

## EL CUENTO MODERNISTA ESPAÑOL Y LO FANTÁSTICO

Ana Casas

Universitat Autònoma de Barcelona

A diferencia de lo que sucede en otros lugares, donde lo fantástico nace a finales del siglo XVIII con la novela gótica sobrenatural, en España hay que esperar hasta la llegada del Romanticismo para asistir a la eclosión del género, aunque, como en el nuestro, en casi todos los países lo fantástico se desarrolla verdaderamente con el cuento romántico. Ello explica la intensa relación que se establece entre fantástico y relato breve: como ocurrió con el cuento, el principal canal de difusión de estas formas es, en un primer momento, la prensa periódica y, luego, desde la segunda mitad del siglo XIX —con los avances de la industria editorial—, las antologías y los volúmenes de relatos, además de las revistas y los periódicos. Así, tal y como han demostrado los esclarecedores trabajos de David Roas (2001, 2006) y Juan Molina Porras (2001), puede decirse que a partir de 1870 son muchas las publicaciones que incluyen en sus páginas narraciones de corte fantástico (*El Museo Universal*, *El Contemporáneo*, *El Periódico para todos*, *La Ilustración de Madrid*, *Revista de España*, *La Ilustración Española y Americana*, etc.), al tiempo que se aprecia un aumento progresivo en el número de libros que contienen cuentos de esta naturaleza, aunque se trata de volúmenes que tienen un carácter misceláneo y carecen de unidad genérica o temática, por lo que combinan relatos de distintas tipologías.

En cuanto a sus rasgos caracterizadores, el cuento fantástico, que, al principio, se encuentra bajo el dominio de lo legendario, poco a poco va alejándose de la concepción romántica del género, escogiendo ambientes cotidianos para el desarrollo de la acción, asumiendo un mayor realismo, extremando los elementos verosimilizadores, acercándose, en definitiva, cada vez más al mundo del lector. En este sentido, resulta capital la influencia, primero, de E. T. A. Hoffmann y, más tarde, de Edgar Allan Poe, cuyo ejemplo contribuye a delimitar lo que Roas (2006: 176) denomina «lo fantástico interior»,

pues el acontecimiento imposible que irrumpe en el relato no suele materializarse (aunque ello también sea posible) en una amenaza exterior (fantasmas, monstruos, vampiros), sino «que afecta fundamentalmente a la personalidad de sus protagonistas, y [...] se manifiesta a través del sueño, el delirio, la locura, la obsesión maníaca, el doble, el magnetismo y otras formas de control de la voluntad». Lejos de desaparecer, lo fantástico —desde esta nueva concepción— sigue cultivándose durante los años del realismo/naturalismo, profundizando en lo cotidiano tras adoptar los postulados estéticos y verbales de la literatura mimética. Así, la principal consecuencia de dicho auge de lo fantástico en el periodo realista va a ser la asunción de un lenguaje aproximado, metafórico, para designar el acontecimiento imposible: frente a la afirmación romántica que (en el texto) da por naturales los sucesos fantásticos y que, por ello, utiliza «términos poco miméticos de la realidad, [...] como *espíritu, fantasma* o *diablo*», ahora se prefieren «términos como *visión, aparición* o *experiencia imposible de contar*», cuya inconcreción contribuye a instalar «la duda sobre la posibilidad de representación de la lengua y la parábasis» (Molina Porras, 2001: 57).

Al llegar el Fin de Siglo el terreno para el cultivo de lo fantástico está, pues, abonado; a ello, además, hay que añadir la concurrencia de una serie de factores culturales y literarios —sobre todo el empeño renovador del Modernismo— que van a impulsar la práctica de este género (llama la atención, por ejemplo, que una revista de gran difusión como *Blanco y Negro* organizara en 1903 un concurso de relatos fantásticos). Ante una sociedad cada vez más uniformada y mecanizada, el apogeo del subjetivismo y del individualismo ampara la reivindicación modernista del mundo interior y de los sentimientos. La realidad objetiva deja de ser tal, ya que el artista la percibe como insuficiente y constreñidora, y a ella opone la literatura configurada como un espacio de libertad (formal y temática), desde el que poder proclamar la superioridad de la imaginación sobre lo real. Entendida así, la obra de arte se hace más autónoma, más autorreferencial, fomentando, junto a las formas realistas, el desarrollo de lo fantástico, en la medida en que este género pone en entredicho no sólo la

concepción positivista del mundo, sino los instrumentos cognoscitivos que hemos diseñado para enfrentarnos a él e intentar comprenderlo.

