuloso de origen popular cuya etimología, por corrupción oral, derivaba del étimo

⁹² No he encontrado pruebas concluyentes sobre a qué color se refiere Ros por medio de la referencia a la gallina pedreña. La existencia de esta variedad debió ser bastante popular en el XIX, pues la cita Emilia Pardo Bazán en *La madre naturaleza*. Lo más probable es que ambos autores hayan confundido la variedad de Pedrés o pedresa con la cercana población cántabra de Pedreña. La gallina pedresa, sí documentable, se caracteriza por un plumaje listado blanco y gris oscuro.

blasfemia. La tía Venceja desarrolla un doble relato que sorprende, en su primera entrega por un cierto erotismo y en la segunda por su conservadurismo ideológico. En el relato inicial, se nos cuenta como una corregidora, mujer casada, camina alrededor del mundo en pos de un viajero que cruza el pueblo sin detenerse jamás. En la historia resuenan numerosos ecos literarios, como el mito del holandés errante, “La pata de palo” de Espronceda o las persecuciones amorosas propias de la mitología, como Apolo y Dafne. Lo curioso en todo caso es que la conservadora tía Venceja no tiene ningún escrúpulo en presentar a una mujer casada que persigue a un hombre y que, para colmo de indecencia en la época, se dedica a enseñar “sus pechos como blancas palomas,... por una rendijilla peligrosa” (288). Este relato absolutamente escandaloso en boca de la anciana tía queda, sin embargo, neutralizado por un segundo cuento vagamente conectado con el anterior. Según la narradora, el día en la corregidora se escapa tras su amante, una diabla toma su apariencia e inicia relaciones con el abandonado esposo que, ajeno a los hechos, no percibe cambio alguno. Como fruto de estas ilícitas relaciones, nace un súcubo que acaba en la hoguera inquisitorial. La forzada ejemplaridad del relato se produce al final con la muerte penitente del que se presumía como única víctima de ambos relatos: el corregidor. Su audiencia no toma cuenta las contradicciones morales que se deducen de ambas narraciones.

Llegados a este punto, Martín Peláez, ese icono hoffmaniano hispanizado, toma la palabra para expresar su disgusto ante las narraciones de sabor folclórico que se han relatado hasta ese preciso momento. Como alternativa a la banalidad de las historias precedentes, Martín ofrece el cultivo del fantástico,

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 . . . [Señaló] que de los circunstantes, excepto el cura, los demás eran todos gente de poco alcance y de aquélla 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. (288)

El elogio de Martín sobre el nuevo género fantástico, sirve al mismo tiempo para desautorizar, como ignorantes, a los demás personajes. Su ataque a los detractores del género dentro de la ficción parece también trascender la página escrita y censurar a los lectores de la época. Como bien recordaba Pedro Antonio de Alarcón, la consideración de Ros por parte de la prensa como bicho raro había alimentado su desprecio del gusto popular. Según refiere Alarcón, no había modo en que la audiencia de la época pudiera satisfacer la respuesta que Ros esperaba:

A la verdad, todavía no se sabe si él quiere o no quiere que el lector. . . entienda [sus obras]. Lo que nosotros tenemos averiguado es que desprecia al que no las entiende, y que se enoja con los que se dan por entendidos. Hay, pues, que oír y callar, o que demostrar por señas, no explicaciones, que aquellas excentricidades tienen muchísima sustancia, como es indudable que la tienen... (“Prólogo” 31)

A pesar de la ironía con que se manifiesta Alarcón, es evidente la esnobista insatisfacción que Ros sentía respecto a las lecturas prodigadas por su audiencia periódica. En el auditorio ficcional de “El escribano Martín Peláez” en un primer momento parece reproducir esta misma visión.

Sin embargo, el discurso del protagonista sobre el género fantástico no acaba en este punto:

Martín, que llamaba franqueza a la desvergüenza, 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. (288)

Al llegar a este pasaje Ros de Olano, por medio de la voz narrativa, demuestra ante sus lectores una interpretación muy aguda de lo que representaba el género fantástico. El escritor lo concibe como la tendencia de carácter filosófico que mejor expresa la modernidad, mejor incluso que el capitalismo emergente (“el movimiento comercial”) o las revoluciones políticas burguesas del XIX (“las revueltas a viva fuerza”).

En Hoffmann, ciertamente, el componente filosófico resultaba fundamental para la interpretación del fantástico. El autor alemán, en los aledaños del kantianismo, asumía que el conocimiento del ‘ser en sí’ era inviable y que la única vía de conocimiento posible era el sujeto. Tanto Hoffmann, como los románticos alemanes, aunque ponían en tela de juicio la existencia de una realidad objetiva, proyectaban una confianza en la capacidad visionaria del alma individual, especialmente la del artista. El mundo no era solo lo que podía ser abarcado con la mirada, sino que también incluía como parte integrante la dimensión del misterio, la dimensión fantástica, *strictu sensu*. Como veremos, Ros de Olano extiende su desconfianza aún más lejos. El divorcio entre el afán de ideal perseguido por el mundo interior y el degradado reflejo de las realidades inmediatas que se observaba en los primeros cuentos fantásticos del autor español, ni siquiera conceden al sujeto un soporte de estabilidad. Es por ello que no toman asiento en un marco narrativo realista verosímil. El mundo rosdeolanista aparece como carente de sentido; no existe un más allá, porque incluso el más acá de la realidad inmediata ha sido despojada de credibilidad. El absurdo, el disparate, el sinsentido que Ros elabora como agenda programática ha de ser concebido como correlato una nueva filosofía radicalmente escéptica. A un mundo sin asideros le corresponde, como manifestación propia del siglo, un género fantástico que

progresivamente va perdiendo horizontes y referentes hasta hacerse cáscara de un lenguaje, mecanismo asociativo, deriva de la forma sin significación racional, como se observa más tarde en los cuentos estrambóticos del escritor.

Este pasaje ha desconcertado a numerosos investigadores. Críticos como Roas han leído en este fragmento como una defensa genuina del género del fantástico sin más. Sin embargo, la cuestión se complica cuando Martín Peláez tiene la ocasión de poner en práctica su visión del género. El relato que sigue en nada tiene que ver con la ambiciosa propuesta de partida. El narrador hipodiegético ejemplifica el género fantástico con una narración completamente disparada y ajena además a los rasgos que caracterizan “La noche de máscaras” y “El ánimo de mi madre”. El planteamiento es el siguiente. Una noche, el modesto hacendado, Pedro Fernández regresa a casa con unos cuartos ganados al tute.⁹³ Los cuatro caballos que permitieran sus triunfos en el juego reaparecen en sueños, donde se ve a sí mismo convertido en un prestigioso general de largo mostacho. Lo que sigue resulta un guiño al *Quijote* cervantino cuando el protagonista la emprende con un confuso tropel que asume la apariencia de un rebaño de cabras. El rebaño más tarde se transforma en “monstruos coronados a la manera de esfinges” e incluso en su propio *doppelgänger*. Al final de la batalla, el inepto general Fernández es informado de la victoria. El recuerdo de los cuatro caballos con los que ganó la partida de tute le hacen descubrir la pérdida de cuatro soldados. Al final, el narrador nos refiere sintéticamente el luto en cada una de las provincias españolas por los jóvenes caídos.

Como puede comprobarse, el relato no solo constituye un redireccionamiento del género fantástico según era practicado en Alemania hacia la modernidad temprana española, sino que se

⁹³ La premisa de la historia recuerda al relato “Mi entierro” de Leopoldo Alas, Clarín, donde el protagonista pierde la cabeza de tanto jugar al ajedrez.

desvía de las pautas de “La noche de máscaras” o “El ánimo de mi madre”. Tirando del absurdo, de la asociación onírica que ya se encontraba en tales historias, Ros emprende un camino diferente que anticipa la dirección estrambótica de futuros relatos. Para comenzar, como ya apuntaron Rodríguez Gutiérrez (*Antología del cuento romántico* 24) y Salas Lamamié (280), el contexto satírico nos obliga a cuestionar el sentido con que la voz autorial defiende el cultivo del género fantástico.

A mi juicio, la clave de la disparidad entre teoría y praxis que tanto ha desconcertado a la crítica se encuentra en este retorno a las fuentes del XVII español. El cuento, pese a su disparatado carácter, rinde tributo de manera harto explícita al capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote*, en concreto al célebre encuentro con el rebaño de ovejas, que en versión de Ros pasan a cabras. Con ello, Martín inscribe un texto ejemplar del nuevo género en las coordenadas de la tradición española. Se trata, por tanto, de enraizar una tendencia filosófica, la fantástica, asociada a fuentes exógenas con las bases de la literatura nacional. Ros ofrece una definición seria de lo fantástico y la remite a fuentes propias como forma de marcar la precedencia de modelos españoles. Si la base de la nueva modernidad representada por la tendencia filosófica del siglo está caracterizada por un grado de escepticismo (concretamente de carácter gnoseológico), para Ros es posible localizar un escepticismo aún más radical en las bases del barroco español, en el que los límites de la realidad y de la representación se yuxtaponen y confunden y en el que el lenguaje, presa del *horror vacui*, impregna una abigarrada galería de palabras condenadas a acallar el caos del sinsentido existencial.

Otro factor merece consideración es el del cuestionamiento de la autoridad. A fin de cuentas, este segmento, lejos de plantear una definición neutra del género fantástico, subraya la importancia de demarcar quién ostenta el poder para determinar su definición. En el relato es

Martín, ese personaje hoffmaniano hispanizado, ese escribano representante de la verdad legal, quien asume e impone un criterio. Su propuesta rebelde, de la que los lectores externos a la ficción son conscientes, se ve adoptada por los personajes circundantes. Las palabras del narrador son indicativas de ello: “Cerró Martín su pico y no quedó un oyente que no aplaudiera el cuento, ni uno tampoco que supiera darse razón de si valía la pena ser oído” (290). Aunque ninguno de los circunstantes es capaz de comprender el sentido del relato todos dan por buena la autoridad de Martín. No sólo eso, sino que la reinterpretación en coordenadas nacionales pasa dentro de la ficción a constituir un paradigma de imitación: “El cirujano y el dómine, picados de vanidad contaron cada cual el suyo muy difusa y pausadamente” (290). Lamentablemente, Ros nos niega el acceso a los relatos fantásticos que suceden a continuación. No parece que el hecho importe, sino el que la praxis reinterpretativa de Martín Peláez pueda ser institucionalizada y seguida, con la misma obediencia con la que acepta la autoridad extranjera. Frente a la imposición de una serie de cánones y definiciones de parte de las literaturas hegemónicas, sobre la base de un siempre remozar la tradición, Ros de Olano, yergue tan irónico como victorioso, el triunfo de una nueva concepción, apta para la liberación de ese modelo: la de Martín Peláez, un personaje hoffmaniano hispanizado. El texto reemplaza la autoridad extranjera por una de signo nacional. Los rostros de la cultura letrada, el cirujano y el dómine -análogos representantes del barbero y el cura cervantinos-, con su participación activa sirven al objeto de dar por vencedora una reinterpretación de las bases del género fantástico ajena al dominio de los modelos hegemónicos.

El trasvase de poder finalmente de las literaturas extranjeras a la literatura española se produce a continuación por medio de la obtención de la pluma negra. Mediante engaño, el mágico talismán pasa a manos de Martín Peláez, cuya fortuna crece a partir de aquel momento.

La modernidad simbolizada por la pluma muestra al lector su valía no sólo en términos de poder, sino también en términos económicos. En el cuento el escritor invierte las reglas del juego de la realidad histórica. La víctima de la disparidad de fuerzas es aquí la modernidad extranjera, representada por Caínez; son sus usurpadores, los representantes más castizos de la españolidad, Don Martín y Doña Justa, quienes medran y se imponen como fuerza. En el mundo al revés de Ros de Olano, el joven engañado, en quien se refleja Europa, admite su posición subalterna como mero copista de su correlato español, el escribano protagonista. El segmento final permite ilustrar el trasvase de poder entre ambos personajes. Junto a la cama del moribundo mayorazgo Rincón, descubrimos que Caínez se ha convertido en amanuense de Martín Peláez, en poco más que su criado.

La escena final redirige la cuestión de la apropiación, vista hasta entonces en términos literarios, a partir de un óptica ética y moral. Situados ahora en el *memento mori* del mayorazgo Rincón, Ros de Olano nos ofrece un esperpéntico cuadro en el que el escribano y el cura se esfuerzan únicamente en llevar a cabo su labor puramente administrativa. La deshumanización con que tratan al moribundo, el modo en que deciden cuándo y en qué modo se está bien muerto, dibujan una parodia donde el que termina estando de más es el propio enfermo, que no le importa a nadie. La crítica es especialmente dura con el representante de la Iglesia, cuya presencia solo sirve para officiar de testigo interesado de una donación de diez mil duros y para fingir que se ha llevado a cabo la extrema unción. La teatralidad satírica que rodea la muerte de Timoteo Rincón nos sitúa por tanto en un espacio distinto al que había seguido en los capítulos anteriores.

En un relato que discurre sobre el concepto de apropiación y sobre el legado cervantino resulta extremadamente interesante el hecho de que la escena final preste especial atención a un personaje llamado Rincón. La evocación del pícaro Rinconete en el contexto del cuento se ofrece

como particularmente intencional y sugestiva. Con ella, el autor reincide en la referencia a la obra de Cervantes, ya visible en el cuento fantástico relatado por Martín. Asimismo yuxtapone, sobre la caracterización que se había elaborado en torno al mayorazgo, la sombra del pícaro cervantino. La muerte de Timoteo Rincón ante el notario y el cura, que en cierto modo rinde tributo al final del *Quijote*, se transforma por medio del uso nominal en algo completamente distinto. No es el héroe idealista, romantizado por el XIX, el que perece, sino el ladrón, el pícaro, el que toma aquello que no es suyo. En un texto tan claramente fundado en el deseo de apropiación, el final del mayorazgo deriva hacia un recordatorio de que incluso el proyecto esbozado, a pesar de su importancia, no es sino relativo y que, en último caso, la apropiadora suprema no es sino la muerte.

La reimpresión “El escribano Martín Peláez” en 1852, en las páginas de *La Ilustración*, supone la última vez que Antonio Ros de Olano emplea el calificativo de fantástico para sus narraciones no realistas y abre las puertas de la estética “estrambótica”. El cambio terminológico resulta deliberado. El desvío postulado por Ros manifiesta un gesto de insatisfacción hacia un paradigma que le era extranjero y que, además, no daba cuenta de sus deseos de originalidad. Esta sustitución no se produce, como señala Pont, en los años sesenta, sino que ha de retrotraerse a mediados de la década anterior (“Claves expresivas” 64). En su brillante artículo, el crítico y poeta catalán vislumbra muy bien cómo la insatisfacción romántica de la primera etapa toma forma en la obra de madurez. El desfase entre la realidad y el deseo, por emplear el binomio cernudiano, ciertamente preside como hilo continuo el desarrollo de la prosa no realista de nuestro autor. Sin embargo, juzgo que el tránsito de lo fantástico a lo estrambótico trasciende una cuestión de grado, a una mera *amplificatio* de las típicas obsesiones de la ansiedad romántica.

El salto de lo fantástico a lo estrambótico supone el paso de una fe en el lenguaje a la hora de expresar el mundo interior e irracional al descrédito mismo de la referencialidad, cuya marca, paradójicamente, se desarrolla por medio de la barroquización del lenguaje mismo. Si en la cuentística fantástica de los dos primeros cuentos la imagen alegórica y onírica guiaba un discurso sobre la incongruencia del yo y el mundo de manera exitosa, era precisamente porque, a pesar del escepticismo del autor, el lenguaje sí era considerado como portador posible de sentimientos e ideas. En su cuentística posterior, calificada por Andrew Ginger como post-romántica, Ros se sale fuera de esa confianza en la expresión de lo subjetivo. El abandono de la primera persona no es casual, como tampoco el hecho de que, a partir de “El escribano Martín Peláez” el centro neurálgico de sus propuestas gire en torno a la terminología y al criterio de autoridad: quién determina que un objeto califique bajo un significante determinado. En su narrativa estrambótica, Ros pone en cuestión la supuesta neutralidad del lenguaje o su capacidad de dar cuenta de un realidad presuntamente objetiva. A partir de la reflexión metadiscursiva oficiada en “El escribano Martín Peláez”, el escritor empieza a cuestionar y satirizar hasta qué punto el poder determina los usos del lenguaje, sus códigos y normas.

Esta crisis ya se apuntaba en esa despedida al fantástico festivamente celebrada en dicho relato. En él, la cuestión sobre quién y cómo se definía el género literario en cuestión cobraba una importancia crucial. Cuando el protagonista, una vez expuesto el término fantástico y su definición desde el extranjero, ofrece un ejemplo incongruente, lo que realmente está haciendo es trastornar el orden referencial, al insertar en la univocidad del discurso hegemónico una alteración, una grieta desestabilizadora, sobre la cual demarcar el impulso de la insubordinación y la diferencia. La traición liberadora oficiada por Martín desemboca en la continuidad de una reconfiguración entre significante, significado y referente. Ya al comienzo del cuento, el propio

Martín se había permitido el lujo de trastornar el nombre del mozo Caínez como gesto de rebeldía. Sin cuidar de la opinión del propio sujeto, Martín reescribe su genealogía a partir de un referente español: Lainez. En ambos casos, la apropiación parte de una reflexión sobre una serie de significantes (el género fantástico, Caínez) y desemboca en su distorsión y reinscripción semántica.

Geraldine Lawless ve muy claramente esta estrategia en el cuento “Maese Cornelio Tácito”, publicado en *Revista de España* en 1868, el cual aparece subtítulo significativamente como “primer cuento estrambótico” y que puede examinarse como continuación de las premisas de “El escribano Martín Peláez”. Lawless contextualiza el relato en torno a los discursos de autores como Campoamor, Moreno Nieto y Menéndez Pelayo, en los que se intenta reconstituir “the possibility of ontological truth” y atacar “the trivialization of historical narrative” (“The Meanings of a Name” 52). Los cuentos estrambóticos de Ros de Olano, por el contrario, desmontan la verdad ontológica a través de un discurso híbrido y grotesco que desmantela cualquier presunción referencial o de una narrativa histórica lineal o moderna. Muy hábilmente Lawless detecta un ataque a los valores jerárquicos:

What is particularly interesting about the place of “Maese Cornelio Tácito” in relation to these debates is that all claims to a hierarchy of established values are undermined, through the privilege of triviality, and the incorporation of grandiose terms of historiography and truth into a tale of scatological humor, irrelevant detail, and narrative obscurity. (52)

La reflexión de Lawless es pertinente y acertada. La trivialidad, el humor y el confuso barroquismo que Ros lleva a cabo alertan de una rebeldía ante los códigos de la modernidad que había internalizado incluso el romanticismo. Lo que la autora no percibe es que esta actitud

misma no se inaugura en “Maese Cornelio Tácito”, sino que se gesta ya antes en las páginas de “El escribano Martín Peláez”, y que este ataque al discurso hegemónico va asociado a una respuesta frente a la invasión de modas extranjeras (significado en el texto de 1852 en lo francés y lo fantástico). La oposición a una narrativa histórica lineal o moderna nace de una resistencia al universalismo gestado desde fuera. Por tanto, el cambio de lo fantástico a lo estrambótico reemplaza la aceptación de unos códigos exógenos por una declarada posición de independencia cuya declaración de intenciones se fragua en primer término desde el lenguaje, desde la apropiación de un étimo intraducible y propio, de un membrete que es al mismo tiempo código unipersonal y territorio no-colonizable.

El parentesco entre “El escribano Martín Peláez” y “Maese Cornelio Tácito” es notable. Desde el punto de vista de la organización de personajes la similitud es significativa. En la segunda de estas historias, Ros retoma figuras de ascendente folclórico: el sastre, la sastresa y el licenciado Piñones. En lugar del pusilánime Martín Peláez, bueno para nada, tenemos en esta ocasión a Cornelio Tácito, cornudo consentido y totalmente dominado por su mujer. El triángulo formado por estos tres personajes recuerda al mismo eje de la historia anterior, con la salvedad de que en este caso el engañado no es el pretendiente de la esposa, sino el propio marido. En “El escribano Martín Peláez” el objeto de deseo era una pluma negra. En “Maese Cornelio Tácito”, es el cuervo Pan, al que la sastresa desea como almuerzo. También en este caso, la trama principal creada en torno a un triángulo de personajes contiene una segunda historia dependiente. En “Maese Cornelio Tácito”, el narrador interrumpe su discurso para relatar sus delirantes experiencias en la pampa argentina en compañía de sus tíos Mínimo Corpúsculo y Máximo Espanta-Leones. Finalmente, en los dos cuentos de Ros, el esposo protagonista termina en una situación positiva: Martín llega a ser un rico escribano, mientras que Cornelio, ahora viudo,

encuentra un tesoro en las coordenadas que le dijera su buen amigo, el cuervo Pan. Obviamente hay diferencias notables. La falta de escrúpulos de Peláez no puede estar más lejos de la contrición y ansiedad que siente Tácito ante la idea de sacrificar a su plumífero amigo. El arribismo del escribano está en este caso adjudicado al Licenciado Piñones. Con todo, las semejanzas argumentales entre “El escribano Martín Peláez” y los textos estrambóticos posteriores son llamativas.

Tanto en “Maese Cornelio Tácito” como en “Historia verdadera” se justifica la ficción como forma de explicar el origen de un término o expresión. Los elementos de discusión sobre apellidos como “Caínez” o sobre una expresión como “cuento fantástico” que aparecían en “El escribano Martín Peláez” surgen ahora como explícitos dinamizadores de la narración. La función de estos cuentos es, ya de manera abierta, la de satisfacer al lector con una información que explique una realidad lingüística. Como no podía ser de otro modo, tratándose la obra de Ros, se trata de generar una expectativa frustrada.

En el primero de sus cuentos estrambóticos, la excusa ficcional es la de explicar el origen del apellido “Palomino de Pancorvo”. A lo largo de más de veinte páginas, el lector sigue, confuso, el rastro de una historia que nada parece tener en común con dicha premisa. No es hasta el final, cuando se produce el reencuentro entre el narrador y Cornelio Tácito, que al examinar el frontispicio del palacio del antaño sastre leamos la inscripción latina que dio origen al apellido: “Sic palus-minus divisus est, ita jungitur in uno . . . Sic panis corvus additur” (121). Lógicamente el latinajo vertido por Ros de Olano no tiene ni pies ni cabeza. El viaje etimológico no conduce a

ningún lado desde el punto racional, sino a aceptar la trivialización del lenguaje, de los títulos nobiliarios y la heráldica.⁹⁴

De manera similar, “Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo” comienza con el propósito de explicar la frase “Vaya un peje” (481). Desde el título del cuento, Ros revela ante el lector su proyecto de cuestionar la posibilidad de una aproximación racional. Los sintagmas “historia verdadera” y “cuento estrambótico” que a priori semejan articularse como espacios antagónicos se resuelven a la postre como equivalentes, merced a la satírica adición final (“que da lo mismo”). La igualación paralelística de cada elemento de estos sintagmas, de historia y cuento, de lo verdadero y lo estrambótico no solo lleva a socavar la alta ambición de la inquisición racional o empírica, sino que viene a elevar el capricho imaginativo (lo fantástico) al nivel de un examen tan veraz como profundo. Para Ros de Olano es precisamente la sinrazón la mejor guía para el conocimiento del caos.

Como señalaba anteriormente, el objetivo del texto es explicar el origen de la irónica expresión “vaya un peje”. A partir de esta cómica declaración, el relato se enreda en un auténtico laberinto en el que se mezcla una reescritura de la leyenda del hombre-peze con numerosas digresiones. Ros de Olano alcanza en este cuento la cima de su inimitable estilo. Tratar de discernir una trama en él es un gesto prácticamente ocioso, ya que los “múltiples meandros voluntarios y desenfoces periféricos” hacen que no sea posible determinar un argumento claro (Pont “Claves expresivas” 66).

Restringiendo el cuento a lo que podríamos calificar como su trama principal, por así decirlo, el relato ofrece una historia bastante simple. El peje Nicolao llega a una isla con el

⁹⁴ Para un desarrollo sobre el sentido paródico de la heráldica en “Maese Cornelio Tácito” de Ros resulta altamente recomendable el artículo de Julián Acebrón Ruiz.

objeto de pedir la mano de Miss Tintin en nombre del bárbaro Pausasnó. Sin embargo, el emisario y la dama se enamoran y deciden contraer matrimonio. Tras unos preparativos dignos de la imaginación de Hieronymus Bosch, los amantes se encaminan a su noche de bodas. El peje Nicolao siente que se asfixia y huye, provocando con ello que Miss Tintin se deshaga, literalmente, en lágrimas. El peje desde ese día se dedica a bucear con deleite en el río de llanto de la reina. Finalmente, el relato concluye con una referencia al bárbaro Pausasnó, quien, aún poseído de ira por la traición, busca a los amantes en el polo norte. Esta es la trama principal que puede inferirse del relato. Sin embargo, en él hay mucho más: un exordio sobre la conveniencia o no de calificar de “pías a las lectoras”, la descripción de un extenso concierto de focas, gnomos y brujas, la inserción de un manuscrito en verso atribuido a Franklin sobre la vida del bárbaro Pausasnó, casidas y digresiones varias.

Como bien apunta Jaume Pont, el desequilibrio estructural entre lo que debería ser la trama principal y cada uno de los episódicos elementos que va suscitando el narrador, por asociación, hacen que el texto se desenvuelva sin un centro expreso: “la leve anécdota del cuento aparece y desaparece a impulsos de una escenografía cuyo manierismo . . . se sustancia en el emborronamiento de la idea central, que se desplaza hacia motivos múltiples y secundarios” (“Claves expresivas” 76). Nunca como en este relato fue más justo decir, con Baquero Goyanes, que “Historia verdadera” no es en realidad un cuento en el sentido tradicional de la palabra, ya que solo sirve como sustentáculo mínimo de un conjunto expresivo (“El cuento español” 451, 453). La tendencia a la fragmentación que habíamos seguido desde “La noche de máscaras” suelta finalmente las amarras de una narrativa orgánica, ya desde el comienzo débil. Nos hallamos ante un triunfo del valor estético en sí y por sí mismo sin precedentes.

Junto al aspecto casi rizomático de numerosos pasajes que cobran entidad casi autosuficiente, otros dos factores cobran mayor relevancia en la obra estrambótica: el humor y la hipérbole. El crítico contemporáneo Salán Villasur acuña la expresión “cuentos trastornados” para las narraciones no solo de Ros, sino de una larga nómina de escritores del XIX para quienes el fantástico viene a asociarse con el humor. Como se desprende del término empleado por el investigador español, el valor semántico de anormalidad que va aparejado al adjetivo “trastornado” nos conduce directamente al deseo de salirse de la norma.⁹⁵ En este sentido, al ponderar la tendencia humorística de sus autores, Villasur concluye que “si la literatura fantástica es hija de la incredulidad, nuestros autores se instalan en el género y lo superan por el procedimiento de adueñarse de su principal premisa” (9). Los procedimientos de madurez de Ros de Olano semejan valerse de una lógica similar. Si para el autor del XIX, lo fantástico es hijo de la incredulidad y la incongruencia, una manifestación de la disparidad entre apariencia y ser, en palabras de Jaume Pont (“Claves expresivas” 63), nada tiene de extraño que el nuevo venero de inspiración de Ros emane de la tradición satírico-barroca de autores como Quevedo. El barroco español ofrece, a su juicio, una muestra mucho más radical que la del escepticismo anti-ilustrado del fantástico europeo. Sus cuestionamientos sobre realidad y representación, la osadía con la que el conceptismo y culteranismo ponen en entredicho cualquier realidad más allá del lenguaje mismo aventuraba un territorio mucho más apto para la aventura estética radical de Ros de Olano.

Menéndez Pelayo y Baquero Goyanes, primeros comentaristas notables de la obra de Ros, no dudaron en considerar su estilo como deudor del conceptismo quevedesco. Para

⁹⁵ Valiéndonos de la noción de “remedo” (‘mimicry’) de Homi Bhabha cabría ver en la inserción del elemento humorístico una maniobra con que reflejar distorsionado el modelo cultural colonizador.

Menéndez y Pelayo la escritura rosdeolanista podía caracterizarse como “medio germánica y medio picaresca”, una “extraña fusión de Hoffmann y Quevedo” (401). Baquero, por otra parte, en un vano esfuerzo por contextualizar el caso de inadaptación singularizado por el autor del XIX, lo vincula a “los nombres de Quevedo, Ramón Gómez de la Serna, o ... manifestaciones literarias casi surrealistas” (451). Quevedo recurre como modo de explicar el insólito barroquismo lingüístico de los relatos “estrambóticos”.

Para Pont, esta asociación es justa ya que se basa de una refundición de “marcas exógenas de género” y de marcas de “estilo procedentes de nuestro siglo de Oro . . . , muy especialmente de Cervantes y Quevedo”. (“Claves expresivas” 65). La tendencia al recargamiento y esa basculación a ir de lo aparente a lo profundo tenían lógicamente que encontrar en la literatura áurea una fuente inexcusable. Para Pont, en esta tensión dual del Barroco entre superficialidad y trascendencia, “atravesada de arriba a abajo por el humor y el relieve del lenguaje, construye Ros de Olano su concepción narrativa de lo estrambótico” (66). Sin embargo, Ros de Olano no inventa *ex-nihilo* esta correspondencia entre el fantástico y la tradición de un autor como Quevedo. Nuevamente, la descontextualización histórica de la crítica atribuye al escritor una especie de capricho estético. Muy al contrario, la asociación de Hoffmann y Quevedo en Ros es el resultado de la internalización de un discurso relativamente extendido en la época.

Ya en 1841 tenemos una prueba de la temprana identificación entre la obra del gran maestro del conceptismo español y el nuevo género literario. La colección en tres volúmenes titulada *Cuentos fantásticos y sublimes*, de efímera vida, semeja ilustrar por medio de su selección de autores tres aproximaciones a la moda de la época: “El mayorazgo” de Hoffmann ejemplifica el fantástico alemán; “El grano de arena”, *novella* gótica de ambientación germana,

firmada por Michel Masson y Michel Raymond, documenta el fantástico francés; y finalmente con “Las brujas de Barahona” de autor anónimo, se ilustra el caso español. Lo interesante de esta tercera entrega es que, junto a la novela fantástica original, se incluye “El libro de todas las cosas y cuento” de Quevedo. El editor en cuestión asume que la obra quevediana ofrece un contexto propio para la especificidad del fantástico español.

Esta asociación no solo se produce en la península, donde Quevedo nunca había pasado de moda según recuerda Baquero Goyanes (“Barroco y Romanticismo” 733-738),⁹⁶ sino que también es visible en la prensa de allende los Pirineos. En 1846, en Francia, Paul Christian, uno de los traductores más activos en el desarrollo de la moda hoffmaniana, inserta “El Sueño de la Muerte” de Francisco de Quevedo como parte de los *Contes nocturnes* de E.T.A. Hoffmann. Nuevamente, la obra quevedesca se ve emparentada sin asomos de duda con la moda fantástica en germen. He podido comprobar en la prensa francesa posterior que esta asociación no desaparece al llegar al último tercio de siglo. Así, dentro de la prestigiosa *Revue de deux mondes*, Emile Montegu, todavía en 1868, a la hora de elaborar una lista de los cultivadores de lo fantástico sitúa junto a Callot, Goya y Hoffmann, el nombre de Francisco de Quevedo (“Impressions de Voyage et d’Art” 971). Nuevamente, Ros se nos descubre como un autor atento a lo que le rodea. Si durante su obra de juventud, tras tener acceso a las interpretaciones sobre el fantástico de Scott y Gil, pone en práctica estas mismas nociones como ningún otro autor se había atrevido a hacer, en su tramo de madurez, el radar de su escritura lleva los discursos de una asociación entre Quevedo y Hoffmann al terreno de la praxis.

⁹⁶ A la actualidad del estilo quevedesco contribuyó no poco la fama de Torres Villarroel, en especial sus *Sueños*. Como autor extensamente leído en el XIX, Torres alimentó la exposición de los escritores románticos a una prosa barroquizante y satírica, en la que no faltaba el componente imaginario.

En “El escribano Martín Peláez” el modelo de referencia era Cervantes, como gran cuestionador de los binomios apariencia y realidad. En los cuentos posteriores su influencia no desaparece del todo como puede observarse: ¿qué más quijotesco que la semblanza del capitán Fiera-Rosca o el bárbaro Pausasnó?, ¿qué visión más gemela de aquella de la cueva de Montesinos o de pasajes del Persiles que el ceremonial del peje y la princesa (488-491)? Lo que sucede es que el modelo cervantino no permea el registro lingüístico de Ros tanto como el modelo de Quevedo, visible, sobre todo, en el recurso hiperbólico de las descripciones. Véase un ejemplo de ello en “Maese Cornelio Tácito”.

Como aquel su tío era de suyo tan escaso, hombre faldero por lo menudo, y sujeto en fin de poca raspa y de menos tercios, siempre pensé que no llevaría gran vida a la grupa, fundado en que no le cabría todo lo natural; y fue tan exacto mi juicio, que se le apeó el alma del cuerpezuelo escurrida por las ancas, y se le vio morir hecho una nada, según me dijo el fraile... ¡Téngalo Dios, si lo encontró, que sí creo! (119)

El uso de la caricatura exagerada, la trabajada elección léxica de términos y sintagmas es revelador de un tributo personal de Ros a la escritura del barroco español. En muchos casos, el escritor se detiene a propósito en el poder evocador de la hipérbole dándole casi tanta importancia al efecto humorístico de cada pasaje que a la historia que se supone vertebra el relato. Otro ejemplo de ello aparece en “Historia verdadera” donde los pasajes descriptivos parecen tomar autonomía.

Teñía pues el tañedor terciada la bruja como gaita, y embutía vientos en ella a reventa-carrillos, para con tiento írselos luego sacando al pormenor de los registros.

La bruja soltaba el aire en todos los tonos del diapasón; y a pesar de que el zángano le pedía mucho, siempre estuvo lleno como odre del dios Eolo y nunca pareció ser bruja, sino hinchazón de cosa.

Concluida la danza, soltó el músico la cosa hinchada, y quedóse la tal cosa en el suelo, expeliendo gemidos lastimeros Y sabiendo que había sido mujer, nadie pensase que emplomó tanto, porque era esmirriada, bruja entre brujas, cuartago de diablos, cabalgadura sin fondo y de poca subida, aunque muy escabrosa (“Historia verdadera” 491)

El giro conceptista, junto a la cosificación, domina el fragmento. La bruja que protagoniza la escena es descrita enfáticamente como “hinchazón de cosa” o “cosa hinchada”. No contento con la despersonalización del personaje, Ros a continuación se explaya en su delgadez extrema. Como hiciera con el tamaño del tío Mínimo Corpúsculo, el escritor se solaza en la caricatura de los aspectos físicos de los personajes, a imagen de las descripciones satíricas de obras como *El Buscón* o del célebre “Soneto a la nariz”.

Como hemos visto, ya desde el título, en “Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo”, Ros nos animaba trivializar los límites de lo verdadero y lo falso, lo histórico y lo fabuloso. La coletilla final además de cuestionar una posibilidad de veracidad más o menos empírica, subraya la importancia del sujeto o receptor: nos lleva a preguntarse acerca de a quién da lo mismo ese criterio de verdad o falsedad. El descontento de Ros hacia sus lectores, su insatisfacción frente al mundo, me lleva a creer que tras este cuestionamiento existe un escepticismo global que afecta desde el narrador a su audiencia extratextual. Paradójicamente, esta frivolidad contrasta con una historia de amor trágico e imposible. El desinterés del narrador

y el pasivo desapego que se adscribe a lectores subraya, contrariamente a los principios del título, un gesto de denuncia ante la apatía del mundo.

Si en “El escribano Martín Peláez” la propuesta a la insubordinación era manejada a través de un sujeto mediador de autoridad como Martín Peláez (en tanto que escribano o representante de la legalidad), este tipo de voz intermediaria ha dejado de ser necesaria. El ironista ha tomado la tribuna del narrador y conduce a sus lectores al capricho de un rebeldía entroncada en el sabor autóctono. Como hábilmente sintetiza Ginger, llegados a los cuentos estrambóticos, Ros encuentra en la ruptura de los modelos previos una expresión liberadora:

In the *Bizarre tales*, there is some release from the constraints placed on the pre-existing forms. Something of our expectations of redemptive fantastic prose fiction are restored; but only at the expense of an extreme heightening of Romantic Irony to the point where these poetico-philosophical tales are utterly incredible, where folktales become shaggy-dog stories. (*Antonio Ros de Olano's Experiments* 172)

La culminación de la ironía romántica trastorna el fantástico en patraña. La dimensión profunda del ironista rompe las fronteras de su territorio, lo grotesco se convierte en un signo sin sentido. O como señala Ginger: “In *Bizarre Tales* . . . the Path of the Ludicrous leads to the Palace of Wisdom, but conversely the Palace of Wisdom remains on the Path of the Ludicrous” (*Antonio Ros de Olano's Experiments* 162). La circularidad jocosera cortocircuita, mostrando la inoperatividad de un proyecto racional de armonizar el ser y el mundo, la referencia y el lenguaje, modernidad e identidad nacional.

En la obra final de Ros, Quevedo representa mejor la grieta de la modernidad que el mismo Hoffmann. El escepticismo que encarna el fantástico europeo frente a un método

científico con que explicar la realidad, frente a la presunción de un conocimiento objetivo, se ve trascendido, en relectura rosdeolanista, por la disolución radical del XVII español, en la que ya ni siquiera el lenguaje es capaz de articular un mundo coherente. No es solo que la interpretación del mundo sea subjetiva; es que la interpretación del mundo es en sí una empresa inútil y grotesca, como lo son los cuentos del escritor español.

Ros de Olano, como Valle Inclán con su esperpento o Ramón Gómez de la Serna y sus greguerías, determina en su madurez la creación de un género literario unipersonal que garantiza de un lado su autonomía frente a las modas exógenas y su libertad individual como artista. En 1840, la propuesta de un género abierto a amplias posibilidades como el fantástico (según conceptualización de Scott y Gil) alentaba el viaje del escritor por los territorios de lo irracional. Con “El escribano Martín Peláez”, narración frecuentemente postergada y a la que he dedicado un amplio análisis, el escritor establecía la crisis de un modelo. Ros comenzaba ya entonces a cuestionar desde dónde o desde qué autoridades se definía el género. Su decisión de traicionar el molde aprendido y de abrazar de nuevo la tradición propia, ejemplificada en Cervantes, servía como bisagra hacia un nuevo horizonte estético: el de los cuentos estrambóticos, donde el escepticismo hacia la referencialidad del lenguaje se transmutaba, de manera paradójica, en un exorbitante festival de la palabra. De manera bidireccional, hacia y contra el fantástico, se definió una de las trayectorias más apasionantes del siglo XIX, una prefiguración que, aunque atada al devenir romántico, llegó sin esperarlo a anunciar las vanguardias que habrían de poblar el arte y las letras un siglo más tarde.

Capítulo 3

El mundo es sueño:

picaresca literaria y cosmovisión religiosa en Pedro Antonio de Alarcón⁹⁷

Publicado por primera vez en 1852, el relato “El Amigo de la Muerte”⁹⁸ constituye un maduro ejercicio creativo por parte del escritor español Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891). A pesar del elogio que su calidad literaria mereciera de personalidades como Jorge Luis Borges (13), José Martínez Ruiz, “Azorín” (693), Mariano Baquero Goyanes (*El cuento español* 223) o José Fernández Montesinos (166), el relato ha pasado frecuentemente inadvertido, a la sombra de otros títulos considerados mayores del autor como *El sombrero de tres picos*, “El clavo” o “La mujer alta”. El estudio sobre “El Amigo de la Muerte”, concentrado en los últimos años en los enfoques sobre su vinculación al motivo folclórico de “La muerte padrino”⁹⁹ y la discusión sobre su pertenencia, desde el punto de vista teórico abstracto, al género fantástico, ha dado frutos provechosos, pero limitados. En ambos casos, la crítica ha observado “El Amigo de la Muerte” como reflejo de determinados paradigmas y se ha detenido allí donde el texto revelaba caracteres propios. Lejos de esta premisa extrínseca, mi propósito, por el contrario, es ahondar en el proyecto literario que se cifra en la singularidad del relato: la configuración de un texto fantástico en clave española que sirve de reacción a la influencia francesa. Propongo, por tanto,

⁹⁷ En este capítulo desarrollo aspectos que ya había avanzado en mi artículo “Picaresca literaria: estrategias de reapropiación en ‘El Amigo de la Muerte’”, publicado en *Hispanic Review* en 2014.

⁹⁸ A pesar de la inconsistencia en el uso de mayúsculas por parte de Alarcón, respeto el uso enfático de éstas en el título (“Amigo”, “Muerte”), tal como aparece en la edición de las *Obras completas* de 1882 y se presenta el protagonista en momentos cruciales del cuento.

⁹⁹ El análisis folclórico-comparatista ha analizado la pertenencia del relato al conjunto de textos que tratan el tipo folclórico 332 según la clasificación de Antti Aarne (D1825.3.1 en la de Stith Thompson). Críticos como Camarena y Chevalier (183-84), Delarue (367-71) documentan su extensión por toda Occidente. Por otra parte, El-Shamy (176-78) encuentra abundantes casos en los países árabes. Su título procede de la versión de los hermanos Grimm (cuento 44). El motivo es conocido en España como “La Muerte madrina” (Camarena 181-89) o “La Muerte padrino” (Amores 89-105).

contextualizar la interpretación del relato en unas coordenadas histórico-culturales específicas en las que el influjo literario extranjero, específicamente francés, es sentido como problema.

Desarrollando argumentos que estaban ya en germen en autoras como Monserrat Amores y Wan Sony Tang, demostraré que las particularidades del cuento obedecen al propósito de crear un texto fantástico, en sentido histórico, de carácter nacional y liberado de una deuda extranjera.

Alarcón revela ese propósito por medio de una doble vía: por un lado, dentro del marco narrativo, el texto alarconiano reapropia el género picaresco, previamente incorporado por Alain -René Lesage en las letras francesas y, por otro, dentro del entorno sobrenatural el autor demarca la subordinación del mundo material a una cosmovisión religiosa de ascendiente literario barroco. En este contexto, “El Amigo de la Muerte” ejemplifica, a mi juicio, un deseo de asimilar el género fantástico y responder a la ansiedad de influencia.

A partir de estas preocupaciones, el relato se configura como un híbrido en el que se conjuga un código de lo fantástico sentido como autóctono. La constitución heterodoxa del relato ha hecho conflictiva su adscripción simplista a cualquiera de sus paradigmas individualmente considerados: fantástico, folclórico o picaresco. Sin embargo, lejos de prejuzgar esta naturaleza como defecto, cabe observar en su condición de híbrido una complejidad sugestiva al análisis crítico e incluso un anticipo de la rebeldía post-moderna a las formas cerradas. “El Amigo de la Muerte”, como muchos textos peninsulares del XIX, y en especial dentro del género que nos ocupa, nos obliga a reconsiderar los, a menudo, rígidos parámetros utilizados. Muchos de los elementos que la crítica no ha sabido explicar a la hora de examinar el texto y que divergen tanto de las expectativas de fidelidad al ascendiente folclórico, como del seguimiento de un modelo exógeno del cuento fantástico, responden, desde mi punto de vista, a una búsqueda consciente

por parte del autor de un espacio propio, de una “traición creativa”, por usar la terminología de Robert Escarpit. Será en el análisis de esos “desvíos” alarconianos que podremos observar trazos de esa intencionalidad.¹⁰⁰

“El Amigo de la Muerte” es un texto especial dentro de la producción alarconiana. Su arco de creación y reescritura abarca treinta años de existencia.¹⁰¹ El texto discurre a través de significativas variaciones desde su primera publicación en *El Eco de Occidente* de Cádiz, en 1852, hasta su forma definitiva en las *Obras completas* de 1882. Las refundiciones más reveladoras del texto se producen específicamente entre 1858-1859 (en las publicaciones casi simultánea en *La América y La Discusión*), en la versión de *Novelas* de 1866 (republicada en *La Raza Latina* de 1878) y, finalmente, en 1882, encabezando a partir de ahora la colección titulada *Narraciones inverosímiles*.

El proceso de reescritura es, asimismo, altamente revelador de la atención constante que le prestó Alarcón a esta obra de juventud. En su dedicatoria a Dióscoro Puebla de 1882, el escritor se lamenta abiertamente de que una historia con tantas posibilidades no alcanzara un mejor resultado:

[S]olo una (*El Amigo de la Muerte*) [fue] digna de que más experimentado y sabio escritor hubiese desenvuelto el profundo y generoso pensamiento que, al decir de

¹⁰⁰ Uso la teoría de Harold Bloom sobre la ansiedad de influencia y noción de desvío (o “corrective swerving”) como punto de partida para una reflexión más abarcadora. En lugar de limitarnos a una relación diacrónica, específicamente poética, entre predecesores y sucesores de una cadena temporal y dentro de una sola tradición literaria, me interesa enfatizar el carácter social del sentimiento de ansiedad y la voluntad plural de “desvío” en el caso de la prosa. En este sentido, sigo las decisivas apreciaciones de Jesús Torrecilla sobre el carácter colectivo de esta ansiedad. (18-19)

¹⁰¹ Todo análisis de “El Amigo de la Muerte” requiere como aclaración qué versiones son las consideradas para el examen crítico ya que difieren mucho unas de otras. Para nuestra investigación me he basado principalmente en edición de los *Relatos* de Alarcón de María Dolores Royo (que recoge la mayor parte de las variantes). No obstante, para determinadas particularidades, cito según la versión de *Obras completas*, de 1882.

respetables críticos, le sirve de tema, y que yo no sé por qué rara casualidad buscó albergue en mi pobre cerebro. (*Relatos* 693)

Dejando a un lado cuanto de tópico tiene la *humilitas* autorial del fragmento, es visible la conciencia del autor en la profundidad del tema y las posibilidades del relato. El espacio dedicado a “El Amigo de la Muerte” en la cuarta sección de “Historia de mis libros” reincide en su posición privilegiada dentro de su producción (*Obras completas* 7-11). Para Baquero Goyanes este énfasis en la importancia del relato deriva de su calidad, “ya que este no es sólo el mejor de estos cuentos *inverosímiles* sino, tal vez, uno de los más afortunados que escribiera Alarcón” (*El cuento español* 223). Este juicio, necesariamente subjetivo, ha de complementarse con unos datos efectivos.

La importancia de “El Amigo de la Muerte” en la obra de Alarcón no debe medirse únicamente a partir de las posibilidades de su tema o de la calidad literaria de su producto final, sino desde su carácter abarcador de toda una trayectoria. En ese sentido, y en línea con Royo Latorre, podemos indicar que el hermanamiento entre los dos cuentos fantásticos del autor, “El Amigo de la Muerte” y “La mujer alta”, deja de ser casual. Su significación se vincula al hecho de “tratarse de los hitos inicial y final de la carrera como autor” (“Relato corto” 369). En el caso del primero de estos relatos, su larga existencia a lo largo de tres décadas lo convierte una suerte de balance biográfico, ideológico y literario de la heterodoxa personalidad del autor.

Puesto que no se trata de un texto muy conocido actualmente, merece la pena resumir el argumento. El protagonista, Gil Gil, humilde sucesor de una familia de zapateros, se ve perseguido por la muerte de sus seres queridos. Tras el fallecimiento de sus progenitores, es adoptado por el conde de Ríonuevo, a quien más tarde descubriremos como su verdadero padre.

En un ambiente cortesano de lujo y placeres, el protagonista conoce a la hermosa Elena de Montecarlo de quien se enamora. Con la muerte de su protector, Gil pierde súbitamente su posición social al verse expulsado por la condesa, que siempre le había sido hostil. Retorna entonces a su actividad como zapatero y se ve apartado de Elena. A la vergüenza pública y la pobreza se añade el fallecimiento repentino de la pobre anciana que oficiaba como última protectora. Gil Gil, solo y desesperado, decide entonces suicidarse. En el preciso instante en que procede a concluir con su vida, la Muerte, encarnada, según las versiones, en un caballero masculino o un ser andrógino, detiene a Gil y le confiere la capacidad de predecir el fallecimiento de cualquier persona. Mediante su privilegiado apoyo, en solo tres días, Gil Gil escala socialmente hasta alcanzar la corte del rey Felipe V. Su presencia se produce en una fecha crucial para la corona: 1724, año de su breve abdicación. El narrador se encarga de presentarnos al monarca como un sujeto intrigante y ambicioso, vacilante entre los tronos de España y Francia. A cambio de la decisiva información sobre quién fallecerá primero (Luis XV en la corte francesa o Luis I en el palacio de San Ildefonso), Gil Gil exige su nombramiento como médico de cámara, el título de duque y una alta recompensa. Para su mayor satisfacción, la condesa de Rionuevo confiesa antes de morir su condición como auténtico heredero del conde. Con la fortuna adquirida y el recuperado título, Gil Gil obtiene la mano de Elena.

En este punto, como subraya el narrador, “pudiera terminar la presente historia y, sin embargo, aquí es donde verdaderamente principia a ser interesante y *clara*” (*Relatos* 140, cursiva en el original). El relato no concluye con el esperado final feliz del matrimonio de los enamorados, sino que desemboca en una sección que obliga a releer todo el cuento desde una clave religiosa. Durante la noche de bodas, en medio de una brumosa escenografía romántica, la

Muerte regresa para tener una última conversación con el protagonista. Ambos emprenden un viaje aéreo hasta el Polo Norte, donde es puesto al corriente de una inesperada revelación. Su vida, desde la sellada amistad entre ambos, ha sido el sueño de un difunto. En la escena final, en el contexto del Juicio Final y Resurrección de los Muertos, el narrador refiere la entrada de los dos esposos en la morada eterna.

Según mencionábamos al comienzo, dos enfoques han copado el interés crítico sobre el “El Amigo de la Muerte”. De un lado, la crítica ha observado el vínculo argumental del relato con el motivo folclórico de “Godfather Death” (Uther 222-24), conocido en España como la “Muerte madrina” (Camarena y Chevalier 181-89) o la “Muerte padrino” (Amores 89-105), y ha examinado su relación con otros tratamientos de la época, como la ópera *Crispino e la Comare* de los hermanos Ricci y sobre libreto de Fernando Maria Piave, y los cuentos “Juan Holgado y la Muerte” de Fernán Caballero y “Traga-aldabas” de Antonio de Trueba. Por otro lado, el texto ha sido objeto de atención por parte de la crítica sobre el fantástico español. El centro de la disputa, en este caso, ha sido la idoneidad o no de adscribir el relato a una definición teórica específica del fantástico literario. Como demostraré a continuación, las dos líneas de interpretación han aportado datos muy significativos sobre diversos aspectos del cuento alarconiano, en tanto que han aportado datos sobre su singular construcción. Sin embargo, ambos enfoques han manifestado como prioridad un interés extrínseco en el cuento que ha dejado de lado tanto la especificidad que organiza el texto como su circunscripción histórica e ideológica.

Respecto a la primera de estas líneas de trabajo, fue el propio Alarcón quien en “Historia de mis libros” de 1882 puso a la crítica sobre la pista del entronque de su cuento con la tradición oral. En un primer momento, el autor vincula el origen del texto a historias tradicionales

escuchadas durante la infancia: “Contóme mi abuela paterna su argumento, cuando yo era niño, como me contó otros muchos cuentos de brujas, duendes, endemoniados, etc.” (*Obras completas* 9). Poco después, el propio Alarcón acentúa esta posibilidad como forma de explicar las similitudes de su cuento respecto a la ópera italiana *Crispino e la Comare*.