## 1. La influencia de Poe en el cambio de siglo

Del mismo modo que, en décadas anteriores, la narrativa fantástica española se ve influida por E. T. A. Hoffmann (Roas, 2002), durante el periodo finisecular y el Modernismo ésta lleva la impronta de Edgar Allan Poe. Su obra había empezado a ser traducida al español en 1858 y no tardó en alcanzar un éxito sin precedentes, en lo que se refiere, claro está, a un autor dedicado a lo fantástico y terrorífico.<sup>1</sup> Su influencia se manifiesta en tres aspectos esenciales: la intensificación de la cotidianidad, la presencia de lo macabro y el recurso al científicismo o, dicho de otro modo, la incorporación de ciertas prácticas científicas (en especial el magnetismo y la hipnosis) para justificar la irrupción de lo sobrenatural. Aunque ello no debe entenderse como una racionalización de los fenómenos insólitos —pues supondría la eliminación del efecto fantástico—, sino como un recurso más para intensificar la verosimilitud, para hacer creíble la historia a un lector que cada vez conoce mejor el género y, por tanto, al que cada vez resulta más difícil impresionar.<sup>2</sup> Así sucede en algunas narraciones de José Fernández Bremón, Rafael Comenge, Nilo María Fabra, Justo Sanjurjo, o, ya más cerca de la sensibilidad modernista, de Ángeles Vicente y Salvador Rueda.

La experimentación científica, de la que se desprende lo fantástico, conforman el argumento de «Los buitres» y «Cuento absurdo» (ambos en *Los buitres*, 1908), de Ángeles Vicente, una autora casi desconocida en la actualidad

---

<sup>1</sup> Sus cuentos fantásticos se tradujeron en Madrid en 1858 con el título *Historias extraordinarias* a partir de la traducción francesa de Charles Baudelaire, aunque, en realidad, el primer texto de Poe que se tradujo al castellano fue «La semana de los tres domingos», cuento humorístico de 1841 que apareció el 15 de febrero de 1857 en la revista *El Museo Universal* (Roas, 2006: 146-147).

<sup>2</sup> Este interés por la ciencia —no hay que olvidar que estamos en plena efervescencia del pensamiento positivista— justifica la aparición en esos años de un nuevo género literario que también juega con los límites de lo posible, aunque su efecto nada tenga que ver con lo fantástico: la ciencia-ficción. Acerca de los inicios del género en España véase Nil Santiáñez (1995) y, con relación a la historia del género en nuestro país a lo largo del siglo XX, el trabajo colectivo de VV.AA. (2002).

y que Ena Bordonada ha rescatado recientemente.<sup>3</sup> Pero hay que decir que los dos relatos incluyen ciertos componentes utópicos haciendo que lo fantástico derive hacia lo alegórico. El primero narra la historia de un médico que, a través de la hipnosis, es capaz de operar a sus pacientes sin anestesia y de extraerles el cerebro que, luego, transplanta a un buitre, poniendo de este modo en evidencia que del cerebro humano «han salido todas las miserias de la tierra, todas las maldades, todas las tiranías, todas las iniquidades humanas» (Vicente, 2006b: 51). El asunto del segundo gira en torno al experimento de Guillermo Arides, científico también, que aniquila a casi toda la humanidad, menos a un grupo de elegidos a los que confía la refundación de un mundo más justo, y lo hace utilizando «ignorados fluidos interplanetarios, acumulados y dirigidos con precisión admirable, mediante un complicado aparato de su invención» (Vicente, 2006c: 133); como es de esperar, los privilegiados supervivientes repiten los mismos errores del pasado, pues sus conductas se rigen por el egoísmo, la envidia, la explotación del hombre por el hombre, etc., razón por la que Arides acaba tomando la terrible decisión de destruir la Tierra, y esta vez sin excepciones.

En Rueda lo científico y lo para—científico también da origen a lo fantástico: así, en «El doctor Centurias» el protagonista es un investigador que trata de encontrar una fórmula que le permita insuflar vida a la materia inerte; y, cuando cree que está a punto de lograrlo, utiliza el espiritismo para conjurar a los espectros de sus antecesores, con el objeto de que éstos le ayuden en su delicada empresa. La deuda con Edgar Allan Poe es aquí muy evidente, ya que al inicio el narrador advierte que «El doctor de mi cuento es un ser extraño y original. Viéndolo, acuden a la memoria involuntariamente los maravillosos personajes de Edgard Poe; creyérase que flota en torno de él algo del aire de sapiencia que envuelve a los iniciados en los avatares» (Rueda, 1887: 205). Tampoco hay dudas acerca del parentesco entre «En la mesa de disección» (1895), del mismo autor, y «Conversación con una momia» (1845), de Poe, pues en él se narra la historia de un cadáver que resucita cuando van a diseccionarlo

---

<sup>3</sup> Ha editado los libros de cuentos *Los buitres* (1908) y *Sombras. Cuentos psíquicos* (1911?), en 2005 y 2006a respectivamente, así como, en 2005, la novela *Zezé* (1909).

para impedir que abran su corazón y, con ello, descubran la historia de amor que éste encierra.

Sin embargo, a medida que nos aproximamos al cambio de siglo, la influencia de Poe se manifiesta, más que en la presencia de lo científico, en la intensificación del realismo, en una mayor introspección en el tratamiento de lo fantástico (el cual se propone, además de generar un efecto ominoso, explorar la psiquis) y, de manera muy particular, en el empleo de los elementos góticos típicamente poetianos, como son la experiencia directa del acontecimiento imposible, la presencia de lo macabro y el terror, rasgos que estaban ya presentes en algunos textos del último tercio del siglo XIX (por ejemplo, en cuentos de Pedro Antonio de Alarcón, José Selgas o Pedro Escamilla). Uno de los autores que mejor representa dicha modalidad de lo fantástico es Antonio de Hoyos y Vinent, cuyos relatos, de los que me ocuparé con más detalle un poco más abajo, hacen patente el gusto por lo escabroso, además de multiplicar las alusiones al escritor de Baltimore: en «El señor cadáver y la señorita vampiro» (*Del huerto del pecado*, 1910a), el narrador, al describir a los protagonistas, asegura que «Jamás en mi vida de raras aventuras encontré pareja más extraña, más inquietante, que diese más pronto la escalofriante sensación de tragedia, pero no de una tragedia vulgar, sino de una de esas misteriosas tragedias macabras y obsesionantes que adivinamos a través de las prosas de Poe y Hoffman» (Hoyos y Vinent, 1910b: 86); al principio de «El hombre de la muñeca extraña» (*El pecado y la noche*, 1913)<sup>4</sup>, uno de los personajes pregunta al narrador intradieético, Gustavo Mondragón, si la historia que éste se dispone a contar pertenece a Poe dada su macabra naturaleza;<sup>5</sup> y en «Una aventura de amor» (*Los cascabeles de Madama Locura*, 1916), dos personajes comentan un suceso tan tétrico como inexplicable (el cadáver de una mujer aparece apuñalado sin que nadie haya podido entrar en el depósito), lo que les hace pensar en los asuntos predilectos del americano.

---

<sup>4</sup> Hay una edición moderna de este libro (1995a).

<sup>5</sup> A modo de *captatio benevolentiae*, Mondragón compara su relato con «La fábula de Prometeo creando la estatura [sic] e infundiéndole vida. Pero esta vez animándola no con el fuego del cielo, sino con llamas robadas qué sé yo dónde, creo que al mismísimo infierno, a Satanás en persona; un fuego maldito de locura, de pecado, de horror; en fin, algo escalofriante, terrible, ultramoderno...», por lo que uno de los participantes en la reunión pregunta: «¿Poe?» (Hoyos y Vinent, 1995b: 49).