Pronto caí en la cuenta de lo que, sin duda alguna, había acontecido: el cuento, por su índole, era popular, y las viejas de toda Europa lo estarían refiriendo, como las de España, Dios sabe desde qué centuria. ¡Al autor de *Crispino e la Comare* se lo había contado su abuela y a mí me lo había contado la mía!” (*Obras completas* 9)

Como puede observarse, la anécdota alarconiana viene muy oportunamente a justificar el parentesco entre ambas obras por medio de su raíz oral común. No debe sorprendernos el hecho de que la versión del escritor produjera no pocas reticencias, sobre todo cuando, a partir de 1949, Mariano Baquero Goyanes pusiera de relevancia la existencia de otros dos cuentos españoles sobre el mismo motivo folclórico: “Juan Holgado y la Muerte” de Fernán Caballero publicado en 1850 en el *Semanario Pintoresco Español* y 1859 en *Cuentos y poesías populares andaluzas*, y “Traga-aldabas” de Antonio de Trueba, publicado en *El Museo Nacional* en 1867. Para el crítico madrileño, “si hemos de dar crédito a esta declaración de Alarcón . . . no podemos por menos de considerar cuán grande era la ingenuidad —o la ignorancia— del escritor, por haber tardado tanto

en darse cuenta de que su relato pertenecía a la tradición oral” (“El cuento español en el siglo XIX” 244).¹⁰²

A partir de los datos de Montesinos, la presunción de plagio por parte de Alarcón fue un motivo constante de interés crítico, hasta los años 80 y en especial en los 90. Con el desarrollo de los estudios sobre el cuento folclórico como área de trabajo, especialmente con la publicación del catálogo de Camarena y Chevalier, la consideración del texto alarconiano se replantea desde una perspectiva algo más amplia. Los trabajos de Lou Charnon-Deutsch, Joan Estruch y Monserrat Amores dejan a un lado el debate sobre la precedencia de unos textos sobre otros para enfocarse en el análisis de las características que singularizan las tres formalizaciones cultas del XIX peninsular: “Juan Holgado y la muerte” de Fernán Caballero, “El Amigo de la Muerte” de Pedro Antonio de Alarcón y “Traga-aldabas” de Antonio de Trueba. En este sentido, Charnon-Deutsch observa que el cuento de Alarcón es tanto una reescritura del cuento popular como una muestra representativa del estilo culto post-romántico. Por su parte, Estruch en su brevísimo trabajo, insiste en los rasgos de originalidad del cuento alarconiano. Según el crítico catalán, “la comparación entre el cuento de Alarcón y las versiones folklóricas no sólo nos permite eximir al novelista de cualquier sospecha de plagio, sino también comprender mejor su técnica

¹⁰² La versión alarconiana de los hechos comienza a ser aún más problemática cuando José Fernández Montesinos en 1955 demuestra que la publicación de “José Holgado y la muerte”, dentro del conocido *Semanario Pintoresco Español* de Mesonero Romanos, precedió en dos años a la de “El Amigo de la Muerte”. Asimismo, la correspondencia de tema y otro entre otras narraciones de Cecilia Böhl de Faber y las *Historietas nacionales* de Alarcón hacen aún más sospechosos los silencios del escritor andaluz. Para Montesinos, la omisión de la figura de Fernán Caballero no puede ser sino intencional, derivada de una probable animadversión o rivalidad literaria. Asimismo, no encuentra creíble que desconociera la ópera *Crispino e la Comare*, o que fuera ajeno a las adaptaciones españolas que refiere la crítica teatral de la época fecha a fines de los años cincuenta y a comienzos de los sesenta. Otros críticos se han manifestado con mayor benevolencia. Laura de los Ríos, por ejemplo, a partir de la documentación proporcionada por el musicólogo Emilio Núñez, brinda información suficiente como para despejar cualquier duda acerca de la independencia del original alarconiano al menos respecto al texto de Piave. A pesar de que el libreto, concebido para la música de los hermanos Luigi y Federico-Ricci, fue publicado en 1850 y estrenado en Venecia ese mismo año, lo limitado de su representación tanto en Francia como en España hace creíble que Alarcón desconociera su existencia (*La comendadora y otros cuentos* 88). Del mismo modo, considera que el hecho de que Alarcón conservara el nombre de Crispina, madre de Gil Gil, en todas las ediciones del cuento constituye una prueba de la sinceridad del autor.

compositiva” (350). A diferencia de los cuentos breves de tono popular, más o menos jocosos, de Fernán Caballero y Antonio de Trueba, el novelista se vale del motivo folclórico como base para la elaboración de un texto más ambicioso y complejo.¹⁰³

Aún más relevante para nuestro estudio es la posición de Monserrat Amores, para quien la exégesis contrastiva de estos relatos revela “tres actitudes diferentes” y da lugar a “tres resultados distintos” del motivo tradicional, que son las siguientes:

la actitud folclorista de Fernán Caballero, que conserva su trama y recrea y potencia las formas propias del género etnopoético; una situación intermedia entre el folclore y la literatura representada por Antonio de Trueba, que altera el carácter de los personajes con finalidad crítica, pero intenta conservar en parte el sabor popular del cuento; y la actitud completamente literaria de Alarcón que toma simplemente los elementos esenciales del relato etnopoético como pretexto para escribir un relato completamente personal. (91)

Como señala Amores, la gran característica diferencial del texto alarcóniano reside en un tratamiento más libre y literario de la fuente folclórica. Estas diferencias también se observan con respecto al texto operístico. Ya el propio Alarcón, en “Historia de mis libros” anticipa algunos de sus rasgos distintivos:

En la ópera la muerte es una vejezuela innoble, y en la mía un caballero invisible que ejerce la medicina. El discípulo de la negra deidad es casado en la fábula extranjera, y soltero en la mía. Allí resuelve grotescos y ruines conflictos de un

¹⁰³ Siguiendo a Estruch, es posible discernir tres líneas argumentales que no existían en la tradición oral: el relato sentimental de los amores de Gil y Elena -que Wan Sonya Tang asocia al relato folletinesco (50-51)-; el reflejo de las intrigas políticas de Felipe V; y el giro fantástico-filosófico del final (350).

matrimonio vulgar; aquí da origen a un drama fantástico, con ínfulas de cósmico(*Obras Completas* 9)

En efecto, como señala el novelista, la caracterización de la muerte y del amigo, y el carácter global del texto (jocoso en el libreto, metafísico en el cuento) diferencian claramente ambas obras. Llama la atención, no obstante, la explícita consideración argumental de “El Amigo de la Muerte” como “drama fantástico” por parte del autor. La noción de “drama” semeja apuntar no solo a la condición dramática o folletinesca del asunto amoroso que vertebra la historia entre Gil y Elena, sino también la interpretación del relato como una escenificación de ideas. Estas aparecen conectadas a un pensamiento elevado de carácter filosófico, que califica como “fantástico”, en tanto que trascendente y superador del realismo.

Para Monserrat Amores la clave de “El Amigo de la Muerte” está precisamente en su carácter fantástico:

La transformación más radical que existe entre el cuento folclórico y “El Amigo de la Muerte” . . . es el tratamiento fantástico, que no maravilloso, de los acontecimientos extraordinarios que tienen lugar en la narración. Tanto el cuento folclórico como las otras dos versiones literarias pueden considerarse cuentos maravillosos; los acontecimientos que tienen lugar en éstos no remiten a nuestro universo, y, por ello, no es necesario que se expliquen perfectamente mediante las leyes de la razón. Alarcón creó la posibilidad de una lectura fantástica, pues los sucesos se ambientan en episodios históricos. (98)

Como indica Amores, ni en el cuento de Fernán Caballero ni en de Antonio de Trueba existen rastros referenciales de nuestro mundo. Sus historias suceden en el tiempo mítico que caracteriza

a los cuentos de hadas. Esos entornos, que ningún contacto tienen con nuestra noción de realidad posibilitan un mundo ficcional donde todo es posible. Siguiendo el razonamiento de Amores, compartido por Royo Latorre (“Relato corto y literatura fantástica” 369), es el contexto realista el que permite una lectura del cuento alarconiano como texto fantástico.¹⁰⁴ Su postura, sin embargo, no ha sido seguida por la mayor parte de la crítica de los estudios sobre el género en España.

Numerosos lectores, al escuchar la síntesis argumental de cuento, no dudarían en inscribir el texto dentro del género fantástico. La presencia de la Muerte como caballero en el mundo de una ficción mimética o el hecho de que el protagonista descubra al final que sus últimos días solo habían sido el sueño de un muerto suscitarían en muchos lectores tal convencimiento. El hecho añadido de que el propio autor titulara el relato como “cuento fantástico” en su edición del 82 parece abonar aún más su inmediata adscripción. Sin embargo, en el campo de la crítica fantástica contemporánea, las cosas no son tan simples. Los deslindes todorovianos entre lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño continúan siendo pertinentes y, aun cuando pocos teóricos restrinjan la consideración de lo fantástico al rasgo de incertidumbre que proponía el crítico búlgaro, la distinción de estos tres dominios sigue siendo relevante. No basta con un fenómeno sobrenatural para cualificar como texto fantástico, ni basta su empleo como subtítulo. Para la plana mayor de la crítica son precisas características añadidas.

En primer lugar, el relato debe desarrollarse y no abandonar un marco espacio-temporal realista o familiar. Como apunta David Roas, el acontecimiento sobrenatural asume su carácter distintivo “al proyectarse sobre el fondo de lo normal y de lo natural” (*Tras los límites* 20). El

¹⁰⁴ Contrariamente a la opinión de Amores, Russell Sebold considera que es el carácter “irreal” del texto lo que lo aleja de la verdadera noción de fantástico (“Hacia Bécquer” 207).

relato de Alarcón, aunque se localiza principalmente en un terreno realista, termina desplazándose más allá del entorno de nuestra realidad, al ubicarse en el trama final en un trasmundo polar de características metafísicas.

En segundo lugar, para críticos como Irène Bessière (14), David Roas (*Tras los límites* 51) o Susana Reisz (196, 198-99) debemos encontrarnos ante un acontecimiento inexplicable. Agregan que el acontecimiento inexplicable, ajeno a cualquier código que pueda validar el suceso, como por ejemplo la religión. Bessière lo explica en estos términos: “Ceux du récit illuministe ou d’apparitions religieuses s’inscrivent dans un système de croyance qui leur donne une position de réalité” (14). Es decir, el relato religioso, dentro de una cosmovisión ordenada por la fe, atribuye al evento sobrenatural un carácter de facticidad. Para Roas, este hecho explica la falta de asombro que caracteriza a lo maravilloso cristiano, “[p]orque aquí, a diferencia de lo fantástico, los hechos sobrenaturales tienen una clara explicación: son comprendidos (y admirados) como una manifestación de la omnipotencia de Dios” (*Tras los límites* 52). El mensaje metafísico de carácter cristiano que propone Alarcón como epifonema moral de la historia ha sido leído en estos términos.

El tercer requisito viene relacionado con el efecto que, según numerosos críticos (como Peter Penzoldt, Roger Caillois, Irène Bessière, Rosemary Jackson, Dennis Mellier o David Roas), identifica la particularidad del género: el sentimiento de miedo o de lo ‘ominoso’ (Freud).¹⁰⁵ Cabe matizar que la emoción al que estos autores se refieren no es aquella donde la acción gira sobre “la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso” (Roas *Tras los límites* 95), sino al ‘miedo cósmico’, en expresión acuñada por Howard Phillips

¹⁰⁵ La teoría de lo ominoso o siniestro (en alemán *Umheimlich*), aunque no responde exactamente a las ideas propuestas por Lovecraft, ha sido frecuente utilizada como argumento en favor de una definición de lo fantástico a partir del miedo y la angustia.

Lovecraft (1043), a ese perder pie ante la realidad de la que habla David Roas (*Tras los límites* 96). Aun cuando muchos otros teóricos, como Tzvetan Todorov, Jacques Finné, Jean-Baptiste Baronian, Harry Belevan o Jaime Alazraki, se hayan opuesto a la consideración del miedo como característica del fantástico, este rasgo sigue siendo determinante para una parte muy amplia de la crítica. En “El Amigo de la Muerte”, para muchos de sus críticos, el miedo cósmico ha sido reemplazado por el mensaje tranquilizador de la fe religiosa.

No ha de extrañar que, a partir de estas características, un sector de la crítica haya considerado el relato “El Amigo de la Muerte” más un texto maravilloso que fantástico. En primer lugar, a pesar del énfasis en el marco histórico y geográfico de la historia, el relato finalmente remite a otro mundo, el ‘más allá’ de la religión católica. Para Roas: “[E]l relato, desde la muerte de Gil, se desarrolla en el más allá, es decir, fuera del mundo real. Por lo tanto, no puede haber efecto fantástico ninguno en dicha historia, si ésta se ha movido fuera de los límites del mundo cotidiano” (*La recepción* 713). En segundo lugar, aunque el relato cuenta con una presencia sobrenatural, el de la Muerte, “no hay tratamiento ominoso” del personaje (Roas *La recepción* 713). Su presencia tiene enormes puntos de contacto con la figura tradicional del ángel de la muerte, Azrael (El-Shami). Al modo de las fuerzas angélicas, su intervención acaba viéndose como algo natural desde un código de signo cristiano. En tercer lugar, lejos de conducir al caos o al miedo a lo desconocido, Alarcón conduce su historia hacia un final que, según Montserrat Amores, “entra de lleno en las explicaciones teológicas de la moral y la heterodoxia cristianas, propias de los cuentos folclóricos” (100). En conclusión, David Roas considera que “nos encontramos con un híbrido de relato maravilloso y fantástico en el que Alarcón, a juzgar por los buenos resultados que obtendrá años después en “La mujer alta” (1882), ensaya por

primera vez el género fantástico, con no demasiado acierto” (*La recepción* 711). Para el escritor catalán “El Amigo de la Muerte” se presenta como tentativa frustrada del relato de madurez “La mujer alta”. La preferencia del crítico por esta última, no es casual, ya que en ella sí se observa una intervención terrorífica en el escenario de nuestro mundo. Roas descarta “El Amigo de la Muerte” porque no responde a una formulación de lo fantástico restringida al relato sobrenatural ominoso capaz de suscitar el llamado “miedo intelectual”.

El deslinde en términos de espacio entre lo maravilloso y lo fantástico resulta *a priori* bastante claro. Sin embargo, la crítica ha tendido a olvidar un caso muy frecuente en la tradición literaria, aquellas ficciones en las que la relación realidad-fantasía se invierte y en las que, como en la caverna de Platón, el engaño de los sentidos da paso de la irrealidad de nuestro mundo cotidiano. Me refiero específicamente a aquellos relatos donde la experiencia presentada como real se manifiesta en última instancia como producto del sueño, una mera ficción o ilusión de los sentidos. Este tipo de relatos no se limita a la manifestación de una grieta en el entramado supuestamente sólido de nuestro mundo; no sólo introduce un elemento anómalo en el sistema de la realidad empírica. Esta clase de ficción, más bien subvierte la relación entre los planos de lo real y lo no real, mostrando la irrealidad del mundo material, en línea con el pensamiento idealista, la cosmovisión cristiana tradicional y expresiones artísticas como la del ‘desengaño del mundo’ del barroco español.

En la reciente tesis doctoral de Wan Sonya Tang podemos observar una reconsideración del estatus de “El Amigo de la Muerte” como texto fantástico. La autora argumenta con buen criterio dos puntos esenciales, con los cuales convengo, con matizaciones. En primer lugar, Tang puntualiza que lo fantástico en el relato alarconiano no proviene de la introducción de la Muerte

como personaje en la ficción, sino que radica en el giro ‘desrealizador’ del final.¹⁰⁶ El momento en que, como lectores, descubrimos que la narración ha sido el sueño de un difunto la lectura da un giro que nos lleva a cuestionar la objetividad de nuestra experiencia del mundo (58-59).

Asimismo, Tang añade que, en la formulación personal de lo fantástico que realiza Alarcón, tiene gran importancia el deseo de testimoniar su identidad cultural. Para la autora esta marca se ve reflejada por la inscripción del texto en la tradición oral. Aun cuando convengo con el primero de sus argumentos, considero que el segundo es matizable. Ciertamente, Alarcón evidencia en su obra una preocupación por escribir “a la manera española” (*Obras completas* 203). Sin embargo, esta formulación no arranca del motivo folclórico de “la Muerte padrino” -motivo universal, por otro lado-, sino de la integración de lo fantástico en una cosmovisión cristiana considerada como específica de lo español, el uso literal de la noción de la vida como sueño de raigambre calderoniana y la reapropiación literaria del Gil Blas de Lesage.

Conviene aquí recordar las valoraciones de Monserrat Amores sobre el cuento como texto fantástico. Para la autora es el énfasis en el marco narrativo lo que propicia el paso de la realidad a la ‘desrealidad’, haciendo posible el cuestionamiento de nuestro mundo. El énfasis del Alarcón en el trasfondo histórico viene a ser, por tanto, un elemento indispensable del diseño que caracteriza el relato. Este factor ha sido uno de los puntos a menudo pasados por alto y merece

¹⁰⁶ Para su argumentación, la autora se vale de la tipología de Antonio Risco. En concreto considera que “El Amigo de la Muerte” ejemplifica el tipo E, que trata de la “fusión de la ficción con la realidad –maravillosa–”(58-59). En este punto, el juicio de Tang requiere de una matización. La autora lee en la categoría propuesta por Risco una visión desrealizadora del mundo. Sin embargo, lo que el crítico gallego formula es precisamente lo contrario. El tipo E caracteriza un modelo en donde “un sueño, una mera imaginación, la historia ficticia, . . . se desliza de plano y toma cuerpo, insólitamente en el mundo normal” (33). El motivo propuesto por Risco hace evocar la famosa flor de Coleridge, que aparece en nuestro mundo al despertar, dejándonos en la incógnita de cómo pudo traspasar el muro de la ensoñación. “El Amigo de la Muerte”, en realidad, nos ofrece un caso contrario. En lugar de la materialización del sueño, de la imaginación o de una historia ficticia, lo que Alarcón propone es la desmaterialización de la realidad. En este sentido, la formulación alarconiana se aviene mejor a las ideas de Belevan que a las de Risco. Para el autor peruano, lo fantástico se caracteriza por una basculación, “una situación-bisagra entre la realidad . . . y una desrealidad” (100).

mayor profundización. El relato hunde sus raíces en un marco narrativo no solo de carácter realista, sino en coordenadas enfáticamente históricas. En este sentido, Alarcón hace válidas las premisas de un mundo dual que caracterizara el estilo hoffmaniano: la irrupción de lo sobrenatural en un mundo ordinario, verosímil y próximo. Y aunque el escritor español se desplaza ligeramente hacia el pasado, hacia el siglo XVIII, la construcción de “El Amigo de la Muerte” respeta el marco interpretativo del fantástico que estaba vigente en Europa. Podrá ser discutible o no la pertenencia del texto alarcóniano a las definiciones teóricas contemporáneas, pero en cuanto a las definiciones históricas del momento, Alarcón demuestra que las conoció y, hasta donde quiso, las siguió, de ahí su distanciamiento de las fuentes orales. El juicio de Tang sobre el propósito de Alarcón de escribir “a la manera española” sirven para completar una explicación del carácter diferencial del texto. “El Amigo de la Muerte” quedaría configurado como un proyecto de apropiación del fantástico filtrada por la tradición literaria peninsular y una cosmovisión que consideraba propia de la identidad nacional.

Asimismo, Alarcón participa, aunque desde el lado de la religión, del cuestionamiento de lo real que caracteriza al fantástico del XIX. A partir de la experiencia de un contexto realista, el descubrimiento por parte del lector de que la experiencia de tres días ha sido un sueño provoca necesariamente un impacto en el lector. No importa cuán feliz sea el final de la historia entre Gil Gil y Elena, la desmaterialización del mundo, la desconfianza radical en la consistencia de los datos empíricos, ya ha sido efectuada. Un efecto dominó de duda e incertidumbre sobre la realidad del mundo ha sido puesto en marcha. Asimismo, la impresión de una coherencia temporal se ve quebrantada con la revelación final: si bien los tres días acaecidos desde el

suicidio son producto del sueño, sí que se ha producido un deslizamiento temporal. Al despertar Gil Gil no se encuentra en 1724, sino en un remoto 2316 en que se avecina el Juicio Final.¹⁰⁷

En contraste con el salto temporal efectuado al final de la historia, el texto intensifica en varios compases su raíz histórica. El énfasis de Alarcón en las coordenadas histórico-temporales de la ficción, a diferencia de los cuentos de Caballero y Trueba, ha sido con frecuencia mal entendido. Para Charnon-Deutsch, la contextualización realista desarrolla una serie de digresiones que más demoran que sirven a la acción narrativa.

Further digressions, such as the one in chapter 5 that recreates the power struggle of Spain's royal family, continue throughout part of the novella. Unfortunately, the dilatory effect of these lengthy and self-indulgent passages does not in every instance have a beneficial impact on the total composition. (*Death and the Doctor* 23)

Para la autora, desde una óptica de la fidelidad al relato oral, los pasajes que sirven de trasfondo histórico configuran un factor retardatario y prescindible. Las otras dos adaptaciones literarias del motivo folclórico en España, en cambio, estarían dotadas de mayor frescura. Críticos como Charnon-Deutsch parecen dejar a un lado, sin embargo, el hecho de que Alarcón explícitamente desea trascender el motivo de signo popular. El trasfondo histórico, lejos de ser prescindible, forma parte de los propósitos autoriales del escritor. Por un lado, el marco hace posible la existencia de una lectura fantástica, comentada por Amores, al relativizar la existencia factual de

¹⁰⁷ El desfase entre el tiempo subjetivo y el tiempo objetivo evoca las reflexiones de Blanco White en “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles” en relación a la raíz oriental de la que procede “El deán de Santiago” de don Juan Manuel. La reflexión sobre el tiempo que Blanco propone como camino de un fantástico nacional, conectado con la tradición importada por los musulmanes españoles reaparece curiosamente en la prosa de Alarcón como marca identitaria.

la historia. Por otro, explicita la injerencia francesa que pretende contrarrestar por medio de la reapropiación literaria de la figura del Gil Blas de Alain-René Lesage.

El contexto histórico en que se sitúa “El Amigo de la Muerte” manifiesta de entrada una concepción negativa de la injerencia borbónica en España. Las intrigas de Felipe V en 1724 en torno a las posibilidades de acceder a la corona francesa son reveladoras de la baja estima que recibe el trono español a escala europea. Alarcón registra intencionadamente una de las dos hipótesis más frecuentes sobre los motivos de abdicación de Felipe V, la cual apuntaba a la corona francesa como motivo de su renuncia. Biógrafos actuales como Henry Kamen (140) se inclinan a considerar como fehacientes las motivaciones aducidas por el propio monarca en el comunicado fechado el 10 de enero de 1724. Sin embargo, el propio crítico señala que el escepticismo sobre el verdadero propósito de su abdicación era bastante extendido:

Satirical pamphlets . . . emerged when the news broke. Completely unaware of the king's illness, or of the anxieties that always haunted Philip, the public gave itself to gossip and speculation. In their traditional manner, Spaniards disbelieved the official explanation, and invented their own. They were not alone, for opinion in the rest of Europe also refused to accept the reasons adduced by Philip. (141)

Como se observa, la reticencia era generalizada tanto en España como en Europa. A pesar de que los motivos aducidos por Felipe V ya circulaban en documentos historiográficos del XIX, como el de Eugenio de Tapias de 1840 (55 n.1), es evidente que todavía, en vida de Alarcón, la noción de una renuncia interesada por parte del primer monarca borbón resultaba conocida. Asimismo, la hipótesis popular se avenía muy bien a su temperamento nacionalista del autor y a su propósito de reflejar la presencia francesa como un factor negativo en la historia de España.

Que la especificación histórica no era banal para el autor lo demuestra el hecho de que, en lugar de reducirse en sucesivas reescrituras, la reflexión sobre la supuesta intriga borbónica del trabajo quinto se extiende aún más en progresivas reescrituras. Así, se observa en la publicación en *La América* (1858-1859) un significativo incremento del espacio dedicado a las supuestas intrigas borbónicas, al comienzo del trabajo quinto. Los ocho brevísimos párrafos del 52 se transforman en doce; sus 24 líneas pasan a 36. No solo la extensión merece comentario, sino también la intensidad de las críticas tanto a Felipe V como a la reina consorte, Isabel de Farnesio. He aquí algunas de las relevantes adiciones:

El testamento de nuestro famoso Carlos II . . . pudieron asegurar la corona de Isabel I en las sienes de un francés, pero no inspirar a este francés apego ni cariño a un trono que le estorbaba el paso hacia otro más querido y que le retenía desterrado de la madre patria. (*Relatos* 110-11 n. 158)

Como puede observarse, el cada vez más autoconsciente escritor, en lugar de prescindir de la contextualización histórica, la enfatiza. Por el contrario, las versiones a partir de 1866 ofrecen una significativa reducción de numerosos pasajes, devolviendo el capítulo quinto prácticamente a su formato original. La sucesión de reescrituras, por tanto, nos permite observar un énfasis del sentimiento antifrancés entre 1852 y 1858, y una reducción progresiva de éste desde 1866 hasta la publicación de las *Obras completas* seis años más tarde.

En el proceso de reescrituras también se observa un replanteamiento acerca de la consideración del texto en términos de género literario. En 1866, Alarcón incluye el relato dentro de la colección de *Novelas* y más tarde en el 82 todavía la califica de “novela corta”. Sin embargo, en ambas ediciones Alarcón insiste en subtítular el texto como cuento,

“inverosímil” (1866), “fantástico” (1882). Es muy probable que Alarcón sintiera tempranamente la posición equidistante del texto entre el formato del cuento y la novela o novela corta. La limitada extensión del forma en prosa más breve no se acomodaba al propósito autorial de dar cabida a un contexto histórico y una voluntad trascendente; pero, asimismo, tampoco la novela extensa se avenía a la articulación efectista, que buscaba la concentración sorpresiva ‘a lo Poe’.¹⁰⁸ Más allá de las posibles arbitrariedades críticas de Alarcón en materia de géneros en prosa ya apuntadas por Baquero Goyanes (“El cuento español en el siglo XIX” 48-49), lo que me interesa destacar es el deseo autoconsciente de Alarcón de distanciarse el formato del cuento folclórico y tratamientos preexistentes. La extensión del texto en su versión final (más de ochenta páginas en la edición de Royo Latorre) evidencia hasta qué punto se diferencia intencionalmente el tono del relato alarconiano de las versiones orales, de Fernán Caballero o Antonio de Trueba. A Alarcón le preocupa tanto o más el desarrollo del marco y de la psicología de personajes que el motivo popular de la Muerte que le sirviera de inspiración.