A veces la relación es más velada, como sucede en «Médium», relato de Pío Baroja incluido en *Vidas sombrías* (1900), cuyas primeras frases recuerdan a las de «El corazón delator» (1843): «¡Es cierto! Siempre he sido nervioso, muy nervioso, terriblemente nervioso. ¿Pero por qué afirman ustedes que estoy loco?», leemos en Poe, y en Baroja: «Soy un hombre tranquilo, nervioso, muy nervioso; pero no estoy loco, como dicen los médicos que me han reconocido» (Baroja, 1966a: 18). García de Juan (1997: 91—92), que había apreciado la relación entre ambos relatos, señala otras similitudes, especialmente el hecho de que los protagonistas pongan todo su empeño en demostrarse a sí mismos que no están locos. Habría otros cuentos de Baroja en la órbita de lo fantástico en los que también se observaría la huella de Poe. Así, destaca «El reloj» (*Vidas sombrías*), en el que apenas sucede nada, pues sólo se cuenta cómo un hombre decide retirarse del mundo y se instala en un castillo abandonado, donde únicamente se escucha el ruido del reloj que mide las horas, hasta el día en que éste deja de oírse, anunciando la muerte del protagonista. La ambientación del relato recuerda inevitablemente a la de «El retrato oval» (1842), cuya historia también se desarrolla en un castillo abandonado, e incluso a la de la ruinoso mansión de «La caída de la casa Usher» (1839). De igual modo, parece haberse inspirado, al menos en parte, en «La máscara de la muerte roja» (1842), donde también aparece un reloj, cuyo siniestro tañido solo cesa después de haber tenido lugar la muerte de los personajes, pero en Baroja por encima de todo llama la atención «el interés de reconvertir algunos motivos propios del cuento gótico (el aislamiento del héroe, el castillo tenebroso, la inquietante noche) en una reflexión simbolista sobre el paso del tiempo y la llegada de la muerte» (Molina Porras, 2001: 602). Por último, en «De la fiebre» (*Vidas sombrías*), aunque se trata más bien de un cuento pseudo—fantástico (ya que la visión del personaje es racionalizada en el desenlace),<sup>6</sup> también podría detectarse la huella poetiana: narrado en primera persona, describe la serie de visiones terroríficas que padece el personaje, hasta que descubrimos que éstas han sido producto de

---

<sup>6</sup> Entiendo por pseudo-fantásticos aquellos relatos en lo que, a pesar de presentar un suceso sobrenatural, no se produce efecto fantástico alguno, ya que acaban racionalizando el acontecimiento imposible (por ejemplo, cuando al final se dice que todo ha sido un sueño o una alucinación) o —esta es otra posibilidad— porque utilizan lo aparentemente fantástico para crear otros efectos, como el humor, la alegoría o la sátira de costumbres (Roas, 2006: 159).

la fiebre. El paisaje fantástico (imagen de la desolación), así como el encuentro con las figuras abominables de los muertos que el protagonista había visto antes en el depósito de cadáveres o diseccionado en clase de anatomía, recuerdan a los que aparecen en la parte sombría y espectral de «La isla del hada» (1841) y en «Silencio» (1837), relato en el que se describe la lúgubre región donde vive el Diablo.<sup>7</sup>

## 2. Lo fantástico y los mundos interiores

El cambio de siglo es también el momento en que el género fantástico presenta con mayor intensidad la fusión de lo sobrenatural y lo inconsciente. Es cierto que Hoffmann y, más tarde, Poe ya habían explorado con maestría la dimensión subjetiva de lo fantástico, entendida como manifestación o proyección de los miedos y deseos más ocultos del ser humano, siempre contemplados, y de ahí su efecto ominoso, como una amenaza para éste. Así, a diferencia de los textos que articulan el efecto fantástico a partir de la agresión de un elemento exterior –fantasma, vampiro, monstruo—, en este tipo de historias el peligro proviene del interior del propio individuo. Eso llevó a la proliferación de relatos que desarrollan el tema de la alteración de personalidad en todas sus manifestaciones: sueños, delirios, locura, desdoblamiento, influencia magnética (aquí la amenaza interior se combinaría con la exterior, con la posibilidad de que nuestra voluntad pueda ser controlada por otro ser). Quizás el autor que mejor cultivó a finales de siglo esta vía de lo fantástico fue Maupassant, muy leído y traducido en España en esos años. Basta leer «¿Quién sabe? », «Él» o, sobre todo, «El Horla», para comprobar su habilidad en la fusión de lo fantástico y la neurosis. Esa preocupación por la combinación de ambos elementos hay que entenderla también como producto del interés por los grandes avances que se producen en psiquiatría en la segunda mitad del siglo XIX, como la definición de inconsciente de Carus, los estudios sobre personalidad múltiple, sonambulismo o histeria, que desembocan en las tesis de Freud y Jung. De esta manera, los autores fantásticos del periodo ven cómo la