Hasta aquí hemos mencionado la relevancia del marco histórico. No menos importante es el acento que Alarcón deposita en la caracterización del personaje de Gil Gil. El efecto retardatorio de esta insistencia en los antecedentes del protagonista delinea, desde su misma entrada, una consciente separación respecto de las fuentes orales. Para Charnon-Deutsch, nos hallamos ante un modo narrativo completamente distinto:

The most notable difference between story and tale inevitably concerns the narrative mode. Exposition in the folktale is all but dispensed on the assumption

¹⁰⁸ Aunque Alarcón no lo cita entre sus influencias directas en este momento de su producción, Poe también actuó como influencia decisiva desde fines de los años cincuenta. El papel de Alarcón como introductor de Poe en la Península ha sido eficientemente estudiado por Englekirk (56-65), Rodríguez Guerrero-Strachan (23-24) y Roas (139-44). En el texto que nos ocupa, la elección del Polo como escenario final de “El Amigo de la Muerte” y el refinamiento progresivo del efecto de sorpresa final manifiestan la probable deuda para con el autor norteamericano.

that listeners are not concerned with the character's motivation as with his actions or reaction The narrator of "Death's Friend," on the contrary shows a distinct lack of restraint in his exposition, which is foreshortened by yet another, temporally antecedent, exposition. (*Death and the Doctor* 21-22)

Como la autora señala, la falta de contención en Alarcón se hace evidente desde el comienzo, postergando el encuentro con la Muerte mediante dos series de contextualizaciones previas. No considero arbitrario este apartamiento consciente de las fuentes orales. La versión alarconiana descentraliza la importancia de la anécdota en sí para prestar atención tanto a la psicología de Gil Gil, como al marco narrativo. El desarrollo de ambos aspectos permite que el joven Alarcón pueda articular una inscripción del motivo folclórico en clave anti-francesa.

Al comparar las fuentes folclóricas y "El Amigo de la Muerte" se hace ostensible el modo en que Alarcón presenta y singulariza a Gil Gil. En la historia oral, el protagonista no solo carecía de nombre, sino de toda forma de individualidad. En el relato alarconiano asistimos durante todo un trabajo a una presentación de los orígenes del protagonista en clave apicarada.¹⁰⁹ Hijo, nieto, chozno de zapateros, procedente de una familia pobre y desestructurada, el huérfano protagonista experimenta la inestabilidad y corrupción del mundo. En la descripción de sus padres, ejemplo de esos "matrimonios cortos, pero malos" (*Relatos* 94), no faltan lacerantes guiños burlescos propios del género picaresco.

¹⁰⁹ Resulta sugestivo aplicar la clásica concepción de la picaresca de Claudio Guillén al caso de "El Amigo de la Muerte". El relato alarconiano, al no seguir la forma del relato autobiográfico o el desarrollo en relatos episódicos, no participa propiamente del género picaresco. Como ocurre con otros autores del XIX, lo picaresco se limita al uso de elementos muy puntuales: la contraposición psicosocial entre individuo y sociedad, la orfandad de un protagonista que experimenta un progresivo aprendizaje de cuanto es el mundo a partir de decepciones y rechazos, el carácter filosófico, ético-religioso del aprendizaje, la observación crítica de diversas clases sociales, o la conjunción de un movimiento espacial y social. Según Guillén, la caracterización picaresca, también presente en el XIX, sirve en autores españoles como Galdós como plataforma a un tema más amplio. Para Torrecilla el uso intencional de lo picaresco, en novelas como *Halma*, por ejemplo, sirve a un propósito de marcar la prelación de modelos españoles a los del realismo francés. (108-10)

Tan corto fue el suyo que no pudo serlo más, si tenemos en cuenta que dejó fruto de bendición. Queremos significar con esto que Gil Gil era sietemesino, o, por mejor decir, que nació a los siete meses del casamiento de sus padres, lo cual, no es ya la misma cosa... Sin embargo, y juzgando solo por las apariencias, Crispina López merecía ser más llorada de lo que lo que la lloró su marido, pues al pasar de la suya a la zapatería paterna, llevóle en dote . . . un riquísimo parroquiano – ¡nada menos que un conde, y conde de Ríonuevo!-. (*Relatos* 94)

Más tarde, el narrador añade con un indefectible guiño sexual “el extraño capricho” del conde de Ríonuevo “de calzar sus menudos y delicados pies en la obra de Juan” (*Relatos* 94). La cita adquiere mayor sentido cuando, más tarde, se nos refieren las relaciones extramaritales entre Crispina y el conde. No parece muy descabellado suponer un convenio sexual entre la familia y el conde en términos parecidos a los de Lázaro de Tormes y el arzobispo. El énfasis en la individuación del protagonista aparece como un elemento muy relevante en la trama. Su caracterización como pícaro es ostensible especialmente en los dos primeros trabajos del relato.

Más allá de las páginas iniciales, Alarcón continúa desarrollando la psicología de Gil Gil, aunque progresivamente va abandonando los ropajes del pícaro para vestir a la usanza del héroe romántico. Durante todo este trayecto, el escritor no pierde ocasión para analizar los estados de ánimo de su protagonista, algo que contrasta radicalmente con las demás versiones del motivo popular. El relato oral carece por completo de semejante interés en los procesos mentales y anímicos de los personajes (Charnon-Deutsch 23). Alarcón, por el contrario, trata a su personaje desde una perspectiva mucho más literaria. Más allá de la anécdota, le interesa observar su interioridad, sus sentimientos, su evolución. Gil Gil no es el personaje-tipo asociado a la

tradición oral, sino que se nos muestra filtrado por el tamiz de un realismo picaresco y un espíritu romántico. El énfasis en su caracterización como pícaro en un texto donde el antagonismo entre lo francés y lo español es tan claro, nos obliga a repensar su función dentro del relato.

En un contexto antigalicista como en el que nos encontramos, el énfasis en la caracterización del personaje sugiere una reapropiación en clave nacionalista del pícaro español. La elección del nombre del protagonista inmediatamente nos lleva a asociarlo a la figura del Gil Blas de Santillana de Alain-René Lesage (que daría nombre también en 1879 al famoso periódico fundado por Dumont). Las semejanzas de nombre y caracterización entre ambos personajes apuntan hacia una voluntad reivindicativa. Recuérdese que con Lesage la tradición picaresca, tradicionalmente concebida como netamente española, había venido a instalarse en las letras francesas, desde donde su exportación a otras literaturas había sido imparable (Tobias Smollet, Charles Dickens, Mark Twain, etc.).

En España, la absorción de la literatura picaresca por parte de Francia durante el siglo XVIII había sido vista como una forma de expolio. El Padre Isla así lo refiere desde las primeras líneas de su traducción: “Aventuras de Gil Blas de Santillana robadas á España, adoptadas en Francia por Mons. Lesage, restituidas á su Patria y a su lengua nativa por un Español zeloso, que no sufre que se burlen de su Nación” (citado por Geddes Jr. XIII-XIV, los subrayados son míos). Como la cita refleja, el Padre Isla consideraba que con su traducción el texto volvía a su origen español. Con un espíritu semejante, Alarcón resume en lengua española y dentro de una concepción moral y religiosa, la figura de Gil Blas dentro de “El Amigo de la Muerte”.

La reacción contra la paternidad francesa de la novela de Lesage posee una larga trayectoria. El ensayo *Observaciones críticas sobre el romance de Gil Blas de Santillana* de Juan

Antonio Llorente, fechado en 1837, es uno de los títulos que mejor resume los términos de un largo debate. Enlazando con la ardua polémica entre el Padre Isla y el conde Nicolas-Louis François de Neufchateau sobre la autoría lesagiana de *Gil Blas*, Llorente se erige como “abogado defensor de [la] nación española” (6). En el contexto de 1850, es muy probable que Pedro Antonio de Alarcón fuera conocedor de esta resistencia a admitir la autoría francesa de la famosa novela. Con la reinscripción de Gil Blas como protagonista de su relato, el escritor guadijeño restauraba el orden previamente quebrado por el “robo francés”.

Varios aspectos sostienen una voluntad explícita por reintegrar al personaje apicarado, emblema de la tradición literaria nacional, a su contexto español. En primer lugar, como ya mencionábamos anteriormente, se antoja como muy significativo el nombre de Gil Gil en la obra alarconiana. Ni en la fuente oral, donde el protagonista carece de nombre, ni en otras versiones hispánicas del XIX (Juan Holgado en el cuento popular de Fernán Caballero, Lesmes en el de Antonio de Trueba), ni en la ópera que en Italia llevó el mismo asunto en fechas cercanas (*Crispino e la comàre*), encontramos un nombre remotamente similar. La insistencia con que este aparece repetido (Gil Gil) es asimismo demasiado enfático y sospechoso como para no vislumbrar un motivo ulterior. Su nombre se ofrece al lector no como una mera copia del Gil Blas, sino que invoca simbólicamente la categoría de original, como el refuerzo de la repetición indica.

En segundo lugar, merece la pena recordar la existencia de elementos argumentales concomitantes entre “El Amigo de la Muerte” y el *Gil Blas* de Lesage. Ambos personajes llegan a ser médicos sin un conocimiento real de la medicina y ambos, por igual, ascienden socialmente en un entorno cortesano caracterizado por intrigas palaciegas. Las referencias aparecen

hábilmente cruzadas. Mientras en la obra de Lesage observamos desde la perspectiva francesa en el libro octavo los vicios celestinescos de la corte de Felipe III (*Histoire de Gil Blas* 436-73), en “El Amigo de la Muerte” asistimos con ojos españoles a las ambiciones políticas de la familia borbónica, de ascendencia francesa.

Desde esta perspectiva, la subordinación del rey borbón Felipe V a las propuestas de Gil Gil permiten una inversión no solo de sus roles sociales, sino de los países que vienen a representar. La recuperación de Gil Blas en coordenadas españolas permite un doble ataque a las relaciones jerárquicas entre España y Francia. Por un lado, el reapropiación de Gil Blas como emblema picaresco señala la precedencia de modelos literarios españoles; por el otro, el sometimiento del Felipe V a la voluntad del héroe picaresco alarconiano dentro del relato refuerza la supeditación de un personaje vinculado a Francia a otro que representa al pueblo español.

En dos ocasiones y con grandes paralelismos, el protagonista se autoproclama enfáticamente como “El Amigo de la Muerte”. La primera de estas escenas se produce ante el rey Felipe V, a quien el recién llegado despierta un inexplicable temor.

El Rey, volviendo a su anterior superstición, miró de reojo al extraño médico. . .

Plantóse, por último enfrente de Gil Gil, cual si quisiera perderle el miedo y le preguntó con fingida calma: -¿Quién diablos eres, cara de búho?

-¡Soy el *Amigo de la Muerte!*- respondió nuestro joven sin pestañear. (*Relatos*

112)

Investido por el aura concebida por la Muerte, Gil Gil impone su voluntad al mismísimo monarca, cuyo retrato satírico no puede ser más evidente. El humor de la escena, además, no

podía escapar a aquellos que conocieran la tortuosa vida íntima del primer rey Borbón de España. Entre las locuras de Felipe V se contaba una especialmente notable, a saber, la de creerse ya muerto. La fama de estos episodios fue bastante conocida entre numerosos escritores de la época, como Washington Irving, quien incluyó varios pasajes de “La rosa de la Alhambra” al caso clínico del monarca español. La obsesión del rey en creerse difunto lógicamente dio lugar a situaciones complicadas, como la que el escritor neoyorquino refiere humorísticamente.

[A] freak had come over the mind of this sapient and illustrious Bourbon that surpassed all former vagaries [T]he monarch . . . considered himself absolutely dead.

This would have been harmless enough, and even convenient both to his queen and courtiers, had he been content to remain in the quietude befitting a dead man; but to their annoyance he insisted upon having the funeral ceremonies performed over him, and to their inexpressible perplexity, began to grow impatient, and to revile bitterly at them for negligence and disrespect, in leaving him unburied.

What was to be done? To disobey the king’s positive commands was monstrous in the eyes of the obsequious courtiers of a punctilious court- but to obey him, and bury him alive, would be downright regicide! (*Bracebridge Hall* 962-63)

Alarcón, valiéndose del fondo de anécdotas conocidas en la época, tiene la habilidad de fusionar la anécdota de Felipe V con el motivo folclórico de la Muerte padrino en un solo proyecto coherente. Este entramado le sirve, además, para establecer un contraste entre dos actitudes diferentes ante el final de la vida. Mientras que Gil Gil acepta la presencia física de la Muerte como compañera en la ficción, Felipe V la rechaza aún en sus aprensivos delirios en los anales

de la historia. La oposición no concluye aquí, ya que se agudiza con el final sorpresivo de la historia. El protagonista descubre al final que su vida reciente ha sido el sueño de un muerto. Ha estado, por tanto, muerto, creyéndose vivo. La locura de Felipe V es su clara inversión, ya que nos plantea a un sujeto que, estando vivo, se cree muerto.

La superioridad moral de Gil Gil y el poder ejercido sobre el rey Borbón también se extienden a la condesa de Ríonuevo en el lecho de muerte. En este caso, es la necesidad de perdón lo que centraliza la escena:

-¿Quién eres tú, misterioso y sublime niño? ¿Quién eres tú, tan bueno y tan hermoso, que vienes como un ángel a la cabecera de mi lecho de agonía . . . ? preguntó la condesa, cogiendo con ansiedad las manos de Gil Gil.

-¡Yo soy el *Amigo de la Muerte!*...- respondió el joven. (*Relatos* 132)

El paralelismo y contraste entre ambos encuentros del protagonista con Felipe V y con la duquesa no parece fruto del azar: ambas escenas reflejan una subversión de las relaciones de poder. En este punto, es necesario subrayar la semejanza en la caracterización de Isabel de Farnesio, esposa del monarca borbón, y de la condesa de Ríonuevo. Ambas no solo comparten una alta ambición, sino también un notable odio hacia sus hijastros. También ambas, en su condición de antagonistas, adquieren rasgos próximos a los de la madrastra del cuento popular:

La condesa viuda, que odiaba cordialmente al protegido de su difunto, le participó, con lágrimas en los ojos y veneno en la sonrisa, que abandonase aquella casa sin pérdida de tiempo, pues su presencia le *recordaba* la de su marido, y eso no podía menos que entristecerla. (*Relatos* 96, cursivas en el original)

Felipe V . . . , estimulado además por Isabel Farnesio, enemiga implacable de los hijos de su predecesora en el tálamo real, agitábase entre dudas no sabiendo qué camino tomar Los allegados a Isabel de Farnesio, madrastra de Luis I, deseaban que éste se muriese, para que los hijos del segundo matrimonio de Felipe V se encontrasen más cerca de la corona. (*Relatos* 110 y 119, el subrayado es mío)

En este pasaje, los retratos de la condesa y de Isabel de Farnesio se asocian inmediatamente a la figura de la bruja o madrastra propia de los cuentos de hadas. Asimismo, la identificación entre la reina y la condesa permite leer la escena de perdón de Gil Gil en la línea de supeditación de lo francés a lo español que se observaba en el diálogo anterior con Felipe V. A los favores que el protagonista ejerce en pro de las ambiciones de Felipe V, se añade en este caso la petición de perdón, poco antes de morir, de la madrastra del protagonista. En estos dos episodios centrales del relato, Gil Gil aparece investido de una superioridad moral y de un poder al que se subordinan tanto el rey, como la condesa de Riónuevo, el trasunto literario de Isabel Farnesio, esposa del monarca. A través de la superioridad moral de su protagonista, Alarcón viene a invertir las relaciones de poder entre España y Francia, con Gil Gil como representante de lo español, y Felipe V y la condesa de Riónuevo como figuras asociadas al poder francés. Toda esta urdimbre de interrelaciones, como puede observarse, trasciende el carácter anecdótico de una digresión, para ser parte esencial de la comprensión profunda del relato.

El texto se contextualiza en un entorno de creación marcado por la ansiedad de influencia respecto a los autores franceses.¹¹⁰ En “Historia de mis libros”, junto a la presencia de datos efectivos sobre el origen folclórico del relato, se insiste en la dependencia respecto a Francia. De este modo, al referir la génesis de su colección de relatos y novelas cortas, Alarcón inmediatamente introduce el nombre de Jean-Baptiste Alphonse Karr:

A ti van dedicadas, al volver a salir a la luz, estas *Narraciones inverosímiles*, fantásticas unas, románticas otras, y humorísticas las demás; escritas casi todas en mi niñez o en mi primera juventud, pertenecientes varias de ellas a una moda o gusto literario hoy abolido, pero que entonces hacía relamerse a los admiradores de Alfonso Karr. (*Obras completas* 191)

La cita deja constancia, no sin sentido satírico, del modo en que los escritores españoles ‘saborean’ las modas venidas de Francia. La resonancia fugaz de un escritor menor como Jean-Baptiste Alphonse Karr (1808-1890) constituye un fiel reflejo de la dependencia cultural de la Península. Como el propio Alarcón indica, al referirse a su “segunda manera de escribir” (*Obras completas* 7), la huella del escritor galo comienza a tener peso en su escritura tras su llegada a Madrid en torno a 1853-54 por medio de su amistad con Agustín Bonnat.¹¹¹ Es a partir del conocimiento de las “rarezas literarias” de su buen amigo, que Alarcón traba conocimiento “del entonces muy en candelero y siempre admirable Alfonso Karr, cuyas originalidades más

¹¹⁰ Como indica Elisa Martí-López, la actitud de muchos autores españoles respecto a modelos franceses, y Alarcón es prueba de ello, es compleja y a menudo contradictoria: junto al rechazo por todo lo francés, convive la admiración por autores franceses; junto al deseo de un retorno al Siglo de Oro, se evidencia el deseo de un entronque con la producción extranjera. (53)

¹¹¹ El llamado “estilo Karr” se caracterizó, en palabras de Baquero Goyanes, por una marcada tendencia a la “frivolidad, pirotecnia verbal, deshuesamiento de la oración en períodos breves, telegramáticos, aparición, de la greguería prerramoniana..., ausencia de todo realismo y predominio de lo imaginativo y fantástico” (“El cuento español del siglo XIX” 432).

chocantes y superfluas imitaba mi buen Agustín, y no lo verdaderamente humorístico, sentimental y filosófico del aflagranado [sic] autor francés” (*Obras completas* 7-8, el subrayado es mío). Curiosamente, las tres notas desapercibidas por Bonnat y apreciadas por Alarcón, se hacen ostensibles en la primeras refundiciones de “El Amigo de la Muerte”: el humor (sobre todo al referir los orígenes del protagonista), lo sentimental (derivado del romance con Elena de Monteclaro) y lo filosófico (proveniente del mensaje trascendente ofrecido por la Muerte). Una cita de 1855, incluida en el cuento “Los seis velos”, resulta claramente indicativa del impacto del autor francés en su escritura: “Alfonso Karr . . . , el gran maestro de este nuevo género de literatura que Agustín y yo nos hemos propuesto cultivar desaforadamente hasta que nuestros lectores pierdan el juicio” (*Relatos* 357). Siendo el influjo de Karr manifiesto entre 1852 y 1858 no debe sorprender que deje huellas en la primera reescritura de “El Amigo de la Muerte”.

Karr es la primera de las muchas referencias a la influencia literaria francesa. Líneas más tarde, Alarcón insiste en la tensión interna entre originalidad e imitación del vecino país: “Es la primera [manera] la de Guadix, la natural, o más bien dicho, la primitiva algo acomodada, por inclinación propia a las obras francesas que más me agradaban entonces” (*Obras completas* 7). La cita refleja una asociación significativa entre lo que considera un estilo primitivo aún incipiente y una acomodación al clima imperante de dependencia cultural respecto a Francia. La tendencia imitativa es contemplada, pues, como un gesto de conformismo respecto a las coordenadas de una época.

El escritor registra, a continuación, algunas figuras que, añadidas a la de Alphonse Karr, determinan la escritura de este periodo. Merece subrayarse el hecho de que prácticamente

encabezando la lista de títulos marcados por estas lecturas se encuentra “El Amigo de la Muerte”:

Comencé rindiendo vasallaje a Walter Scott, Alejandro Dumas y Víctor Hugo; pero me aficioné después con mayor vehemencia a Balzac y a Jorge Sand, por hallarlos más puros y sensibles; y las primeras resultas (muy desmedradas, como fruto de mi pobre imaginación) de tantas y tan diferentes influencias fueron *El Clavo, El Amigo de la Muerte, Buena Pesca, El Extranjero, El Asistente, La Buenaventura, Fin de una novela, El Rey se divierte, Dos retratos y Los ojos negros. (Obras completas 7)*

En lugar del contexto popular, propuesto por Charnon-Deutsch, Alarcón incide con sus propias palabras en un contexto literario ligado a la imitación de lo francés. Resulta altamente expresiva la noción de “vasallaje” que el propio autor expresa al comienzo de su cita. El escritor se muestra como un escritor altamente consciente del dominio cultural ejercido por los autores franceses. Con la excepción del escocés Walter Scott (y de Poe, aunque no lo mencione explícitamente), Alarcón se retrata claramente como un escritor novel supeditado a unos paradigmas procedentes de Francia.

Entre todos estos autores, singulariza a Dumas: “Hoy creo discernir que en estos ensayos predomina la influencia de Alejandro Dumas (siempre me refiero al padre)” (*Obras Completas 7*).¹¹² Sin orden de continuidad, Alarcón pasa a referir sus relatos sobre la Guerra de la Independencia (que formaron parte del libro *Historias Nacionales*). El salto lógico puede resultar

¹¹² Vale la pena apuntar un posible punto de contacto entre “El Amigo de la Muerte” y la influencia de Dumas. En *Memorias de un Médico*, el escritor francés relata las aventuras del doctor español José Bálsamo. La clara contextualización histórica, la crítica a la medicina y la incorporación de elementos sobrenaturales resultan coincidentes al carácter del relato alarconiano.

a primera vista desconcertante; sin embargo, adquiere sentido si tomamos en cuenta que es a Alejandro Dumas padre a quien se atribuye la célebre sentencia “África comienza en los Pirineos” que tanta mella hiciera en el honor de los españoles. A pesar de su admiración literaria y del influjo de Dumas en su literatura, Alarcón se manifestará a lo largo de su carrera en radical oposición a la injerencia francesa en España y a desairados juicios sobre la nación. Las palabras de Dumas vienen en este sentido a enlazar con la consideración de Felipe V de la corona española como algo subsidiario dentro de “El Amigo de la Muerte”.

El artículo “España y los franceses” publicado por Alarcón en 1859, alumbra por proximidad cronológica al primer proceso de reescritura del relato y por su parentesco de espíritu, cuáles eran las preocupaciones ideológicas del escritor en estas fechas. El artículo desarrolla una apasionada respuesta al menosprecio de España por parte de algunas figuras de la cultura francesa. Para ello, invierte el adagio atribuido a Dumas y lo conjuga con una frase atribuida al rey Luis XIV. La llegada de los Borbones a España, constituye para Alarcón el comienzo de un fin:

En la historia de España, tan calamitosa de tres siglos a esta parte, no ha lucido un día más aciago que aquel en que Luis XIV, disfrazando los cálculos de su codicia con cierta máscara paternal, dijo a su nieto el duque de Anjou, que ya se llamaba Felipe V: “Debéis ser de aquí en adelante buen español; pero sin olvidar que nacisteis francés: ¡YA NO HAY PIRINEO!” (136)

En este texto, fechado apenas siete años después de la primera publicación de “El Amigo de la Muerte” y concomitante con las primeras reescrituras, reaparece significativamente la figura de Felipe V. El advenimiento del nuevo rey Borbón constituye, para el escritor español, el inicio de

una forma de subordinación a Francia. Alarcón argumenta irónicamente que la transformación del “Ya no hay Pirineos” de Luis XIV en “El África principia en los Pirineos” está mediatizada por la Guerra de la Independencia española.

En la segunda parte de su argumentación, Alarcón refiere el lastre que ha supuesto la dependencia cultural de los modelos franceses: “Despreciánnos los franceses, porque de algún tiempo a esta parte tenemos a orgullo en imitarlos en todo” (“España y los franceses” 139). El discurso patriótico que sigue refleja una firme voluntad de distanciarse del modelo racionalista, afectado y ateo, según Alarcón, del país vecino. En contraposición con Francia, el escritor acaba por enorgullecerse de la existencia de una frontera, de unos simbólicos “Pirineos”, al punto de abrazar el espíritu primitivo y salvaje de lo africano como algo propio. Frente a la afectación francesa, proclama la capacidad española de “amar hasta el crimen o la locura, creer en Dios hasta el fanatismo, llevar palos por la virtud como Don Quijote” (“España y los franceses” 141). Las pasiones románticas, la fe religiosa y el idealismo quijotesco se articulan aquí como emblemas de la identidad nacional.¹¹³

La actitud de Felipe V en el relato “El Amigo de la Muerte” está en consonancia con el desprecio atribuido a Dumas. En ambos casos, España es vista como una nación de segunda, carente de valor o al menos de la consideración como país civilizado. Apenas siete años median

¹¹³ En “España y los franceses”, publicado precisamente en los años de reescritura de “El Amigo de la Muerte”, Alarcón se expresa claramente: “Nosotros solemos amar hasta el crimen o la locura, creer en Dios hasta el fanatismo, llevar palos por la virtud como Don Quijote” (141). En este mismo artículo, el escritor establece una contraposición entre lo francés y lo español, de larga raigambre en la literatura posterior. Uno de los puntos de su argumentación se fundamenta en la diferencia entre materialismo y espiritualidad: “[N]os regalaron, sí, puentes y caminos, academias y museos; pero nuestras artes, nuestras letras, nuestra particular filosofía desaparecieron para siempre; y la intriga a la fuerza, y la comodidad material al inefable, y la ciencia a la inspiración, y el interés a la poesía, y la utilidad al honor, y lo temporal a lo eterno” (“España y los franceses” 138, el subrayado es mío). Al vincular la pasión, lo africano y lo español, Alarcón actúa como claro antecedente del pensamiento unamuniano de “Sobre la Europeización”. También Unamuno establece una contraposición entre España y Francia (como emblema de lo moderno y europeo) que responde al mensaje autocrítico de lo español de Pío Baroja. Como alternativa española a las nociones de ciencia, vida, libertad y felicidad propuestas por el pensamiento moderno, Unamuno propone una revalorización de la sabiduría y de la muerte (66-71). El relato alarconiano, al redirigir el conflicto a un orden superior post-mortem, parece comulgar con este mismo pensamiento y anticiparlo.

entre la visión crítica de los Borbones presente en la primera versión de “El Amigo de la Muerte” y la encendida defensa de la patria de “España y los franceses”. En el ínterin, en paralelo al influjo de Karr y el primer proceso de reescritura de nuestro relato fantástico, destacan los cuentos que conforman la colección *Historias Nacionales*. Ya en 1854 Alarcón inicia su serie, situada en la Guerra de la Independencia, con los textos “El extranjero” y “Buena pesca”. La serie continúa hasta 1859, en que escribe los dos textos más importantes de la colección: “El carbonero-alcalde” y “El afrancesado”. En estos últimos, el contexto de la ocupación y la brutalidad de las tropas francesas se ven especialmente expuestos con todo su dramatismo. Alarcón subraya en ellos el valor del sacrificio heroico del verdadero patriota, aquel que en una lucha numantina prefiere morir a verse colonizado. Nuevamente, es importante recordar la coexistencia, según confesión del propio autor, de asuntos antifranceses y de influencia de los maestros de Francia. Considero que el desarrollo de estas tensiones internas (entre el impulso de imitación y el rechazo) refleja el contexto ideológico sobre el que “El Amigo de la Muerte” va conformándose gradualmente.