---

<sup>7</sup> Véase García de Juan (1997: 92-93).

psiquiatría —tal y como después harán los surrealistas, aunque con objetivos diferentes— abre nuevas posibilidades para ir más allá del mundo racional, para sumergirse en el lado oscuro de la mente (desde lo onírico y fantástico a lo monstruoso y morboso, el mal y la abyección) y sacar a la luz los miedos, los deseos reprimidos, las frustraciones, con una intención, además, claramente subversiva con relación al plácido y ordenado mundo burgués. La explicación la encontraríamos en el hecho de que, como señala Phillips—López (2003: 41), «aunque nacida bajo los auspicios del positivismo, la nueva ciencia psicológica traía consigo posibilidades que a la vez cuarteaban las nociones racionales más enraizadas, al abrirse sobre el mundo desconocido del inconsciente, y, por tanto, sobre aspectos aún carentes de explicación científica». En consecuencia, «sobre esta ambigüedad, peculiarmente moderna, se edificarían numerosas creaciones fantásticas del fin de siglo que cuestionaban las fronteras de la normalidad, identificando lo morboso, lo monstruoso, la aberración, los nuevos territorios donde expresar la disconformidad».

Por eso, los cuentos fantásticos del cambio de siglo se interesan especialmente por las zonas oscuras de la psique, que a menudo reprime la norma social: así, lo fantástico sirve muchas veces para descargar la responsabilidad de un acto «censurable» en un ente sobrenatural, como ocurre en los relatos de Eduardo Zamacois «La hija del sol» y «Agonía», incluidos en el volumen *De carne y hueso* (1900): en el primero, la hija de Carmen, que es una niña, mata a Antonio —respectivamente, amante y padre de ambas— bajo el influjo del sol y cumpliendo sus designios; en el segundo, las muestras de amor fingido de la protagonista son inexplicablemente la causa de la agonía del marido odiado, así como de su muerte próxima. Los personajes de *Historias de locos* (1910a), de Miguel Sawa, también se ven abocados al asesinato, como en «Judas», donde el narrador cree salvar a la humanidad del apóstol traidor reencarnado en un vulgar sujeto; en «Un desnudo de Rubens», en el que el marido mata a su mujer al descubrir que el célebre pintor había adivinado su belleza y la había retratado en un lienzo varios siglos antes de nacer ella;<sup>8</sup> o en

---

<sup>8</sup> El argumento de este relato presenta múltiples similitudes con el de «La madona de Pablo Rubens», de José de Zorrilla, publicado en el número 26 de *El Porvenir*, el 26 de mayo de 1837.



«La muerte de María Antonieta», donde el asesino perpetra su crimen porque está convencido de ser la reencarnación de Danton y de que su víctima lo es de la reina de Francia.