Hacia mediados de siglo, el género fantástico, aunque aún activo y prestigioso, da muestras de un cierto cansancio. Lejos queda ya la fiebre del hoffmanianismo de los años treinta y cuarenta. Cada vez más difusa aparece, por tanto, la asociación entre género fantástico y Alemania. Por el contrario, en el interregno entre el modelo referencial de Hoffmann y la venida de los cuentos de Poe, tienen lugar la culminación de la apropiación francesa del género. Los grandes cultivadores del fantástico son Dumas padre, precisamente, Gautier y Nerval (Kessler XVI-XXXVIII). El fantástico de mediados de siglo remite inconfundiblemente a Francia. Alarcón, como ávido conocedor de la escena literaria, así lo concibe. Aunque atraído por el

cuestionamiento de lo real que llevaba aparejado el cultivo del género fantástico, el escritor español busca estrategias con que impugnar el modelo francés.

El mundo dual que caracteriza al fantástico se ve reapropiado por dos vías. Del lado del marco realista, como vimos, Alarcón señala la presencia española por medio de la reapropiación de la picaresca. Del lado del evento sobrenatural, el escritor español va a insertar como elemento desestabilizador un tema recogido por la metafísica cristiana y de fuerte ascendiente barroco: la vida terrenal como ilusión o sueño. Frente al laicismo o ateísmo del fantástico hegemónico, Alarcón produce uno fundando en el cristianismo que funciona acorde con su visión católica de la españolidad.

El entronque religioso está cifrado en el episodio climático de la narración y sobre el que gira una relectura de todo el texto. En él, Gil Gil descubre que sus últimos días han sido el sueño de un difunto. Por supuesto, no es difícil ver en este pasaje la inscripción con viejos *topoi* como el desengaño del mundo, *memento mori* o *vanitas vanitatis*. Particularizando un poco más, se comprueba que el relato juega en el terreno de las lo que Carlos Gamerro ha denominado como “ficciones barrocas” (18). En la alteración de los binomios barrocos (sueño/vigilia, realidad/ilusión, muerte/vida) está la raíz de una concepción fantástica que, en lugar de insistir en la crisis del pensamiento moderno, procede a “desrealizar” la solidez del mundo empírico y a poner en cuestión la estabilidad de nuestras asunciones sobre el mundo. En este sentido, de manera análoga, Alarcón y Ros de Olano ven en el barroco español un cuestionamiento de la modernidad mucho más radical que el fantástico anti-ilustrado europeo.

Hemos visto ya algunas diferencias entre el relato de Alarcón y las demás versiones orales. Merece la pena reconsiderar aspectos del capítulo final, tan alabado por Montesinos

(169). Como vimos, el vuelo final de Gil en el carruaje de la Muerte es uno de los aspectos de la formulación alarconiana que marca una clara diferencia tanto respecto al motivo folclórico como a la mentalidad laica de lo fantástico irradiado desde Francia, y un factor que apunta a la búsqueda de un territorio propio, éticamente acorde a los que los escritores españoles del XIX juzgaban como espíritu patrio. La trascendencia teleológica con que Alarcón culmina el motivo folclórico y que constituye uno de los apartamientos más notables, tanto de las demás versiones del relato, como de los parámetros habitualmente usados por lo fantástico, refleja otra de las singularidades más notables de la formalización alarconiana. El tono y simbología con que Alarcón cierra la historia es diametralmente diferente. “El Amigo de la Muerte” se cierra con un viaje fantástico por los aires hasta llegar al Polo Norte que representa alegóricamente un vuelo espiritual hacia la salvación, mientras que en la ópera y en las restantes formalizaciones literarias, predomina el motivo tradicional del castigo en una caverna bajo tierra.

Las diferencias son también aplicables a las otras dos versiones españolas del motivo folclórico. Nada más lejos del tono popular tanto de los cuentos de Fernán Caballero y Antonio de Trueba como del libreto operístico que la grave trascendencia que permea las páginas de “El Amigo de la Muerte”. Este giro radical se observa a partir del trabajo XI. Hasta este punto el autor ha conjugado lo picaresco del protagonista y el motivo folclórico en un entorno palaciego de sesgo antifrancés. A pesar del efecto antirrealista que supone la introducción del personaje de la Muerte, el conflicto de Gil evoluciona en una esfera de carácter terrenal. Es solo a partir del capítulo XII, en un contexto romántico anticipado por una cita del *Don Juan* de Byron, que Alarcón nos ubica en un cambio de escenario. Tras la puesta del sol, el narrador refiere un eclipse lunar. La reaparición de la luna en un contexto simbólico vinculado a la Pasión de

Resurrección (*Relatos* 151), prepara al lector para un ritual trascendente de muerte y renovación espiritual.

La versión tradicional de “La muerte padrino” usualmente incorpora una dimensión ético-religiosa, pero su carácter es completamente distinto a la propuesta que nos hace Alarcón. Como registran los investigadores Uther, Camarena, Delerue o El-Shamy el motivo frecuente concluye con el castigo del protagonista en el reino de inframundo. La versión de los hermanos Grimm es representativa del final acostumbrado de la historia:

When Death saw he had been cheated out of his property for the second time, he strode up to the physician and said: “It’s all up with you; your turn has come.” And he gripped him so firmly in his ice-cave. There he saw thousands and thousands of candles burning in endless rows. . . . Death took hold of a big new candle. . . . The stub toppled over and went down, and instantly the physician fell to the ground. He had fallen into the hands of Death. (154-55)

El desenlace habitual que reflejan versiones como la de los hermanos Grimm se vincula al motivo tradicional de la catábasis o descenso a los infiernos, en este caso representado como castigo en el confinamiento del protagonista dentro de una caverna. En algunas adaptaciones la Muerte muestra la fragilidad del alma humana, simbolizada por el apagamiento de una vela. Alarcón toma una dirección distinta. Reemplaza la conclusión habitual por una moraleja de redención que se adapta a la concepción conservadora de Alarcón. El último viaje entre la Muerte y su “Amigo”, Gil Gil, desemboca no en una caída en un mundo bajo tierra, sino en una elevación hacia los cielos que se aviene a la noción de la España católica en la que cree el autor.

A diferencia del laicismo propugnado por Francia, esta solución se abre al escritor como vía de nacionalización moral.

Esta inscripción del motivo folclórico en una órbita de redención religiosa se aviene además a una reactualización de grandes obras de la tradición barroca hispánica. Como ya apunta José Montesinos, “El Amigo de la Muerte” enlaza con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (169). Obviamente, del drama calderoniano no responde al molde fantástico, ya que las conclusiones de Segismundo son suscitadas mediante el complot perpetrado por su supersticioso padre. El conflicto con lo real no existe, ya que la mayor parte de elementos ficciones se corresponde a una lógica más o menos racional. No obstante, por medio de una ‘literalización’ de la tesis calderoniana, la obra se ofrece a los escritores del XIX como una vía fructífera para lo fantástico.¹¹⁴

No sólo *La vida es sueño*, sino que otras comedias calderonianas, como *El purgatorio de San Patricio*, parecen estar en la mente del joven Alarcón. En especial es significativo el evidente parentesco de “El Amigo de la Muerte” con *La devoción de la cruz*, hecho que, por lo que me consta, no ha sido aún comentado. En la comedia de Calderón, el protagonista, Eusebio, convertido en bandolero, se ve malherido y cae despeñado. En el momento de morir, el alma se separa del cuerpo y el tiempo se detiene (antecediendo a la escena de “El milagro secreto” borgesiano). En la muerte, Eusebio encuentra una oportunidad de redención que no había tenido en vida. De manera análoga, el suicida Gil Gil encuentra en la muerte la posibilidad de completar un deber aplazado por la vida.

¹¹⁴ Curiosamente, con el uso literal de la tesis calderoniana, Alarcón responde a una de las estrategias de lo fantástico previstas por Todorov, el de la literalización de lo metafórico figurado: “Le premier trait relevé est un certain emploi du discours figuré. Le surnaturelle naît souvent de ce qu’on prend le sens figuré à la lettre” (82).

La presencia calderoniana tiene en el XIX español significativo predicamento. Como es bien sabido, el lugar de origen de esa revalorización no fue España en un primer momento, sino la Alemania en germen del *Sturm und Drang* y de los primeros románticos. Los efectos de la famosa traducción y comentarios de August Wilhelm Schlegel en la polémica calderoniana (1814 y 1819) son de sobra conocidos. Sin embargo, es preciso insistir en el alcance de su fama en la plana mayor de los autores germanos. El nombre de Calderón, a menudo en convivencia con Cervantes, frecuenta la obra de autores como Johann Wolfgang von Goethe, Joseph von Eichendorff, E.T.A. Hoffmann o Ludwig Tieck (como demuestran los trabajos recientes tanto de Ernst Behler como de Douglas Hilt).¹¹⁵ Su nombradía no se eclipsa en las primeras décadas del XIX, sino que continúa según avanza el siglo y ha sido incluso rastreado por críticos como Jorge Mota Arás y María Infiesta Monterde en las páginas wagnerianas (35).

Esta genealogía indudablemente ayudó a conformar el contexto de recepción de la obra de Calderón de la Barca. Sin embargo, Pedro Antonio de Alarcón tuvo en una obra mucho más próxima el estímulo para la ‘literalización’ de la vida es sueño. Por las mismas fechas en que el novelista se encuentra inmerso en la escritura de “El Amigo de la Muerte”, Alarcón siente la tentación de continuar *El Diablo Mundo* de José de Espronceda. Su trabajo no se verá nunca publicado. El novelista arrojará el manuscrito a las llamas, al verse antecedido por la publicación de Miguel de los Santos Álvarez (DeCostner 16). Más allá de la anécdota, resulta importante consignar la importancia del motivo de ‘la vida es sueño’ en numerosos pasajes de *El Diablo Mundo*.

¹¹⁵ El trabajo pionero de Jean Jacques Achille Bertrand sobre la influencia de Calderón en Ludwig ya arroja datos significativos de la importancia del dramaturgo español en los compañeros de generación de escritor alemán. Por supuesto, el influjo calderoniano no sólo se limitó a Alemania. El famoso poema ‘Dream within a Dream’ de Edgar Allan Poe es representativo de la extendida fascinación en Occidente sobre la figura del español, en especial su obra *La vida es sueño*.

Dicha es soñar porque la vida es sueño,

lo que fingió tal vez la fantasía,

.....

Dicha es soñar y en el mundo ruido

vivir soñando y existir dormido. (Canto I 641-42, 647-648)

Los dos últimos versos parecen encerrar un anticipo de “El Amigo de la Muerte”. No son los únicos. Las mayores semejanzas se producen en la introducción y canto primero. Leídos retroactivamente a partir de la lectura de “El Amigo de la Muerte”, estos presentan numerosos elementos en común; demasiados, como para ser casuales.¹¹⁶ A lo largo de estos dos cantos se nos presenta el viaje fantástico por los cielos, siguiendo -como en el cuento- la ruta del sol (Introducción 516); el desandar del tiempo (Introducción 452) o su atropellado avance (Canto I 41-44); y la presencia física de la muerte como amiga consoladora (221-84). Un pensamiento común vertebraba ambas obras y es el de la conciencia ilusoria de lo considerado como real:

Sueños son los deleites, los amores,

la juventud, la gloria y la hermosura;

sueños, las dichas son, sueños la flores,

la esperanza, el dolor, la desventura.

Triunfos, caídas, bienes y rigores

el sueño son que hasta la muerte dura,

y en cierto y continuo movimiento

¹¹⁶ Montesinos apunta otras relaciones intertextuales interesantes. El crítico encuentra en Gracián una noción semejante del tiempo hacia atrás (169). Al mismo tiempo, el texto anuncia tratamientos modernos. Como apunta Montesinos, el diálogo final entre la Muerte y Gil Gil anuncia los términos de discusión entre Augusto y su autor en *Niebla* (167). Para Tang, el uso subjetivo del tiempo evoca las narraciones “Don Illán y el deán de Santiago” de Don Juan Manuel y “Las ruinas circulares” de Borges. (59)

agita al ambicioso pensamiento (Canto I 657-64)

Los sueños parecen realidades, y las realidades, sueños. Elena y yo hemos triunfado. La ciencia, la experiencia y la filosofía han purificado tu corazón . . . te han hecho ver las grandezas de la tierra en toda su repugnante vanidad, y he aquí que huyendo de la muerte . . . no huías sino del mundo. (*Obras completas* 219)

El mundo, según ambos textos, es retratado como una *vanitas vanitatis* que descansa sobre la base de un mundo espiritual y eterno. Sin embargo, a pesar de la inscripción del texto en el orden cristiano, la coherencia religiosa, en términos ortodoxos, es débil. Más allá de la pueril disculpa de la Muerte en las páginas iniciales, no existe una explicación que justifique la salvación *post-mortem* del protagonista suicida. El evento ficcional se presenta como un hecho insólito, extraño y desconcertante, ajeno a la naturalización del fenómeno observable en las fuentes orales.

Curiosamente, el viaje aéreo desde Madrid en compañía del aliado sobrenatural evoca las experiencias del protagonista de *El Diablo Cojuelo*. Esta conexión, además nos conduce nuevamente a la relación entre Alarcón y Lesage. A partir del original de Antonio Vélez de Guevara, el escritor francés había erigido una novela algo más extensa con relatos cortesanos interpolados. El escritor, aun concediendo la preeminencia al autor español, taxativamente asumía el libro como una obra nueva: “j’ai fait un nouveau livre sur le même fonds”. (*Diable Boiteux* 83). Ciertamente, la refundición del texto original era sustancial y Lesage ampliaba el modelo de origen con una mirada crítica hacia su propio país. En cualquier caso, la evocación de *El Diablo Cojuelo* y sus relaciones con *Le Diable Boiteux* reincide casual o intencionalmente en la conexión entre Alarcón y Lesage. ¿Pretendía el novelista español, como hiciera con el Gil Blas, reapropiarse de los protagonistas de *El Diablo Cojuelo*? En ninguna de las versiones

conservadas el texto refleja rastros evidentes. Podría columbrarse un estímulo inspirador, algo lógico teniendo en cuenta la enorme popularidad del motivo de Asmodeo durante el siglo XIX, presente desde Larra a Emilia Pardo Bazán.

Más proximidad posee el tratamiento del viaje aéreo de “El Amigo de la Muerte” con una de las más sugerentes obras de Francisco Goya. En 1819, el motivo iconográfico del vuelo en compañía del ser sobrenatural encontraba plasmación en la “Visión fantástica o Asmodea” del pintor español. Tanto en Goya como Alarcón, la elevación sirve no a una sátira de costumbres, sino a una visión trascendente de la pequeñez de los conflictos humanos. En la obra pictórica, el vuelo de Cleofás y su misterioso guía, sobrevuela una confrontación armada donde aparecen soldados franceses, como recuerdo de la pesadilla de la guerra de Independencia. En el vuelo aéreo de “El Amigo de la Muerte” la contemplación de “un ejército de estrellas” al sobrevolar Francia desemboca en una nueva reflexión por parte de la Muerte sobre las relaciones entre ambos países y la confrontación entre españoles y franceses:

Hemos atravesado buena ya mucha parte de las dos belicosas naciones que tan encarnizadamente han luchado al principio de este siglo . . . Hemos visto todo el teatro de la Guerra de Sucesión. Vencidos y vencedores duermen en este instante. . . . Mi aprendiz, el sueño reina sobre los héroes que no murieron en las batallas. (*Relatos* 157)

La elevación espiritual conduce, tanto en Alarcón como en Goya, a una contemplación de los horrores de la guerra y de lo innecesario de la confrontación entre ambos países.

Finalmente, cabe establecer una última asociación. El giro final de “El Amigo de la Muerte” ofrece un sugestivo contraste con la leyenda del estudiante Lisardo, inmortalizada por

Cristóbal Lozano en sus *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) y cuya huella ha sido ampliamente observada en títulos como *El estudiante de Salamanca* de José Espronceda o *El capitán Montoya* de José Zorrilla. El episodio cuenta que una noche en que el pícaro estudiante protagonista se decide a escapar con una monja se ve detenido por un duelo cuya víctima parece él mismo y un cortejo fúnebre en el que se vela su propio cadáver. Al despertar, Lisardo se arrepiente de sus pecados y encamina sus pasos hacia una vida piadosa. Como se observa, los paralelismos con el final de “El Amigo de la Muerte” son sugestivos. En ambos casos, el protagonista vive la revelación de la propia muerte y este hecho le sirve para adecuar su comportamiento a una moral cristiana. De entre los diferentes aspectos contrastivos quiero llamar la atención sobre una inversión que parece buscada. Lisardo vive el sueño de su muerte para despertar a la vida, mientras que Gil Gil vive la ilusión de una vida para descubrirse como ya difunto. El mensaje de Lozano va dirigido a saber vivir, mientras que el mensaje de Alarcón va dirigido a saber morir.

En este sentido, la obra de Alarcón se mueve en la veta de lo que numerosos artistas españoles conciben como una veta estética de signo nacional. El llamado culto de la muerte español, tal como documentan Broodman y Núñez Florencio (21-39; 49-66), sirve en el contexto del XIX para determinar una posición que contiene la postura vital de naciones modernas como Francia (a las que se juzga laicas, inmanentes y materialistas). Con su necrocentrismo, Alarcón, a la vez que continúa una larga tradición histórica (Broodman 21-32), prefigura argumentos ideológicos reelaborados en el siglo XX por autores como Miguel de Unamuno, con quien tantas sorprendentes concomitancias alberga, o incluso Federico García Lorca. Así, en “Sobre la europeización” de 1906, el filósofo vasco expone una dicotomía esencialista entre la modernidad

extranjera y el alma española. A un lado, deposita el lugar de la ciencia, de la vida. Contrapuesto a lo anterior, Unamuno ubica del lado español una cultura de la sabiduría y la muerte.

La sabiduría es a la ciencia lo que la muerte a la vida, o, si se quiere, la sabiduría es a la muerte lo que la ciencia es a la vida. El objeto de la ciencia es la vida, y el objeto de la sabiduría es la muerte Se ha dicho muchas veces que el español se preocupa demasiado de la muerte, y en todos los tonos y de todas las maneras, en especial de las más ramplonas, se nos ha dicho que la preocupación de la muerte no nos deja vivir a la europea y a la moderna Y a mí, en cambio, me parece que se piensa demasiado poco en ella; mejor dicho, que se piensa a medias.
(67-68)

Alarcón, con su relato parece suscribir un pensamiento análogo. Abocado a una tradición que hoy pudiera parecer un cliché, el escritor andaluz reivindica en “El Amigo de la Muerte” un género fantástico no solo vertebrado en torno a la religión cristiana, sino ahondado en un culto tanatófilo caracterizador de la cultura española. El austero barroco trascendente que contempla el mundo como “vanidad de vanidades” contrasta con el vitalismo y racionalismo del XVIII francés, rococó e ilustrado.

Lorca, en su teoría del duende, no semeja estar lejos de esta idea cuando presenta a España como una nación espiritualmente distinta a Alemania o Italia. Para el poeta granadino, la piel de toro es “un país abierto a la muerte”, un lugar donde al fallecer se “está más vivo como muerto que en ningún otro sitio” (99). El relato de Alarcón en este sentido se vislumbra como corolario de una revalorización calderoniana y como un episodio puente en la utilización nacionalista del motivo del culto a la muerte.

A lo largo de estas páginas, he ofrecido un nuevo análisis de “El Amigo de la Muerte”. Hasta la fecha, la comparación de diversos tratamientos del tema de “La Muerte Padrino” y la reflexión sobre la pertenencia del cuento a definiciones apriorísticas del género han dominado la atención de la crítica. Precisamente las características que distinguen el relato de otras formalizaciones del motivo oral revelan el propósito de producir un texto fantástico reactivo a la influencia francesa. Si bien el texto no se adscribe a una definición contemporánea del género fantástico, por el contrario, en el sentido de que mantiene la interpenetración de un orden sobrenatural sobre un mundo realista y verosímil, el escritor está siguiendo los parámetros de una definición histórica del género de raíz hoffmaniana. Ello explica el énfasis depositado en el marco narrativo, que no se encuentra en otras versiones del motivo folclórico. Sobre la base de este mundo dual que caracteriza el fantástico de la época, el escritor español procede a nacionalizar el género mediando una doble estrategia. En el ámbito natural, Alarcón, replica la influencia francesa, por medio de una reapropiación de la picaresca y del sometimiento, en la ficción, de los personajes que representan a Francia a la voluntad del protagonista español. En el ámbito sobrenatural, el autor redirige la naturaleza del conflicto hacia una órbita cristiana que pone en tela de juicio la solidez de nuestro mundo terrenal. Esta segunda estrategia viene aparejada de una reutilización de motivos del barroco español (Calderón de la Barca, Cristóbal Lozano, Vélez de Guevara), así como de una defensa de la cultura de la muerte frente a una cultura de la vida, representativa de naciones hegemónicas extranjeras como Francia.

Conclusiones

There is perhaps no country, except Turkey,
so little known to, and so falsely judged by Europe as Spain.

Karl Marx , “The State of Europe”

¿Cómo leer la literatura española moderna? He aquí la pregunta que todavía, aun ya entrados en el siglo XXI, sigue acechándonos a aquellos que nos dedicamos a la crítica literaria peninsular. Imposible es avizorar cómodas respuestas. Si, como recuerda David T. Gies, para la comprensión de una literatura dada es preciso disponer de una narrativa, toda historización está condenada a ejercer una operación selectiva (4). La cuestión que confrontamos se reduce a dirimir qué omisiones distorsionan en menor grado nuestra comprensión de una literatura dada, qué exclusiones pueden ser, llegado el caso, pertinentes (6).

Durante muchos años, la lógica formadora del canon literario consignó las producciones peninsulares no miméticas a un estatus de invisibilidad tal, que, generalizando sobre el linaje de las grandes obras maestras de nuestra literatura, críticos como Menéndez Pidal (229) o Ángel del Río (9) concluyeron que el realismo era la manifestación estética más caracterizadora del alma hispánica. Desoyendo una realidad documental estéticamente plural, este criterio de selección instauró un diagnóstico monolítico y sesgado, cuyas consecuencias no solo alteraron el veredicto específico sobre las ficciones españolas, sino que dio lugar a juicios de signo ideológico sobre el carácter contrario de España y los españoles a toda forma de imaginación o fantasía. En línea con

el prejuicio ya establecido, se fijó una estética para un país y este juicio hizo fortuna.¹¹⁷ La asunción de una España realista hasta la médula tuvo numerosas consecuencias. Entre ellas, limitó las posibilidades de interpretación comparativa, bajo la excusa de su estatus de excepción.

No fue hasta mediados de siglo que fuera desarrollándose a cuentagotas una respuesta a esta escena simplificadora. De los años 80 en adelante fueron gestándose, de este modo, unos estudios sobre el fantástico español, cada vez más sólidos, mejor fundados. Junto al *Cid* y la *Celestina*, comenzaron a explorarse crónicas fabulosas, misceláneas (Pedro Mexía, Antonio de Torquemada); junto al *Quijote*, se empezó a prestar mayor apreciación a la singularidad licántropa del *Persiles*; Galdós ya no solo era el rostro visible del realismo, sino que venía a ser visto con unos nuevos ojos, por medio del rastro de otros mundos, consignados acá o allá en novelas (*Miau*, *Nazarín*, *Misericordia*) o relatos (*La sombra*). El cambio de paradigma dio, por fin, visibilidad a un fondo valiosísimo de literatura imaginativa que, hasta entonces, había sido ignorada por completo o considerada solo subsidiariamente.

En las últimas décadas el clima para el estudio del XIX fantástico español ha comenzado a ser más benigno. Sin embargo, no ha roto con determinados prejuicios, como la asunción del exclusivo carácter extranjerizante del fenómeno fantástico o la inferior calidad de los trabajos españoles respecto a producciones extranjeras. El propósito compartido de integrar la literatura fantástica española en los paradigmas hegemónicos, por medio de una narrativa coherente con

¹¹⁷ Valgan como ejemplo de ello el prólogo de José Luis Guarner a la primera antología española sobre lo fantástico y el análisis transatlántico de José Ricardo Chaves. Ambos se apresuran a repetir el estereotipo de una tradición literaria española fundamentalmente mimética. La contradicciones son abundantes. Se concede la fantasía en el siglo de Oro, pero se lamentan de manera anacrónica que no se adecuen a los moldes del género creado en el XIX. A continuación, aceptan la aparición del fantástico en el XIX. Sin embargo, incluso aquí, la actitud de ambos críticos resulta confusa. Guarner al tiempo alaba y echa por tierra la producción de toda centuria. De Galdós y Pardo Bazán se dice que “su producción es valiosa” y, al mismo tiempo, que “no aportan nada nuevo” (11). Tanto uno como otro crítico concurren en considerar la prosa de Valle Inclán como primera contribución realmente importante del fantástico en las letras españolas. En la crítica extranjera, autores como Finné (23) y Caillois (*Imágenes* 21) concluyen que el fantástico en los países mediterráneos no llegó a ser nunca exitoso en el XIX.

las teorías actuales o a través del cotejo con las literaturas vecinas, estaba guiada indudablemente por un noble impulso, pero incurrió en el error de no enjuiciar sus propias herramientas metodológicas. Ante el paradigma de “lo” fantástico (ese “lo” abstracto, universal, sin tiempo, pretendidamente neutro), la España decimonónica no contribuía sino con producciones desajustadas que apenas concedían “un sí es no es” frustrante. Mediatizada por las odiosas comparaciones con otras literaturas, el resultado no era mucho más halagüeño, ya que solo legaba a la memoria una colección fugitiva de relatos cuya consideración como derivados fácilmente instituyó su contemplación peyorativa como productos “derivativos”. Paradojas del destino, el mismo entorno de estudios que buscaba la legitimación peninsular del XIX remozó viejos argumentos que afectaban a la consideración cuantitativa y cualitativa de la producción fantástica española de la época. Las definiciones apriorísticas invisibilizaban la producción del período; su validación a partir de determinadas interpretaciones de autores como Hoffmann o Poe, incidía peligrosamente en las maniobras de imitación. Cortada y medida a partir de los vestidos críticos de categorías abstractas y expectativas exógenas, la producción fantástica peninsular que pretendía competir con la de Europa fue encogiéndose de nuevo, volviendo a su no-lugar.

Sin embargo, si de algo ha servido la labor incansable de críticos como Antonio Risco, Monserrat Trancón y, en especial, David Roas, es para documentar que el XIX español no fue ajeno a la creación de ficciones fantásticas y maravillosas. La extensa bibliografía donada por este último arroja un registro provisional de más de medio millar de textos publicados ya en prensa o compilaciones específicas. Roas no aspira a un censo cerrado, pero, aún así, ilustra la existencia pertinaz de una veta no mimética en la España decimonónica. Su censo, añadido a los datos aportados por Trancón y por Borja Rodríguez Gutiérrez para el caso de la prensa periódica

romántica, nos permite concluir, sin asomo de duda, que las letras peninsulares participaron de la atracción hacia lo fantástico, en sentido lato. Y aunque todavía cabría objetar que, a partir de los datos provisorios, esta fascinación no llegó a inquietar el prevalente dominio de la producción realista del siglo, afianzada por censuras y reservas nacionalistas, nadie puede negar a estas alturas la existencia y significativo vigor de los productos españoles en el XIX de carácter no realista. ¿Cómo conjugar, pues, el balance de estos estudiosos, la documentable existencia de la fantasía con la supuesta ausencia de textos fantásticos o su presumible inferioridad estética? Obviamente, se podría decir que el objeto de la crítica vigente no fue tanto testimoniar durante el XIX la práctica peninsular de una literatura no mimética, como probar la concurrencia de escritores españoles en una moda concreta fijada históricamente a partir de la recepción y comentario de los trabajos de E.T.A. Hoffmann y, más adelante, Edgar Allan Poe.

Como enjuicio en esta tesis doctoral, la causa de esta disparidad procede de los métodos utilizados. Las conclusiones son otras si, en lugar de tratar de insertar la producción peninsular decimonónica en el casillero de categorías formadas a posteriori o en vez de validar el corpus español a partir de interpretaciones predeterminadas de otras literaturas, examinamos la praxis en España respecto a las concepciones históricas sobre el fantástico. Entonces es posible concluir que, en su contexto histórico y desde la diferencialidad inherente a su coyuntura cultural, la literatura española participó activamente con una producción cualitativamente valiosa y cuantitativamente significativa.

Para la revocación de inveterados prejuicios sobre el fantástico español del XIX, mi investigación parte de dos premisas básicas. La primera de ellas es recuperar la complejidad conceptual del fenómeno fantástico en su sentido histórico. La evaluación anacrónica de los textos peninsulares no puede oficiarse como criterio de evaluación al margen del modo, o modos

mejor dicho, con que se conceptualizó el fantástico. Si España fue o no una excepción respecto a otras tradiciones, si se aisló o no de los debates que recorrían Europa, ese tipo de juicios ha de verse refrendado por los datos y en el marco de su tiempo. Lo cierto es que sabemos, a partir de la reconstrucción histórica de críticos como Roas, Castex o Cummiskey, que la interpretación del fantástico evolucionó o mutó a lo largo del tiempo. Sabemos también que, perfilándose cada vez más a partir de la recepción internacional de Poe, intensificando la poética del relato, la dimensión psicológica, el carácter insidioso del elemento sobrenatural, el horror (Cummiskey 46-47), el género fue haciéndose progresivamente lo que lectores y crítico entienden hoy día en el ámbito hispánico. Sabemos todo esto y sabemos que este punto de destino procedió como heredera del tiempo, como consecuencia de un proceso dinámico. ¿A qué entonces imponer al pasado ropajes teóricos que nunca le pertenecieron?

Para mi investigación me he concentrado en un período muy determinado, entre 1822 y 1860, aproximadamente. La razón de ello fue la curiosidad y la fascinación de comprender cómo nació el fantástico, concebido como un nuevo tipo de literatura. Tras el examen de los textos he podido confirmar que en este lapso temporal la reflexión sobre el género en cuestión gira en torno a la exégesis de los trabajos E.T.A. Hoffmann. A su muerte, dos modelos fundamentales sientan cátedra en Europa. Por un lado, Walter Scott, avalado por su aureola de autoridad, caracteriza el modo fantástico como una escritura sin reglas, basada en la extravagancia y la irracionalidad. Por otro, la crítica francesa, ante lo que juzgaban una estimación simplista, recupera uno de los propósitos autoconscientes de Hoffmann: su deseo de imbricar en un mundo como el nuestro y de manera realista, dos órdenes hasta entonces excluyentes, el natural y el sobrenatural. Es frente a estos dos paradigmas que los autores españoles desarrollan su

contribución al fantástico, no desde los presupuestos apriorísticos que la crítica ha manejado e impuesto de manera retroactiva y anacrónica.

La segunda premisa fundamental de mi estudio ha sido integrar el examen de la producción fantástica peninsular en las coordenadas ideológicas de una nación antaño hegemónica y más adelante venida a menos: la España del XIX. Tengo la convicción de que el carácter de los productos culturales de una época solo adquiere sentido si somos conscientes del efecto que supuso desarrollar una escritura desde la marginalidad. El advenimiento del fantástico, como el de otros géneros y movimientos fomentados desde centros de cultura exógenos, genera en España una actitud compleja derivada de la disyuntiva entre modernidad e identidad nacional, entre imitación y autoctonía, entre la originalidad impuesta desde fuera como moda y la originalidad que sirve de reclamo a la raíz de lo propio. Dentro del abanico de actitudes habitualmente consideradas, algunas desde el rechazo, otras desde la emulación, puede documentarse una tercera vía, cuyo carácter esencial radica en la negociación irrenunciable e híbrida de lo extranjero y lo propio. Es a este sector al que he querido prestar especial atención en mi trabajo.

Con este horizonte en mente me he propuesto documentar tres líneas habitualmente olvidadas. La primera de ellas se singulariza por el deseo de recuperar la raíz fantástico-maravillosa legada por el pueblo árabe (andalusí y morisco). La segunda de ellas remite a la reutilización de materiales y procedimientos del barroco español. Finalmente, la tercera nos muestra la voluntad de generar un fantástico acorde a los principios religiosos que se asociaban a la identidad nacional, frente a una percepción positivista y laica del resto de Europa.

La recepción del género, en su primera etapa, tiene en el caso de las letras españolas una doble vía de penetración: una recepción temprana por vía británica y otra más tardía por vía

francesa. Tanto las ideas de Scott como los de la crítica francesa llegan a la península por la segunda de estas vías de manera traslaticia. Anteriormente a esta vertiente de penetración tardía que devendría hegemónica, es posible documentar una recepción temprana. Tan pronto como en 1822, los autores españoles exiliados en Reino Unido tienen la oportunidad de conocer y discutir los textos de Hoffmann. Un intelectual de la talla de José María Blanco White ofrece en este contexto una de las reflexiones más fascinantes al respecto y que se produce ya en la fase formativa del fenómeno, antes incluso de que el fantástico llegue consagrarse bajo el término con el que lo conocemos hoy. Las ideas de Blanco, más allá de anticipar determinadas valoraciones de Scott o de trazar un recorrido fantástico-orientalista seguido, tiempo más tarde, por figuras como Washington Irving, permite reconsiderar la tradicional asunción de un marco teórico exclusivamente exógeno en este período. Blanco White lega a sus contemporáneos, españoles y extranjeros, una aguda asociación del fantástico alemán en germen con la raíz árabe andalusí y morisca. De este modo, junto a los paradigmas dominantes en Europa se perfila la contribución inesperada de un español en el exilio.

La contribución de José María Blanco White se comprime en apenas dos años, entre 1824 y 1825. Tres años antes de la reseña de Scott, de 1827, el autor español responde tempranamente al aluvión de literatura imaginativa que se exporta desde Alemania. Aunque no singulariza a Hoffmann, sus referencias a un literatura fantástica exagerada apunta al conocimiento de quien fuera el autor más discutido en este ínterin. Resulta especialmente importante anotar que, incluso en esta fase formativa del género, un autor como Blanco siente la necesidad de redirigir las bases de esta literatura no mimética hacia raíces sentidas como autóctonas. Podemos documentar que el impulso de nacionalización del género se fragua incluso antes de que haga acto de presencia el término fantástico como marbete oficial. Asimismo, el impacto de la propuesta blanquiana no

solo es rastreable entre los autores españoles, sino que alcanza una dimensión transnacional con su influencia sobre Washington Irving.

Para Blanco, no hay necesidad de que los escritores españoles se dejen llevar por la imitación de la literatura alemana. España posee, a su juicio, una raíz rica en imaginaciones inverosímiles, un legado que gracias a la invasión de los árabes llegó a naturalizarse y producir obras notables ya en la Edad Media. La crítica literaria deviene reflexión política. Solo debido a la interrupción de esta tradición, debido a la intolerancia religiosa, se explica la falta de textos fantásticos españoles, explica Blanco. Para el ensayista español existe una asociación indisoluble entre el abandono de la fantasía y la falta de libertad. El pasado musulmán (tanto andalusí como morisco) actúa en el discurso blanquiano como espejo de las ansiedades liberales en el exilio y como emblema de esa otra España progresista, cuya existencia se había visto interrumpida a causa de la monarquía absolutista de Austrias y Borbones. La defensa de la imaginación es, en este sentido, no solo una mera reivindicación del valor estético de los productos de fantasía, sino además un proyecto de regeneración política para un país, España, víctima de los peores años del régimen fernandino.

El pensamiento blanquiano aporta, como itinerario posible de un fantástico nacional, dos muestras representativas. En “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles” (1824), el intelectual sevillano ilustra esta veta de la imaginación autóctona a través del *enxiemplo* XI de *El conde Lucanor*, escrita por don Juan Manuel en el siglo XIV. Poco más tarde, en “El alcázar de Sevilla” (1825 en sus dos versiones, inglesa y española) Blanco avanza en sus propuestas, culminando sus reflexiones con un relato de cuño propio, ““La Leyenda de la Casa del Duende””. Si en el artículo de 1824, el crítico español se remontaba a un relato representativo del legado medieval interrumpido, el texto publicado un año después, por el contrario, traza como

horizonte la recuperación del fondo legendario sobre tesoros, fantasmas y encantamientos que giran alrededor de la memoria de al-Ándalus y el pueblo morisco. El paso de un referente históricamente lejano (don Juan Manuel) a un modelo fundado en las tradiciones populares (como la que ejemplifica “La Leyenda de la Casa del Duende”) apunta al deseo de Blanco de fijar como paradigma una fuente de inspiración más inmediata. Su contribución original al tema fantástico constituye una conclusión lógica de su proceso reflexivo. La leyenda que corona el ensayo “El alcázar de Sevilla”, de cuño propio, condensa los sentimientos contradictorios a los que llega el autor en estos años. En el destino trágico de las protagonistas del relato, Fátima y Zuleima, quedan muestras del pesimismo del autor. La ficción ilustra la imposibilidad de integrar la España de moriscos y liberales en la realidad histórica española del momento. Y sin embargo, este testimonio del desaliento, paradójicamente, documenta como triunfo moral que un fantástico español es posible a partir de la reutilización de las leyendas propias sobre tesoros y espacios embrujados o encantados.

A pesar de que Blanco no continuó cultivando las posibilidades estéticas de las narraciones inverosímiles, su aportación no solo para las letras españolas sino universales resulta extraordinaria. De un lado, desde el punto de vista teórico, los recelos del autor ante la imaginación desbordada de autores alemanes prefigura la actitud de Walter Scott. Por otro, Blanco ofrece, como ya ha consignado Romero Tobar, además una defensa estética de la fantasía pionera en lengua española. Sin embargo, ambos aspectos no reflejan el legado más importante del autor. Su influencia transnacional sobre toda una genealogía de autores posteriores (Jorge Washington Montgomery, Serafín Estébanez Calderón, Washington Irving) cuyo denominador común fue la puesta en práctica de un fantástico leído a partir de la tradición morisca y andalusí. Lo que muchos hoy día atribuyen al genio de Washington Irving o vinculan a una tradición oral

sin nombre y rostro, remite a mi juicio a la herencia olvidada de un exiliado liberal tan fascinante como Blanco White.

La vía de penetración inglesa se difumina en los meandros de este impacto de las ideas blanquianas. En España, es la vía francesa la que se sobrepone de manera visible a partir de la década siguiente. Por vía de la traducción francesa, en 1830, llega a España la primera de las teorizaciones exógenas (*El espejo* [II]). Bajo el título equívoco de “Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas y romances”, los lectores de la época tienen contacto, de manera finalmente mayoritaria, con las ideas de Walter Scott. Más que alimentar la curiosidad, el juicio demoledor del escocés alimenta la reserva respecto a la obra de Hoffmann. Entre 1831 y 1839 el proceso de recepción en España del escritor alemán prácticamente se reduce a anecdóticas traducciones aisladas, menciones ocasionales y a la producción de cuentos subtítulos como fantásticos en revistas literarias de sabor romántico como *El Artista*.

En realidad, la vía francesa demuestra su vitalidad a partir de 1839, cuando Cayetano Cortés publica, a imagen del primer volumen de Loève-Weimars, una selección de cuentos de Hoffmann. Este hecho da pie a las primeras reseñas dentro de España sobre el valor del hoffmanianismo. Dos voces representativas de la cultura española, como el poeta Salvador Bermúdez de Castro y el novelista Enrique Gil y Carrasco, acogen la novedad de su estilo con entusiasmo. Ambas reseñas resultan extremadamente importantes ya que demuestran que los autores españoles estaban al tanto tanto de lo que ocurría fuera. Bermúdez contextualiza su reflexión en torno al paradigma de la crítica gala y Gil lo hace como réplica a la traducción francesa de la reseña de Scott. En uno y otro caso, la presunción de una crítica literaria peninsular incompetente o ignorante no se sostiene.

Bermúdez de Castro demuestra con su artículo un conocimiento del paradigma francés. El poeta atribuye a Hoffmann como gran novedad de estilo el conjugar el mundo ideal con el mundo material. Como puede percibirse, Bermúdez no se manifiesta en los mismo términos de la crítica francesa, sino que reemplaza el binomio natural-sobrenatural, de tintes laicos, por el de material-ideal, de aspecto más platónico, alegórico y, si se quiere, más absorbible en el orden religioso. La transferencia de una dicotomía a otra parece excesivamente oportuna en un texto que deliberadamente funda sus juicios en la comparativa entre Hoffmann y Calderón de la Barca. Por medio de la una extensión más amplia, Bermúdez se ve habilitado para establecer un contraste entre ambos autores, genios representativos de su nación y su clima. Sin duda la analogía entre ambos autores muy bien podría explicarse como una estrategia para introducir pedagógicamente un escritor desconocido al público lector español. Sin embargo, también es posible ver en el discurso de Bermúdez un primer paso para la apropiación del fantástico. Del mismo modo que críticos franceses como Ampère o Nodier establecen precedentes nacionales (Callot, Cazotte) con que invertir la relación de dependencia respecto a modelos extranjeros, el escritor español presenta al gran maestro de las comedias de magia como un antecedente patrio del estilo hoffmaniano. El corolario implícito a este razonamiento es que un fantástico español era posible remontándose a Calderón de la Barca como fuente de inspiración (algo que al propio Hoffmann no hubiera parecido del todo mal, a decir por su admiración hacia el dramaturgo). En las palabras de Bermúdez de Castro existe, por tanto, de manera implícita un modelo de apropiación basado en el barroco español, una estrategia que será central en las maniobras de nacionalización del fantástico de José Zorrilla, Ros de Olano, Pedro Antonio de Alarcón o incluso, más adelante, Benito Pérez Galdós.

La importancia de Enrique Gil y Carrasco procede, por el contrario, del hecho de reinterpretar las ideas de Scott. Si en 1830 la impronta de autoridad del escritor escocés sembraba de reticencia la curiosidad española hacia el misterioso Hoffmann, la réplica del leonés en 1839 da una vuelta de tuerca definitiva sobre las concepciones de la época. Gil concede al comienzo de su artículo algunas de las críticas de Scott: el desordenado estilo, la tendencia al realismo bajo y la supuesta falta de significación lógica de sus “remotísimas consonancias” entre naturaleza y espíritu (50). Sin embargo, justifica la propuesta estética hoffmaniana a partir de la noción de correspondencia. En primer lugar, Gil considera como auténtico y genuino el vínculo formal entre obra y sentimiento por parte de Hoffmann. Pero su defensa va aún más lejos al estipular la novedad hoffmaniana como producto “exacto reflejo de la época actual” (52). Aquí, Gil conduce la noción de correspondencia a un terreno más amplio, según el cual el fantástico aparece como manifestación de la sociedad de su tiempo. Finalmente, concluye que aún en textos tan confusos como “El hombre de arena” y “El tiesto de oro” (más conocido hoy día como “El caldero de oro”), es posible hacer una interpretación alegórica profunda. Las ficciones fantásticas de Hoffmann constituyen, en este sentido, la representación simbólica de “una idea trascendental o un misterio de nuestro ser disfrazado... con ropajes vaporosos” (54).

Hasta ahora la teorización de Gil y su impacto sobre los escritores españoles de su tiempo han sido pasados por alto. Pese a la convicción de la crítica peninsular, no todo fue un asumir la voz de autoridad del extranjero en la incorporación de España al cultivo del género fantástico. Como señalo en el segundo de los capítulos de mi tesis doctoral, el caso singular de la cuentística fantástica de Antonio Ros de Olano, producida entre 1839 y 1841, demuestra el impacto de las ideas de Gil y Carrasco en la intelectualidad del momento.

1841 es un año de cambio, una bisagra crucial. Ese mismo año, dos autores de primera fila, Ros de Olano y José Zorrilla, llevan a cabo tanto la reflexión sobre el fantástico como su conversión en coordenadas nacionales. Ros toma el camino de entroncar el género, concebido como espíritu filosófico de la modernidad, con el gran legado del barroco de Cervantes y Quevedo. A través de su praxis, el escritor español señala el XVII español como antecedente prestigioso de los cuestionamientos que formulaban los románticos europeos sobre la razón empírica como forma de conocimiento. Zorrilla, por su parte, vincula la tradición fantástica española con el cultivo de la leyenda religiosa. Se trata de dos direcciones que comienzan a caracterizar las estrategias de nacionalización del género fantástico en España: barroco y religión, a veces juntos (como en el caso zorrillesco); otras, separado (como en el caso rosdeolanista).

Concibo que la prosa breve no realista de Ros evoluciona bajo la forma de un doble movimiento que va desde la atracción hacia un modelo de género tomado de las ideas de Gil y Carrasco, anteriormente glosadas, hasta un deliberado distanciamiento, fijado con la creación de un nuevo membrete llamado “estrambótico”. El punto de giro entre estas dos actitudes se produce en el relato “El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez”. En este cuento, Ros articula una reapropiación del género fantástico de dos maneras. De un lado, en la trama principal, presenta esta tesis de manera simbólica en el trasvase de una pluma mágica entre Martín Peláez, héroe castizo, y Caínez, representante afrancesado. Dentro de la ficción, en un contexto de cuenta-cuentos, Martín demuestra su conocimiento del género fantástico, que él concibe como la gran manifestación filosófica de la modernidad. A la hora de trasladar la teoría en praxis, el protagonista echa mano del cervantismo, haciendo expresa la precedencia de modelos españoles respecto a la modernidad foránea. El gesto rebelde de Martín se ve

continuado más adelante en los cuentos estrambóticos, en los que la huella de Cervantes comienza a convivir con una escritura de ascendencia quevedesca.

Zorrilla, quien en su teatro también refleja el deseo de entroncar con el Siglo de Oro, expresa en el prólogo a “La pasionaria” otra vía de nacionalización marcada por la impronta religiosa. Esta línea de lo fantástico cristiano se ve explorada en la tesis por medio de uno de los casos de mayor complejidad que he podido documentar. En 1852, Pedro Antonio de Alarcón publica “El Amigo de la Muerte”, uno de los textos a los que el autor volverá en más ocasiones. En este relato, Alarcón responde al dominio cultural francés por medio de un texto fantástico que refleja su españolidad a través de la reapropiación de la picaresca, en el plano realista, y por medio de la subordinación a la cosmovisión cristiana, en el aspecto sobrenatural. La nacionalización del género irradiado desde Francia es, por tanto doble, ya que demuestra la precedencia de España en la tradición del realismo y la superioridad moral del celo religioso español frente al laicismo galo. La asociación entre Hoffmann y Calderón que había ofrecido Bermúdez de Castro en 1839 se muestra ya en Alarcón como internalizada. La inestabilidad del mundo que refleja su cuento enfatiza por ello la conexión con antecedentes del barroco como el propio Calderón o incluso el motivo del estudiante Lisardo.

Los tres autores que vertebran esta tesis doctoral (Blanco, Ros y Alarcón), constituyen una muestra representativa de la voluntad de hacer propia una forma literaria juzgada como extranjerizante. En el lapso temporal que ocupa estas páginas y que alcanza hasta la sustitución del modelo de Hoffmann por el de Poe, un denominador común aúna sus esfuerzos. Aun desde presupuestos ideológicos dispares, Blanco (liberal), Ros (liberal moderado) y Alarcón (conservador) reaccionan frente a los modelos exógenos y emprenden una búsqueda de equivalentes en la tradición nacional a partir de los cuales recrear las bases del género. Los tres

se remontan al pasado no por un interés arqueológico o un refugio de nostalgia, sino por el deseo de interpretar en un sentido moderno las glorias del pasado y de este modo devolver a España la posición que, creen, le corresponde.

Los tres casos analizados nos sirven también para discernir también una evolución en los paradigmas que actúan como referente del fantástico. Para Blanco, el género en germen se asocia a una literatura germana poblada de exagerada fantasía. Para Ros, aun cuando Alemania aparece explícitamente como promotora del fantástico, ya se dan indicios textuales de su asociación con la invasión de lo francés (por medio de la figura del afrancesado Caínez). En Alarcón, el ciclo evolutivo se completa con una atribución inmediata de lo fantástico exclusivamente con Francia.

La búsqueda de correlatos propios sobre los que basar una innovación literaria ha conducido a los textos que nos ocupan a una posición de marginalidad. Juzgado este afán de disidencia, empero, con los ojos de la contemporaneidad, los trabajos de Blanco, Ros y Alarcón presentan un enorme atractivo. Más allá de la innegable calidad e interés de sus obras, cada uno a su manera, los tres autores estudiados se adelantan a su tiempo: las ideas de Blanco, cruzando las fronteras del discurso de las literaturas nacionales, dan sostén teórico a la influyente contribución del escritor estadounidense Washington Irving; el tributo de Ros a la escritura barroca llega a anticipar, por su parte, la asociación libre que sirve de fundamento a vanguardias como el surrealismo; y Alarcón, por medio de una reapropiación literaria de la picaresca y del fantástico, en clave religiosa, ofrece uno de los cuentos más complejos y fascinantes de todo del XIX.

El rescate de una producción valiosa constituye solo una parte de los objetivos de este trabajo. Comentaba al comienzo la necesidad de un cambio de paradigma con que estudiar el género fantástico en España, una crítica ya apuntada por Monleón hace veinticinco años (Presentación 1). El retorno al examen inductivo de las concepciones históricas sobre la nueva

modalidad literaria y la atención a las coordenadas española de una escritura en la marginalidad permiten arrojar luz sobre una producción que surge como recreación de una moda. ¿Qué se gana o qué se pierde con los nuevos parámetros? Para empezar, sirve para registrar la contribución diferencial del fantástico en España cuya existencia no había sido propiamente documentada por el radar de la teoría y que resulta representativo de una literatura de periferia cuya existencia responde a la ansiedad de influencia y la reivindicación de la identidad. Con ello, junto a la posición de rechazo de numerosos autores o el recurso a la imitación, este estudio visibiliza una tercera vía extremadamente compleja, caracterizada por un deseo de hibridismo. Los textos estudiados tienen un pie en las interpretaciones exógenas del fantástico histórico y otro en la reutilización de la tradición literaria y cultura propia.

Llegados a este punto, quisiera apuntar las posibilidades que derivan de mi estudio. Por un lado, el caso peninsular abre sugestivas posibilidades en relación a las estrategias híbridas localizadas en otros territorios periféricos. Su consideración como excepcionalidad había arrinconado a España del diálogo comparativo. La existencia de estrategias semejantes, derivadas de la negociación respecto a una modernidad extranjera, entre comunidades ubicadas en contextos de marginalidad admite sugestivas posibilidades de escrutinio. Hoy, cuando desde la academia americana se cuestiona el futuro del iberismo, resulta oportuno recordar que sin una lectura atenta de la historia no será posible armar edificios comprensivos más complejos. La necesidad de lanzar puentes ha de apuntalarse, a mi juicio, desde una lectura atenta de los textos.

Por medio de ello, en esta tesis he querido dejar claro que, si el fantástico español del XIX fue distinto al de otros países coetáneos, fue por su coyuntura histórica y su circunscripción ideológica. Quiero creer que contribuciones como esta pueden dar fundamento a recorridos tanto transnacionales como interdisciplinarios. La línea de investigación que aquí propongo permite

potencialmente ubicar el caso peninsular a la luz de recorridos alternativos del XIX (casos como los de Gogol en Rusia, ciertos textos de Kipling en la India o incluso en tratamientos latinoamericanos del género).¹¹⁸ La flexibilización del paradigma, la comprensión dinámica del fantástico histórico, más allá de la obstinada férula de la ortodoxia perseguida por los teóricos, de su vara de medir el pasado desde posturas restrictivas y universalistas, alumbra un camino lleno posibilidades de diálogo. Existe, paralelamente, un horizonte de carácter multidisciplinar para los estudios de campo. El fantástico como fenómeno cultural integró literatura, artes plásticas (pintura, ilustración, grabados) y música (ópera, zarzuela, sinfonías programáticas como la de Berlioz). Numerosos artistas, con Hoffmann a la cabeza, llegaron al fantástico como resultado de un pensamiento interdisciplinar. Confío en trabajos sucesivos poder verter luz sobre dichas relaciones.

Quisiera concluir con una última reflexión. Desde España, en los últimos años se pregona un sustancial progreso en los estudios de campo. Recientemente, los coordinadores del Congreso sobre lo fantástico de la Universitat Autònoma de Barcelona, expresaban su satisfacción ante el estado de interés por el campo: “No hay duda de que vivimos buenos tiempos para lo fantástico en la cultura española” (7). Sin que sea mi propósito aguar la fiesta, la realidad es que aún queda mucho por hacer. No solo se trata solo de que en España los parámetros teóricos hayan arrinconado una vertiente de la realidad literaria del XIX. Fuera de este país, su literatura, ignorada o mal comprendida, es aún invisible, y tanto más su producción fantástica.

¹¹⁸ En el relato “The Bridge-Builders”, como ya apuntara Calvino, el fantástico expresa la escisión cultural del autor entre la herencia inglesa y la hindú : “Lo fantástico de los cuentos hindúes de Kipling es exótico, pero no en el sentido esteticista y decadente, sino en cuanto que nace del contraste entre el mundo religioso, moral y social de la India y el mundo inglés Lo fantástico, en los cuentos de Rudyard Kipling (1865–1936), nace del contraste entre dos mundos: las culturas de la India, con toda la riqueza de sus tradiciones religiosas y filosóficas y de su modo de vida, y la moral del inglés, convencido de estar construyendo en la India una nueva civilización y que siente la responsabilidad de tal deber y la angustia por la incomprensión de los hindúes y de muchos compatriotas” (8, 261).

En los Estados Unidos, el estudio sobre el fantástico español es excusa para la anécdota. Un registro somero por las tesis doctorales y monografías publicadas en este país en los últimos cincuenta años demuestran un creciente interés, pero aún limitado.¹¹⁹ El pionero trabajo de Clark Gallaher, la enorme labor interrumpida de José Monleón (precisamente desde la casa que hoy me ve escribir estas páginas), las tesis aparentemente invisibles de Judy Ann Kratky y Wan Sonya Tang, no se han visto suficientemente respaldados. El canon, tal como se enseña, se investiga y se discute en congresos en los Estados Unidos es sustancialmente el mismo de años atrás. Hoy, ya algo entrados en el siglo XXI, considero de justicia continuar el impulso de los autores arriba citados. Es hora de que la magia de los autores españoles del XIX, tanto tiempo postergada, deje de serlo.

¹¹⁹ Junto a las tesis para el XIX de Wang Sonya Tang (2012), José Monleón (1984) y Judy Ann Kratky (1972) cabe añadir otros trabajos doctorales que de un modo u otro atienden aspectos anejos. En 2014, Tanya Romero González trabajó sobre lo fantasmagórico en la literatura y cine español contemporáneo; Leonor Juárez (2005), Allen Parker-Suárez Bertsche (2000) y Cecelia Elisabeth Burke Lawless (1992) contribuyeron al estudio del gótico decimonónico español; en 1993, Lidia Bardina Molina realizó un recorrido por el componente fantástico en la ficción peninsular contemporánea; finalmente, la figura de Carmen Martín Gaité en los territorios de lo fantástico y maravilloso se vio explorado de manera parcial en la tesis trans-atlántica de Rosa Mirna Sánchez Ferreira (2013) y junto a otras grandes escritoras del XX en las tesis doctorales de Ana Victoria Goldberg (2007), Ana Elizabeth Hartcastle (1999), Linda R. Fegley (1998), Dorothy Odarte Wellington (1997) y Zoe Jiménez Corretjer (1996). Dejo sin consignar aquí las tesis en torno a autores como Bécquer o en relación a formas como el surrealismo o el grotesco. Así pues el índice americano de ProQuest refleja alrededor de una docena de tesis doctorales sobre el fantástico español en el lapso de cincuenta años; de entre ellas, cinco en el siglo XXI. Aunque se documenta un incremento en la atención al gótico o fantástico español en Estados Unidos (prioritariamente a la literatura del XX en el ámbito del feminismo con Carmen Martín Gaité como gran protagonista) su registro no se corresponde a las triunfalistas perspectivas generadas desde España, donde existen congresos y publicaciones específicamente dedicadas al fantástico peninsular.

Apéndice

Lista de los cuentos hoffmanianos más divulgados en Francia entre 1828 y 1860¹²⁰

Título original en alemán y en español	Trads. (1828- 1840)	Versiones abreviadas (1828- 1840)	Marmier (1843)	Christian (1843 y 1846)	Marmier (Reimp. Charpentier, 1858)	Ancelot (1860)	Total
Doge un dogaresse (Mariano Falieri/ El dux y su esposa/ Annunziata)	5	-	1	1	1	1	9
Rat Krespel (El consejero Krespel/ El violín de Cremona/ El canto de Antonia)	5	-	1	1	1	1	9
Das Fräulein von Scuderi (La señorita de Scudery/ Oliverio Brusson/ Mlle. de Scuderi)	4	1	1	1	1	1	9
Meister Martin der Knüpfer un seine Gesellen (Maese Martín el tonelero y sus oficiales/ El maestro Martín y sus mancebos/ El tonelero de Nüremberg)	4	-	1	1	1	1	8
Spielerglück (Fortuna en el juego/ Afortunado en el juego)	4	-	1	1	1	1	8
Das Majorat (El Mayorazgo/ La puerta tapiada)	3	-	1	1	1	1	7
Barbara Roloffin (Barbara Roloffin)	6	-	-	-	-	-	6
Der Sandmann (El hombre de la arena/ Copelius)	4	-	-	1	-	1	6

¹²⁰ Este listado parte de los datos extraídos por Elizabeth Teichmann en su estudio sobre el cuento hoffmaniano entre 1828 y 1840. A estos datos he añadido las ediciones de Marmier, Christian y Ancelot que tan influyentes fueron en España. Los datos son meramente orientativos, puesto que al cómputo obtenido habría que añadir todas las traducciones publicadas en prensa a partir de 1841 y de las cuales no tenemos datos definitivos y las ediciones de Charpentier (1849, probable reimpresión de la Marmier, ya que fue su editor) y Lacrampe (1856). Para nuestro análisis hemos abarcado solo hasta 1860.

Die Jesuiterkirche in G. (La iglesia de los jesuitas)	4	-	-	1	-	-	5
Die Artushof (La corte de Artús)	4	-	-	1	-	-	5
Signor Formica (Salvator Rosa/ El señor Formica)	3	-	-	1	-	1	5

Como puede verse, en Francia entre 1828 y 1840 el texto más traducido es “Barbara Roloffin”. Entre estos años se publican 91 traducciones sobre textos de Hoffmann. Añadiendo los textos editados por X. Marmier, P. Christian y Ancelot podemos hablar de más de 130 traducciones entre 1828 y 1860.

Lista de los diez cuentos hoffmanianos más traducidos en España (1830-1900)¹²¹

Títulos en español	1830-1840	1841-1850	1850-1860	1860-1900	Núm. Trad.
Maese Martín el tonelero y sus oficiales/ El maestro Martín y sus mancebos/ El tonelero de Nüremberg	1	1	1	2	5
El consejero Krespel/ El violín de Cremona/ El canto de Antonia	-	2	1	2	5
El Mayorazgo/ La puerta tapiada	-	2	-	3	5
Aventuras de la noche de San Silvestre/ El reflejo perdido	2	2	-	-	4
Mariano Falieri/ El dux y su esposa/Annunziata	1	2	1	-	4
Fascinación/ El magnetizador/ La Fascinación	-	3	-	1	4
La señorita de Scudery/ Oliverio Brusson/Mlle. De Scuderi	-	2	-	2	4
Don Juan/ Don Giovanni	-	1	1	2	4
Fortuna en el juego/ Afortunado en el juego	-	1	1	1	3
La casa desierta/ El misterio de la casa desierta	-	1	1	1	3

Frente a las más de 130 traducciones producidas en Francia entre 1828 y 1860, en España a lo largo de todo el siglo se traducen aproximadamente unos 62 textos de E.T.A. Hoffmann, es decir menos de la mitad. Lógicamente, a la hora de considerar estos datos no podemos olvidar que numerosos lectores

¹²¹ Este listado sistematiza los datos obtenidos por David Roas, quien, a su vez, se basó en la documentación de Hidalgo, Schneider, Palau, Brown, Montesinos, Ferreras y Tietz (*Hoffmann en España* 247-251). Al volumen consultado por Roas añado los tres cuentos contenidos en la edición española de Marmier que el crítico no había logrado localizar (y que incluye “El violín de Cremona”, “Marino Falieri”, “La señora de Scuderi” y un texto atribuido Byron, “Mariano Falieri, Dux LXIX”). Incorporo al censo también un título más, “Ignacio Denner”, publicado en *La Iberia* 1875. Asimismo, una nota bibliográfica de Teichmann (274), me ha permitido localizar la procedencia del cuento “Los dos originales”, fragmento interpolado entre los relatos “Spiegelglück” y “Der Baron von B.” de *Der Serapionsbrüder*.

españoles en el XIX acudieron directamente a las traducciones francesas, por lo que el censo da una imagen engañosa del impacto de Hoffmann en España.

Si desglosamos los datos por períodos, comprobamos que entre 1831 y 1840 se publican en España solo seis cuentos de Hoffmann. Entre 1840 y 1850 se produce el mayor volumen de traducciones, con más de una treintena de obras (36 según mi estimación provisional). Curiosamente, durante esta década el texto más conocido es “Fascinación”, que se publica hasta tres veces. Ello explicaría la asociación del fantástico hoffmaniano con la temática del magnetismo animal, mesmerismo o posesión hipnótica en las referencias de los escritores de la época. Los títulos empleados en España en estos años y que difieren de sus originales están claramente tomados de las ediciones de Marmier (1843) y Christian (1843), lo cual da indicio de la repercusión de dichas ediciones en la península.

A partir de mediados de siglo el volumen de traducción desciende dramáticamente. En los últimos cuarenta años, solo se vierten 21 textos de Hoffmann al español. Este descenso coincide lógicamente con la llegada del modelo de Poe.

Referencias bibliográficas

Aarne, Antti and Stith Thompson. *The types of the Folktale*. Helsinki: Academia Scientiarum

Fennica, 1973. Impreso

Acebrón Ruiz, Julián. “De los nobiliarios medievales a los tratados heráldicos del siglo XIX.

Mistificación y parodia en un cuento estrambótico de Ros de Olano”. *Narrativa*

fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica). Jaume Pont, ed. Lleida: Milenio,

1997. Impreso

Addison, Joseph. “No. 94. Monday, June 18, 1711”. *The Works of Joseph Addison. Complete in*

Three Volumes. Vol. I. New York: Harper and Brothers, 1837. 149-150. Impreso

—. “On the Pleasures of Imagination”. *The Works of Joseph Addison. Complete in Three*

Volumes. Vol. I. New York: Harper and Brothers, 1837. 495-509. Impreso

Afán de Ribera, Antonio Joaquín. *Las noches del Albaicín. Tradiciones, leyendas y cuentos*

granadinos. Dos tomos. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1885. Impreso

Alarcón, Pedro Antonio de. Prólogo. Antonio Ros de Olano. *Poesías*. Madrid: Tello, 1886.

Impreso

—. *Obras completas*. Madrid: Fax, 1943. Impreso

—. “España y los franceses”. Hernández, Eulalia, Elisa Ramón y M^a Isabel López. eds. “Nuevos

textos para las obras completas de P.A. de Alarcón”. *Anales de la Universidad de Murcia*.

XXXIX.1 (1982): 125-174. Impreso

—. *Relatos*. Ed. María Dolores Royo Latorre. Salamanca: Universidad de Extremadura, 1994.

Impreso

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester* XIX.2 (1990): 21-33. Impreso
- Amores, Monserrat. “Tres reelaboraciones literarias decimonónicas del cuento folclórico “La muerte padrino”. *Narrativas fantásticas en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Ed. Jaume Pont. Lleida: Millenium, 1996. 89-106. Impreso
- Ampère, Jean-Jacques. “Aus Hoffmann’s Leben und Nachlass, herausgegeben von Hitzig”. *Le Globe* VI.81 (2 de août 1828): 588-589. Impreso
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 1991. Impreso
- Arán, Pampa. *El fantástico literario*. Madrid: Tauro, 1999. Impreso
- El Artista*. Tres vols. Madrid: s. p, 1834-1836. Impreso
- Azorín, [José Martínez Ruiz]. “Antonio Ros”. *ABC* (18 de enero de 1947): 3. Impreso
- . “Andando y pensando. Notas de un transeúnte”. *Obras selectas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998. 569-706. Impreso
- Bacurrand, Marianne. “The Garden as a Reflection of Paradise”. *Islam. Art and Architecture*. Markus Hattstein and Peter Delius, eds. Potsdam: Tandem Verlag, 2004. 490-492. Impreso
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Cambridge: M.I.T., 1968. Impreso
- Baquero Goyanes, Mariano. “El cuento español en el siglo XIX”. *Revista de Filología Española*. Anejo L. Madrid: CSIC, 1949. Impreso
- . “Barroco y Romanticismo (Dos ensayos)”. *Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia, 1949-1950. 725-740. Impreso
- . *El cuento español. Del romanticismo al realismo*. Madrid: CSIC, 1992. Impreso

- Baronian, Jean-Baptiste. *Panorama de la Littérature fantastique de langue française*. París: Stock, 1978. Impreso
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana* 80 (1972): 391-403. Impreso
- Barrios Rozúa, Juan Manuel. “La Granada de Washington Irving”. *Washington Irving en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004. 147-186. Impreso
- Beckford, William. *Vathek*. Ed. Roger Lonsdale. New York: Oxford UP, 1983. Impreso
- Behler, Ernst. “The Reception of Calderón among the German Romantics”. *Studies in Romanticism* 20.4 (1981): 437-60. Impreso
- Belando, Nicolás de Jesús. *Historia civil de España: sucesos de la guerra y tratados de paz desde el año de mil setecientos hasta el del mil setecientos treinta y tres*. Parte cuarta. Madrid: Imprenta y Librería de Manuel Fernández, 1744. Impreso
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976. Impreso
- Bellemin-Nöel, Jean. “Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)”. *Littérature* 8 (1972): 3-23. Impreso. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. 107-140. Impreso
- Beni, Matteo de. “Para una historia de la palabra ‘fantástico’ en España”. *The Hebrew University of Jerusalem* 3.2 (2010):46-67. Impreso
- . *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012. Impreso
- Bergström, Stefan. “Between Real and Unreal. A Thematic Study of E.T.A. Hoffmann’s “Die

- Serapionsbrüder”. *Studies on Themes and Motifs in Literature* 49. New York: Peter Lang, 2000. Impreso
- [Bermúdez de Castro, Salvador]. “Cuentos fantásticos de E.J.[sic] A. Hoffmann escogidos y vertidos al castellano por D. Cayetano Cortés”. *Diccionario general de bibliografía española. II*. Dionisio Hidalgo ed. Madrid: Moreno y Rojas, 1867: 151-57. Impreso
- Bertrand, Jean-Jacques Achilles. *Tieck et le théâtre espagnol*. Paris: Rieder, 1914. Impreso
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*. Paris: Larousse, 1974. Impreso
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Rutledge, 1994. Impreso
- Blanco-White, José María. “Bosquexo de la historia del entendimiento humano en España desde la restauración de la literatura hasta nuestros días”. *Varietades o Mensajero de Londres* 1.2. (1 de enero de 1824): 104-120. Impreso
- . “El Conde Lucanor”. *Varietades o Mensajero de Londres* 1.4 (1 de julio de 1824): 310-315. Impreso
- . “Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles. El sultán de Egipto. Cuento turco imitado en español. Extracto de la obra del príncipe Don Juan Manuel, intitulada El Conde Lucanor”. *Varietades o Mensajero de Londres* 1.5 (1 de octubre de 1824): 413-426. Impreso
- . “The Dean of Santiago. A Tale from the Conde Lucanor”. *The New Monthly Magazine and Literary Journal* IX. Original Papers. London: Henry Colburn, 1824. Impreso
- . “El alcázar de Sevilla”. *No me olvides. Recuerdo de Amistad para el año de 1825* (1825): 3-27. Impreso
- . “Tale of the Green Taper (selected for *The Museum* from Ackermann’s *Forget-me-not* for

- 1825)". *[The] Museum of Foreign Literature and Science*. Vol. V. Philadelphia: Littell, 1824. 555-57. Impreso
- The Life of Rev. Joseph Blanco White, written by himself with portions of correspondence*. 3 vols. London: John Chapman, 1845. Impreso
- . "Atmos the Giant and His Relations. A Tale by the Rev. J. Blanco White". José María Blanco White. *Artículos de crítica e historia literaria*. Ed., introd. y notas Fernando Durán López. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2010. Impreso
- . *Antología de obras en español*. Ed. Vicente Llorens. Barcelona: Labor, 1971. Impreso
- Bleiler, E. F. Introduction. *The Best Tales of Hoffmann*. By E.T.A. Hoffmann. New York: Dover, 1967. Impreso
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. 2nd. ed. New York:Oxford UP, 1997. Impreso
- Borges, Jorge Luis. Prólogo. *El Amigo de la Muerte de Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid: Siruela, 1984. 9-13. Impreso
- Bravo-Villasante, Carmen. *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*. Madrid: Nostromo, 1973. Impreso
- Briesemeister, Dietrich. *Spanien aus deutscher Sicht : deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*. Tübingen: Niemeyer, 2004. Impreso
- Broodman, Barbara. *The Mexican Cult of Death in Myth, Art and Literature*. Bloomington: iUniversity, 2011. Impreso
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge UP, 1981. Impreso

- Byron, Lord [George Gordon Byron]. *Don Juan*. 2 vols. Philadelphia: R.W. Pomery, 1841.
Impreso
- Caballero, Fernán [Böhl de Faber, Cecilia]. “Cuentos y poesías populares andaluces
coleccionadas por Fernán Caballero”. *Colección de Autores Españoles* 8. Leipzig:
Brockhaus, 1874. Impreso
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes*. Trad. Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Buenos Aires:
Sudamericana, 1970. Impreso
- Calatrava, Juan. “Un retrato de Granada a principios del siglo XIX: Los “Nuevos Paseos” de
Simón de Argote”. *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía* 35 (2000):
95-110. Impreso
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias religiosas I. La devoción de la cruz y El mágico
prodigioso*. Ed. Ángel Valbuena. Madrid: Espasa-Calpe, 1930. Impreso
- . *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Ed. Augusto Cortina. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
Impreso
- Calvino, Italo. *Cuentos fantásticos del XIX*. Dos vols. Madrid: Siruela, 1987. Impreso
- Camarena, Julio y Maxime Chevalier. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español.
Cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos, 1995. Impreso
- Capoferro, Riccardo. *Empirical Wonder: Historicizing the Fantastic, 1660-1760*. Bern: Peter
Lang, 2010. Impreso
- Carlyle, Thomas. *German Romance. Translations from the German with biographical and
Critical Notices*. 2 vols. London: Chapman and Hall, 1827. Impreso
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. *El moro de Granada en la literatura. (Del siglo XV al XIX)*.

- Introd. Juan Martínez Ruiz. Ed. facsímil. Granada: Archivum, 1989. Impreso
- Cassany, Enric. Prólogo. Antonio Ros de Olano. *Cuentos estrambóticos y otros relatos*.
Barcelona: Laia, 1980. 9-38. Impreso
- Castex, Pierre-George. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: José Cortí, 1951. Impreso
- . “Walter Scott contre Hoffmann. Les Épisodes d’une Rivalité littéraire en France”. *Mélange d’histoire littéraire. Offerts a Daniel Mornet*. Paris: Nizet, 1951. 169-76. Impreso
- Castillo, David R. *Baroque Horrors: roots of the fantastic in the age of curiosities*. Michigan: U of Michigan P, 2010. Impreso
- Castillo, Debra A. *Redreaming America: Toward a Bilingual American Culture*. Albany: SU of New York P, 2005. Impreso
- Castro y Serrano, José. “El tesoro morisco”. *Historias vulgares*. Tomo II. Madrid: Fortanet, 1887. Impreso
- Charnon-Deutsch, Lou. “Godfather Death: A European Folktale and its Spanish Variants”. *Inti: Revista de literatura hispánica* 12 (1980): n. p. Web
- . Introduction. *Death and the Doctor. Three Nineteenth-Century Spanish Tales*. Trad. Robert Fedorchek. Lewisburg: Bucknell U P, 1997. 13-28. Impreso
- Checa Beltrán, José. “Razones del buen gusto (Poética española del neoclasicismo)”. *Anejos de Revista de Literatura* 44. Madrid: CSIC, 1998. Impreso
- . “Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada”. *Anejos de Revista de Literatura* 63: Madrid, CSIC, 2004. Impreso
- Chevalier, Maxime. “Cervantes y el cuento tradicional”. *Revista de Estudios Cervantinos* 9

(octubre-noviembre 2008): s.p. Web

Christian [Pitois], P. "Les Royaumes des Ombres". *Contes nocturnes de Hoffmann*. Paris:

Lavigne, 1846. 330-350. Impreso

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria or biographical sketches of my literary life and opinions*. Ed. George Watson. London: Everyman's Library, 1971. Impreso

Cornwell, Neil. *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1990. Impreso

Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Casa de las Américas* 60 (1970): 15-16. Impreso

Cuenca, Luis Alberto de. *Bazar. Estudios literarios*. Zaragoza: Lola, 1995. Impreso

"Cuentos fantásticos. Originales y verso" *Fray Gerundio, Boletín de noticias* (14 de junio de 1842): 4. Impreso

Cuentos fantásticos y sublimes. Tres vols. Madrid: Establecimiento Central, 1841. Impreso

Cummiskey, Gary. *The Changing Face of Horror. A Study of the Nineteenth Century French Fantastic Short Story*. New York: Peter Lang, 1992. Impreso

DeCostner, Cyrus. *Pedro Antonio de Alarcón*. Boston: Twayne, 1979. Impreso

"Del genio poético en el siglo XIX". *Diario literario mercantil* (12 de mayo de 1825): 166.

Delerue, Paul et Marie-Louise Ténèze. *Le conte populaire français. Édition en un seul volume reprenant les quatre tomes publiés entre 1976 et 1985. Tome premier*. Paris:

Maisonneuve et Larose, 2002. Impreso

Delgado, L. Elena, Jordana Mendelson and Óscar Vázquez. "Introduction: Recalcitrant Modernities - Spain, cultural difference and the location of modernism." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13.2-3 (2007): 105-119. Impreso

Delpech, François. “Un mito andaluz: el reino oculto de Boabdil y los moros encantados”. José

Antonio González Alcantud y Manuel Barrios Aguilera, eds. *Las tomas: antropología histórica, de la ocupación territorial del reino de Granada*. Granada: Diputación de Granada, 2000. 565-616. Impreso

“The Devil’s Elixir”. *Blackwood’s Edinburgh Magazine* XVI (July-December 1824): 55-67.

Impreso

Díaz, Clemente. “Un cuento de viejas”. *Semanario Pintoresco Español* (enero 1840): 13.

Impreso

Durán López, Fernando. *José María Blanco White o la conciencia errante*. Sevilla: Fundación

José Manuel Lara, 2005. Impreso

Dussel, Enrique. “Europe, Modernity, and Eurocentrism”. *Nepantla: Views from South* 1.3

(2000): 465-478. Impreso

“Les écarts d’un homme à imagination. Fragment biographique, par E.T.A. HOFFMANN.

Extrait du *Taschenbuch* de Berlin pour 1822”. *Bibliothèque Universelle des sciences, belles-lettres, et arts* XXXVII (Janvier 1828): 32-33. Impreso Littré, Émile. 1863-1872.

Dictionnaire de la Langue Française. Vol. 2. Paris : Hachette, 1879. Impreso

El-Shamy, Hassan M. *Types of the Folktale in the Arab World*. Bloomington: Indiana UP, 2004.

Impreso

Englekirk, John Eugene. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York: Instituto de las

Españas, 1934. Impreso

Escarpit, Robert. “‘Creative Treason’ as a Key to Literature.” *Yearbook of Comparative*

Literature and General Literature 10 (1961): 16-21. Impreso

Espronceda, José de. *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid:

Cátedra, 1992. Impreso

Estébanez Calderón, Serafín [El Solitario]. “Novela. Los tesoros de la Alhambra”. *Cartas*

españolas 37 (Jueves 2 de febrero de 1832): 142-145. Impreso

Estruch Tobella, Joan. “Las fuentes folclóricas de *El amigo de la muerte* de P.A. de Alarcón”.

Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica 21 (1996): 347-350. Impreso

Faivre, Antoine. “Genèse d’un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)”. *Colloque*

de Cerisy. La littérature fantastique fantastique. Paris: Albin Michel, 1991. 15-43.

Impreso

The Famous Parks and Gardens of the World. London: T. Nelson and Sons, 1880. Impreso

Finné, Jacques. *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*. Bruxelles:

Editions de la Université de Bruxelles, 1980. Impreso

Flitter, Derek. *Spanish Romanticism and the Uses of History. Ideology and the Historical*

Imagination. London: Modern Humanities Research Association and W.S. Maney and

Sons, 2006. Impreso

Fournier Kiss, Corinne. *La ville européenne. Dans la littérature fantastique du tournant du siècle*

(1860-1915). Lausanne: L’Age d’homme, 2007. Impreso

Fradejas Lebrero, José. “Antonio Ros de Olano”. *Aula de Cultura. Ciclo de conferencias:*

Americanos en Madrid 19. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños. Impreso

Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras completas*. Tomo 7. Trad. Luis López-Ballesteros,

Madrid: Biblioteca Nueva, 1974. Impreso

Fuchs, Barbara. *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*.

- Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2009. Impreso
- . “Golden Ages and Golden Hinds; or, Periodizing Spain and England”. *PMLA* 127.2 (2012): 321-327. Impreso
- Gallaher, Clark. “The Predecessors of Bécquer in the Fantastic Tale”. *College Bulletin Southeastern Louisiana College*. VI.2 (1949): 3-31. Impreso
- Gamero, Carlos. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. São Paulo, 2006. Impreso
- García Castañeda, Salvador. “El Pensamiento de 1841, y los amigos de Espronceda”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (1968): 329-353. Impreso
- . “Acerca de George Washington Montgomery, Washington Irving y otros hispanistas norteamericanos de las época fernandina”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Web
- García Lorca, Federico. *Juego y teoría del duende*. Ed. Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1984. Impreso
- García Sánchez, Franklin. “Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica”. Risco, Antonio, Ignacio Soldevila y Arcadio López-Casanova, eds. *El relato fantástico: historia y sistema*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998. Impreso
- Garnica, Antonio, “El año sevillano de Washington Irving”. *Washington Irving en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004. 99-120. Impreso
- Garrido Atienza, Manuel. “Historia de la prensa en Granada”. *Revista de España* CXL (15 de julio de 1892): 301-322; *Revista de España* XCLI (julio y agosto 1892): 33-54. Impreso

- Gil y Carrasco, Enrique. 1839. "Cuentos de E.T.A. Hoffmann, vertidos al castellano por don Cayetano Cortés. Dos tomos en Octavo prolongado". *Obras en prosa de D. Enrique Gil y Carrasco*. Tomo II. Madrid: Viuda e hijo de D. E. Aguado, 1883. 49-57. Impreso
- Gimferrer, Pere. *Los raros*. Barcelona: Planeta, 1985. Impreso
- Ginger, Andrew. "Political Revolution and Literary Experiment in the Spanish Romantic Period (1830-1850)". *Hispanic Literature*, vol. 47. Lewiston: Edwin Mellen P, 1999. Impreso
- . "Antonio Ros de Olano's Experiments in Post-Romantic Prose (1857-1884)". *Hispanic Literature*, vol. 60. Lewiston: Edwin Mellen P, 2000. Impreso
- Glinoe, Anthony. *La littérature frénétique*. Paris: PUF, 2009. Impreso
- González Alcantud, José Antonio. "El Orientalismo". *El orientalismo desde el Sur*. Sevilla: Anthropos, 2006. Impreso
- González Salvador, Ana. "De lo fantástico y de la literatura fantástica". *Anuario de Estudios Filológicos* VII (1984): 207-226. Impreso
- Goytisolo, Juan. Presentación crítica de J.M Blanco White. *Obra inglesa de José María Blanco White*. Buenos Aires: Formentor, 1972. Impreso
- Grimm, Jakob and Wilhelm. *Grimm's Tales for Young and Old. The Complete Stories*. Trad. Ralph Manheim. New York: Anchor Books, 1983. Impreso
- Gudda, Edwin G. "E.Th. Hoffmann's reception in England". *PMLA* 41.4 (1926): 1005-10. Impreso
- Guillén, Claudio. "Toward a Definition of the Picaresque". *Literature as System*. Princeton: Princeton UP, 1971. Impreso
- Hale, Terry. "Translation in Distress: cultural misappropriation and the construction of the

- Gothic”. *European Gothic. A Spirited Exchange 1760-1960*. Ed. Avril Horner. Manchester: Manchester UP, 2002. Impreso
- Hauranne, Duvergier de [O.]. “*Contes fantastiques* de E.T.A. Hoffmann, traduit par M. Loève-Veimars”. *Le Globe* (26 de diciembre de 1829): 818-820. Impreso
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico (Las estrategias narrativas y la cooperación del lector)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. Impreso
- Hilt, Douglas. “The Reception of Spanish Theatre in European Romanticism”. *A Comparative History of Literatures in European Languages*. Vol. 9 ‘Romantic Drama’, 1993. 17-34. Impreso
- Hoffmann, E.T.A. *Contes fantastiques d’Hoffmann*. Trad. A. Loève-Veimars. Bruxelles: Louis Bauman et Compagnie, 1830. Impreso
- . *Contes fantastiques d’Hoffmann*. Trad. M.X. Marmier. Paris: Charpentier, 1843. Impreso
- . *Contes fantastique de [sic] Hoffmann*. Ed. P. Christian. Ilustrac. de Gavarni. Paris: Lavigne, 1843. Impreso
- . *Contes nocturnes*. Trad. P. Christian [Christian Pitois]. Paris: Lavigne, 1846. Impreso
- . *Cuentos fantásticos de Hoffman [sic]*. Ed. M. X. Marmier. Madrid: Gabriel Gil, 185?. Impreso
- . *Contes fantastiques d’Hoffmann*. Trad. M. Ancelot. Paris: Arnauld de Vresse, 1860. Impreso
- . *Contes Nocturnes d’Hoffmann*. Trad. P. Christian. Paris: Morizot, 1862. Impreso
- . “Ignacio Benner [sic]”. *La Iberia* 5776-5777 (11-12 agosto 1875): 1. Web. “Ignacio Denner (continuación)”, *La Iberia* (13, 14, 27, 31 de agosto, 1-4, 7-8, 11, 15, 17 de septiembre de

- 1875): 1. Impreso
- . *Fantasy Pieces In Callot's Manner. Pages from the Diary of a Traveling Romantic*. Trad. Joseph Hayse. Schenectady, New York: Union College P, 1996. Impreso
- . *Cuentos (Fantasías a la manera de Callot, Nocturnos, Los hermanos de San Serapión)*. Ed. Emilio Pascual. Madrid: Cátedra, 2014. Impreso
- Hoffmeister, Gerhart. *España y Alemania : historia y documentación de sus relaciones literarias*. Madrid: Gredos, 1980. Impreso
- Hugo, Victor. *Cromwell. Drame par Victor Hugo*. Bruxelles: Meline, Camp et compagnie, 1837. Impreso
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York and London: Methuen, 1984. Impreso
- Iarocci, Michael P. *Enrique Gil y la genealogía de la lírica moderna. En torno a la poesía y prosa de Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*. Newark: Juan de la Cuesta, 1999. Impreso
- . *Properties of Modernity. Romantic Spain, Modern Europe and the Legacies of Empire*. Nashville: Vanderbilt UP, 2006. Impreso
- Ilie, Paul. *The Grotesque Aesthetic in Spanish Literature: from the Golden Age to Modernism*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2009. Impreso
- Ingham, Norman. "E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia". *Colloquium Slavicum* 6. Würzburg: Jal-Verlag, 1974. Impreso
- Irving, Pierre. *The Life and Letters of Washington Irving*. 3 vols. London: Richard Bentley, 1862. Impreso
- Irving, Washington. *History, Tales and Sketches*. New York: The Library of America, 1983.

Impreso

—. *Bracebridge Hall. Tales of a Traveller. The Alhambra*. New York: The Library of America,

1991. Impreso

—. *Cuentos de la Alhambra*. Trad. Ricardo Villa-Real. Granada: Ediciones Miguel Sánchez,

2002. Impreso

Jackson, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge,

1981. Impreso

Kait, Graciela. *Sujeto y fantasma. Una introducción a su estructura*. [Buenos Aires,]Argentina:

Fundación Ross, 1996. Impreso

Kamen, Henry. *Philip V of Spain: The King who Reigned Twice*. Yale: Yale UP, 2001. Impreso

Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana UP, 1963.

Impreso

Kessler, Joan C. Introduction. *Demons of the Night. Tales of the Fantastic, Madness, and the*

Supernatural from Nineteenth-Century France. Chicago: U of Chicago P, 1995. Impreso

Kelahan, Michael. Introduction. *The Legend of Sleepy Hollow and other Macabre Tales*. By

Washington Irving. New York: Fall River P, 2010. VI-VIII. Impreso

Kolb, Jocelyne. "Romantic Irony". *A Companion to European Romanticism*. Ed. Michael Ferber.

Malden, Massachussets: Blackwell P, 2005. Impreso

Krauel Heredia, Blanca. "El itinerario andaluz de Washington Irving". *Washington Irving en*

Andalucía. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004. 59-86. Impreso

Kruk, Jonathan. *Legends and Lore of Sleepy Hollow and the Hudson Valley*. Charleston: History

P, 2011. Impreso

- Larra, Mariano José de. “Príncipe- ‘Abén Humeya’, drama histórico en tres actos, nuevo en estos teatros. Su autor D. FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA”. *El Español. Diario de doctrinas y de los Intereses Sociales* 225 (domingo 12 de junio de 1836): 3. Web
- Lawless, Geraldine. “The Meanings of a Name: Antonio Ros de Olano’s ‘Maese Cornelio Tácito’”. *Hispanic Research Journal* 11.1 (February 2010): 48-58. Impreso
- . *Modernity’s Metonyms. Figuring Time in Nineteenth-Century Spanish Stories*. Lewisburg: Bucknell UP, 2011. Impreso
- Lemonnier, Léon. *Edgar POE [sic] et la Critique Française de 1845 à 1875*. Paris: Presses Universitaires de France, 1928. Impreso
- . *Edgar Poe et les conteurs français*. Paris: Aubier, Éditions Montaigne, 1947. Impreso
- Lesage, Alain-René. *Le Diable Boiteux. Texte de la deuxième édition avec les variantes de d’édition original et du remanement de 1726*. Ed. Roger Laufer. Paris: Mouton, 1970. Impreso
- . *Histoire de Gil Blas de Santillane*. Paris: Garnier-Frère, 1997. Impreso
- . *Historia de Gil Blas de Santillana*. Trad. del P. Isla. Ed. John Geddes Jr. y Freeman M. Josselyn. Boston: Heath and Co. 1997. Impreso
- Llopis, Rafael. *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Júcar, 1974. Impreso
- Llorens Castillo, Vicente. *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. México: FCE, 1954. Impreso
- Llorente, Juan Antonio. *Observaciones críticas sobre el romance de Gil Blas de Santillana*. Barcelona: Imprenta de la Viuda e Hijos de Gorchs, 1837. Impreso

- Loève-Veimars, M. ed. y trad. *Œuvres de E.T.A. Hoffmann. Contes fantastiques*. Paris: Garnier, 1829-1843. Impreso
- López-Baralt, Luce. “El sabio encantador Cide Hamete Benengeli: ¿Fue un musulmán de al-Ándalus o un morisco del siglo XVII?”. *Cervantes y las religiones*. Ruth Fine y Santiago López Navia, eds. Madrid: Iberoamericana, 2008. 339-360. Impreso
- López Delgado, Juan Antonio. *El general Ros de Olano. Ensayo biográfico y crítico*. Dos tomos. Murcia: Artes Gráficas Grapesán, 1997. Impreso
- López Santos, Miriam. *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010. Impreso
- Lovecraft, H.P. “Supernatural Horror in Literature”. *The Complete Fiction*. New York: Barnes and Noble, 2011. Impreso
- Madrazo, Pedro de. “Yago Yasck”. *El Artista I* (1834): 31-32. Impreso
- Magris, Claudio. *Tre studi su Hoffmann*. Milano-Varese: Istituto Editoriale Cisalpino, 1969. Impreso
- Martí-López, Elisa. *Borrowed Worlds. Translation, Imitation, and the Making of the Nineteenth-Century Novel in Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, 2002. Impreso
- Martínez de la Hidalga, Fernando. *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002. Impreso
- Marvin, J. G. Preface. *Bernardo del Carpio. Translated from the Spanish of Jorge Montgomery*. Boston: John Sly, 1843. Impreso
- McGlathery, James M. “E.T.A. Hofmann”. *Twayne’s World Authors Series* 868. New York: Twayne P, 1997. Impreso
- Meldrum Brown, Hilda. *E.T.A. Hoffmann and the Serapiontic. Critique and Creativity*. New

- York: Camden House, 2006. Impreso
- Mellier, Dennis. *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Honore Champion, 1999. Impreso
- Menéndez Pidal, Ramón. "Algunos caracteres primordiales de la literatura española". *Bulletin Hispanique* 20.4 (1918): 205-232. Impreso
- . "Los españoles en literatura". Díaz-Plaja, Guillermo. *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona: Barna, 1949. Reimpr. *Los españoles en literatura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1960. Impreso
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana* I. Madrid: Victoriano Suárez, 1911-31: 401-402. Impreso
- Milà i Fontanals, Manuel. *De la poesía heroico-popular castellana*. Barcelona: Álvaro Verdaguer, 1874. Impreso
- Molina Gavilán, Yolanda. *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002. Impreso
- Monleón, José B. *A Specter is Haunting Europe: a Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton, Princeton UP, 1990. Impreso
- . Presentación. *Mester* XIX.2 (1990): 1-4. Impreso
- . "The Dream of Reason". *Mester* XIX.2 (1990): 5-20. Impreso
- Montegue, Émile. "Impressions de voyage et d'art". *Revue de deux mondes* 77. Seconde Periode. XXXVIIIe Année (15 de octubre): 956-980. Impreso
- Montesinos, José F. *Pedro Antonio de Alarcón*. Madrid: Castalia, 1977. Impreso
- [Montgomery, Jorge W.] *Tareas de un solitario ó nueva colección de novelas*. Madrid: Espinosa,

1829. Impreso

Mota Arás, Jorge y María Infiesta Monterde. *Richard Wagner y el teatro clásico español*.

Barcelona: Herguin, 1983. Impreso

Myrone, Martin, ed. *The Gothic Reader. A Critical Anthology*. London: Tate P, 2006. Impreso

Navas Ruiz, Ricardo. “El modo irónico y la literatura romántica española”. *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio de la Sociedad de la Literatura Española del siglo XIX*.

Luis F. Díaz y Enrique Miralles ed. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998. 223-239.

Impreso

Nodier, Charles. “Du fantastique en littérature”. *Contes fantastiques*. Vol. 1. Paris: Jean-Jacques

Pauvert, 1957. Impreso

Núñez Florencio, Rafael. “La muerte y lo macabro en la cultura española”. *Dendra médica*.

Revista de Humanidades 13.1 (2014): 49-66. Impreso

Núñez Ladevéze, Luis. *Utopía y realidad: ciencia ficción en España*. Madrid: Edición del centro,

1976. Impreso

Ockley, Simon. *The History of the Saracens*. London: Alex, Murray and Son, 1870. Impreso

Ogée, Frédéric. “Je-sais-quoi: William Hogarth and the representation of the forms of life”.

Hogarth: Representations of Nature's Machines. Manchester: Manchester UP, 2001.

71-84. Impreso

Pardo Bazán, Emilia. *La madre naturaleza*. Tomo I. Barcelona: Daniel Cortezo y Compañía,

1887. Impreso

—. “Prefacio. El viaje de novios”. *Obras completas* 30. Madrid: Pueyo, 1919. Impreso

—. *La cuestión palpitante*. Ed. Carmen Bravo Villasante. Salamanca: Anaya, 1966. Impreso

Paseos por Granada y sus contornos ó descripción de sus antigüedades y monumentos, dados a luz por el célebre Padre Juan de Echevarría. 2 vols. Granada: Imprenta Nueva de Valenzuela, 1814. Impreso

Payán Martín, Juan Jesús. “Picaresca literaria: estrategias alarconianas de reapropiación en “El Amigo de la Muerte”. *Hispanic Review* 82.3 (2014): 307-329. Impreso

El Pensamiento 1-2, 8, 10-11. Primera serie. Tomo I (1841). Impreso

Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*. London: P. Nevill, 1952. Impreso

Pérez, Ana. “La recepción de E.T.A. Hoffmann en España”. *Paisajes románticos: Alemania y España*. Frankfurt: Peter Lang, 2004. 133-148. Impreso

Pérez de Perceval, José María. “En busca del “tesoro de los moros””. *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras* 7 (1987): 175-182. Impreso

Pérez Galdós, Benito. Prólogo. *La regenta*. By Leopoldo Alas (Clarín). Tomo I. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1900. Impreso

“Peter Klaus. The Legend of the Goatherd- Rip Van Winkle”. *The London Magazine* XXVII. V (March 1822): 229-230. Impreso

Perrin, Jean-François. “L’invention d’un genre littéraire au XVIIIe siècle. Le conte oriental”. *Féeries* 2 (2005): 9-27. Impreso

Piave, Francesco Maria. *Crispino e la Comare. The Cobbler and the Fairy. Opera in Three acts*. New York: Academy of Music, 1890. Impreso

Pochmann, Henry A. “Irving’s German Tour and Its Influence on His Tales”. *PMLA* 45.4 (1930): 1150-1187. Impreso

—. “Washington Irving and Germany, by Walter A. Reichart” (Review). *American Literature*

- 30.2 (May 1958): 247-249. Impreso
- Poe, Edgar Allan. *Tales of the Grotesque and the Arabesque*. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1840. Web
- Pont, Jaume. “Claves expresivas de la ironía en la narrativa “estrambótica” de Antonio Ros de Olano”. *Scriptura. El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*. Lleida: Universitat de Lleida, 1998. 57-87. Impreso
- . “Huérfanos y expósitos en la obra en prosa de Antonio Ros de Olano”. *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*. Roberto Fernández y Jacques Soubeyroux, eds. Vol. 1. Lleida: Milenio, 2001. 231-254. Impreso
- . “La narrativa breve de Antonio Ros de Olano”. Antonio Ros de Olano. *Relatos*. Barcelona, Crítica, 2008. Impreso
- Prévôt, Philippe. *Histoire des jardins*. Bordeaux: Sud Ouest, 2006. Impreso
- Rabkin, Eric. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton UP, 1976. Impreso
- Reisz, Susana. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. *Teorías de lo fantástico*. Trad. y ed. David Roas. Madrid: Arco-Libros 2001. 193-221. Impreso
- Retinger, Joseph H. *Le conte fantastique dans le Romantisme français*. Paris: Bernard Grasset, 1908. Impreso
- Reyes, Alfonso. *El Suicida*. En *Obras Completas III*. México: FCE, 1956. Impreso
- Ricci, Jean F. A. *E.T.A. Hoffmann : L’homme et l’œuvre*. Paris: Cortí, 1947. Impreso
- Río, Ángel del. *Historia de la literatura española*. Ed. revisada. 2 tomos. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967. Impreso
- Risco, Antonio. *Literatura y Fantasía*. Madrid: Taurus, 1982. Impreso

- . *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus, 1987.
Impreso
- Roas, David. “La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX”. *Lucanor* 14
(mayo 1997): 79-109. Impreso
- . *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Barcelona: Universidad
Autónoma de Barcelona, 2000. Impreso
- . trad. y ed. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. Impreso
- . *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. Impreso
- . *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*.
Vilagarcía de Arousa: Mirabel, 2006. Impreso
- . *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*.
Madrid: Devenir, 2011. Impreso
- . *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma,
2011. Impreso
- Rodríguez Guerrero-Strachan, Santiago. *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española
del siglo XIX*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la
Universidad de Valladolid, 1999. Impreso
- Rodríguez Gutiérrez, Borja. *El cuento romántico español. Estudio y antología*. Santander:
Sociedad Menéndez Pelayo, 2008. Web
- . Introducción. *Antología del cuento romántico*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. Impreso
- Romero Tobar, Leonardo. “Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles”.
Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez. Tomo II: Estudios de lengua y literatura. Madrid:

- Fundación Universitaria Española, 1986. 581-593. Impreso
- Ros de Olano, Antonio. “Lance fantástico. Satisfacción sofisticada”. *Pensamiento* I. 8 (1841): 185-187. Impreso
- . “El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez”. *La Ilustración. Periódico universal* (10, 17, 24 y 31 de julio de 1852): 274-75, 287-88, 289-90, 303-04. Impreso
- . “Cuentos estrambóticos. Cuento Primero. Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino de los Pan-Corvo”. *Revista de España*. Primer año. Tomo III (1868): 102-122. Impreso
- . “Historia verdadera o cuento estrambótico, que lo mismo”. *Revista de España*. Segundo Año. Tomo VI (1869): 481-502. Impreso
- . *Relatos*. Ed. Jaume Pont. Barcelona: Crítica, 2008. Impreso
- Rosmarin, Adena. *The Power of Genre*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985. Impreso
- Royo Latorre, María Dolores. “Relato corto y literatura fantástica en Pedro Antonio de Alarcón”. *Historia de la literatura española*. Coord. Leonardo Romero Tobar. Vol. 9. Madrid: Espasa, 1998. Impreso
- Rubio Cremades, Enrique. “La presencia de Hoffmann en el Romanticismo español”. *La Península romántica: El Romanticismo europeo y la letras españolas del XIX*. Palma Mallorca: Genuève, 2014. 129-142. Impreso
- Sainz Cidoncha, Carlos. *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y cultura de masas en España*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1988. Impreso
- Saglia, Diego. “Orientalism”. *A Companion to European Romanticism*. Ed. Michael Ferber. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2005. 467-485. Impreso

- . “Entre Albión y el Oriente: orientalismo romántico y construcción de la identidad nacional en el exilio londinense”. *La Península romántica: El Romanticismo europeo y la letras españolas del XIX*. Palma Mallorca: Genuève, 2014. 73-94. Impreso
- Sala Valldaura, Josep Maria. “Los recursos fantásticos y maravillosos en la narrativa de Estébanez Calderón”. *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Jaume Pont, ed. Lleida: Milenio, 1997. 61-76. Impreso
- Salán Villasur, Ildfonso. “Elogio del trastorno”. *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados. Antología del relato fantástico español del XIX*. Madrid: Celeste Ediciones, 2001. 7-22. Impreso
- Salas Lamamié, María del Rosario. *Ros de Olano, un general literato romántico, 1808-1886*. Madrid: Universidad Complutense, 1985. Impreso
- Sandner, David ed. *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Westport: Praeger, 2004. Impreso
- . *Critical Discourses of the Fantastic. 1712-1831*. Farnham: Ashgate, 2011. Impreso
- Santiáñez-Tió, Nil. *De la luna a mecanópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema, 1995. Impreso
- Schneider, Franz. “E.T.A. Hoffmann en España: apuntes bibliográficos e históricos”. *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*. Tomo I. Madrid: Viuda e hijos de Jaime Ratés, 1927. 279-287. Impreso
- Scott, Walter. “On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodor William Hoffmann”. *The Foreign Quarterly Review* 1 (July-November, 1827): 60-98. Impreso

- . “Sur Hoffmann et les compositions fantastiques”. *Contes fantastiques d’Hoffmann*. Vol. 1. Trad. A. Loève-Veimars. Bruxelles: Louis Bauman et Compagnie, 1830. III-XXVI. Impreso
- . *El espejo de la tía Margarita; El aposento entapizado; y Clorinda ó El Collar de Perlas. Tres novelas nuevas del célebre inglés Sir Walter Scott. Precedidas de un ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance*. Madrid: Oficina de Moreno, 1830. Impreso
- Sebold, Russell P. *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso
- . *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso
- . Sebold, Russell. “Hacia Bécquer: vislumbres del cuento fantástico”. *Historia y crítica de la literatura española. 5/1. Romanticismo y Realismo*. Coord. Francisco Rico, ed. Iris Zavala. Barcelona: Crítica, 1994. 204-09. Impreso
- . “Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino”. *Actas del congreso sobre José Zorrilla: una nueva lectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995. Impreso
- Sempère, Emmanuelle. *De la merveille à l’inquiétude: le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIIIe siècle*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. Impreso
- Siebers, Tobin. *The Romantic Fantastic*. Ithaca and London: Cornell UP, 1984. Impreso
- Six, Abigail Lee. “The Monk (1796): A Hispanist’s Reading”. *Ilha do desterro* 62 (2012): 25-54. Web
- . *Gothic terrors: incarceration, duplication, and bloodlust in Spanish narrative*. Lewisburg: Bucknell P, 2010. Impreso
- Smith, Alan E. “Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra.” *Autores, textos*

- y temas. Literatura* 14. Barcelona: Anthropos, 1992. Impreso
- Steigerwald, Jörn. "The fairy-tale, the fantastic tale". *A Comparative History of Literatures in European Languages XXVIII "Romantic Prose Fiction"*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin, 2008. 325-344. Impreso
- Sullivan, Henry W. *Calderón in the German Lands and Low Countries: his reception and influence 1654-1980*. Cambridge: Cambridge UP, 1983. Impreso
- Tales of the Dead. Principally translated from the French*. [Trans. Sarah Elizabeth Utterson.] London: White, Cochrane and Co. 1813. Impreso
- Tang, Wan Sonya. "Haunting Modernity: The Fantastic Short Story in Nineteenth-Century Spain". Diss. Yale U, 2012. Impreso
- Tapias, Eugenio de. *Historia de la civilización española desde la invasión de los árabes hasta la época presente* 4. Madrid: Imprenta de Yenes, 1840. Impreso
- Teichmann, Elizabeth. *La fortune d'Hoffmann en France*. Genève: E. Droz, 1961. Paris: Minard, 1961. Impreso
- Thacker, Christopher. *The History of the Gardens*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1985. Impreso
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970. Impreso
- . *Genres in Discourse*. Trad. Catherine Porter. Cambridge: Cambridge UP, 1990. Impreso
- Torrecilla, Jesús. *La imitación colectiva. Modernidad vs. autenticidad en la literatura española*. Madrid: Gredos, 1996. Impreso
- . *España exótica: La formación de la imagen española moderna*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004. Impreso

- . *Guerras literarias del XVIII español. La modernidad como invasión*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008. Impreso
- . “Spanish Identity: Nation, Myth, and History”. *Studies in 20th and 21st-century Literature* 33.2 (Summer 2009): 204-226. Impreso
- . “Los tesoros escondidos de Al Andalus y la España alternativa de Blanco White”. *El otro colonialismo: España en el norte de África*. Frankfurt: Vervuert, 2015. In press
- Trancón, Montserrat. *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2000. Impreso
- Trueba, Antonio de. “Narraciones populares”. *Colección de Autores Españoles* 33. Leipzig: Brockhaus, 1875. Impreso
- Tully, Carol Lisa. *Creating a National Identity. A Comparative Study of German and Spanish Romanticism with Particular Reference to the Märchen of Ludwig Tieck, the Brothers Grimm, and Clemens Brentano, and the costumbrismo of Blanco White, Estébanez Calderón, and López Soler*. Stuttgart: Heintz, 1997. Impreso
- Uther, Hans-Jörg. “The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Asarne and Stith Thompson. Part I.” *FF Communications* 133.284 (2004). Impreso
- Valera, Juan. “Antonio Ros de Olano. Marqués de Guad-el-Jelú”. *Obras Completas* II. Madrid: Aguilar, 1949. Impreso
- Villa-Real y Valdivia, Francisco de P[aula]. *El libro de las tradiciones de Granada*. Granada: La Lealtad, 1888. Impreso
- Wallhead, Celia M. *Washington Irving and Spain. The Romantic Movement, The Re/Creation of*

- Islamic Andalusia and The Critical Reception*. Palo Alto, California: Academica Press, 2010. Impreso
- White, Alan H. *The Language of Imagination*. Oxford: Basil Blackwell, 1990. Impreso
- Whitehead, Claire. "The Fantastic in France and Russia in the Nineteenth Century. In Pursuit of Hesitation". *Studies of Comparative Literature* 10. Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2006. Impreso
- Williams, Stanley T. "The First Version of the Writings of Washington Irving in Spanish". *Modern Philology* 28-2 (November 1930): 185-201. Impreso
- Winter, Ilse. *Untersuchungen zum serapiontischen Prinzip E. T. A. Hoffmanns*. The Hague: Mouton, 1976. Impreso
- Zorrilla, José. *Cantos del trovador*. 3 vols. Madrid: I. Boix, 1841. Impreso
- . *Gnomos y mujeres*. Madrid: Fernando Fe, 1886. Impreso
- . *Obras completas*. Narciso Alonso Cortés ed. 2 vols. Valladolid: Santarén, 1943. Impreso