Como en los cuentos de Sawa, abunda el tipo de personaje que se encuentra al borde de la locura, que padece visiones o desvaría, que no sabe si sueña o está despierto: llama la atención, por ejemplo, la perspectiva alucinada de «El reloj» o la que es fruto del delirio, en «De la fiebre», y que causa visiones terroríficas, fantásticas, al protagonista del relato (ambas narraciones de Baroja). Algunos títulos de libros son ya de por sí significativos, como *Historias de locos*, de Miguel Sawa, *Sombras. Cuentos psíquicos*, de Ángeles Vicente, o *Los cascabeles de Madama Locura*, de Antonio de Hoyos y Vinent.<sup>9</sup> Aunque hay que decir que, en muchos casos, no es posible discernir el grado de perturbación mental del personaje protagonista que, a su vez, suele ser el narrador del relato (ya sea extradiegético o intradiegético), de modo que el lector difícilmente puede estar seguro de la veracidad de lo contado. En «Médium», por ejemplo, sabemos que el narrador es declarado loco y, aunque éste insiste en repetidas ocasiones en defender su cordura, su discurso resulta a ratos incoherente y contradictorio; lo que el lector desconoce es si el trastorno del personaje es consecuencia del episodio fantástico que lo ha traumatizado o si, al contrario, su narración es fruto del delirio. Algo parecido sucede en «El que se enterró» (1908), de Miguel de Unamuno, donde el narrador extradiegético inicia el cuento observando un cambio de personalidad en su amigo, que, en poco tiempo, ha pasado de «dicharachero y descuidado» a «taciturno y escrupuloso» (Unamuno, 2008: 69). El relato de éste acerca de cómo se produjo el encuentro con su doble y de cómo experimentó la muerte para resucitar siendo su otro yo queda, pues, bajo sospecha. Igualmente, en «La esfera prodigiosa», Van Stralen, que dice haber sido testigo de los poderes de la esfera, se vuelve poco sociable, y hay quien lo ha visto «pasearse solo, gesticulando y musitando palabras incomprensibles» (Valera, 1903b: 125).

---

<sup>9</sup> Puede consultarse al respecto el trabajo de Ezama (1994), «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910».

Con frecuencia la relación entre locura y fantástico permite reflexionar sobre determinados aspectos de la mente humana: los meandros de la personalidad, la pulsión de violencia y también sobre el deseo sexual. De este modo, la mayor parte de las muertes que tienen lugar en los cuentos de Sawa son (o podrían ser, dependiendo de la lectura, racional o sobrenatural, que hagamos del relato) causa de la pasión amorosa, como sucede en «El gato de Baudelaire», «Mi otro yo» y «La muerte»; otros relatos plantean distintos aspectos del erotismo, como la búsqueda de la mujer ideal («La mujer de nieve», «La sirena») o la trasgresión erótica, como en el sacrílego «La tentación», en el que un fraile reza a Dios y a la Virgen con gran fervor para que permitan que la Tentación (encarnada en una bella mujer), que ya se le había aparecido una vez y con la que había gozado, vuelva a él para hacerle pecar de nuevo. Antonio de Hoyos y Vinent es otro de los autores que explora, aunque no siempre con acierto, la conexión entre lo fantástico, la locura y el erotismo: así, «Una hora de amor» (*El pecado y la noche*), donde una prostituta se ve asaltada por un vampiro en horas bajas o por un perturbado mental, pues la cosa no queda clara; pero sobre todo «El hombre de la muñeca extraña», relato que empieza siendo fantástico (tiene lugar una escena en la que cobran vida los muñecos de cera de un museo) para acabar abandonando este aspecto en favor de otros de carácter no sobrenatural, pero que combinan la «atracción invencible por el misterio, por la vesanía [sic], por el dolor y la muerte» y revelan en el protagonista una inclinación enfermiza, desde el punto de vista sexual, hacia lo macabro (Hoyos y Vinent, 1995b: 66).

### **3. Espiritismo, ciencias ocultas y fantástico**

La influencia de Poe, el científicismo y la psiquiatría coincide cronológicamente con otro fenómeno que sirve de inspiración a muchos autores fantásticos modernistas: el esoterismo y el ocultismo. Son los años de la popularización en España de las ideas de Eliphas Lévi, Madame Blavatski o Allan Kardec, conocido autor de *Le livre des sprits* (1857); por todo el país se fundan centros encargados de propagar el espiritismo, aparecen revistas

dedicadas al tema y en 1888 se celebra en Barcelona el I Congreso Internacional Espiritista (Gullón, 1990). Dicho interés, aunque puede resultar incongruente en una época de pleno apogeo del positivismo científico, debe su éxito, sin embargo, a que (en apariencia) estas ‘disciplinas’ ofrecían respuestas a la inquietud que producían la muerte y el más allá, sobre los cuales la ciencia proporcionaba escaso consuelo.<sup>10</sup> Como advierte Dolores Phillips—López (2003: 33),

La racionalización y el progreso científico se hallan en la base del fenómeno de secularización que consistió, como lo formuló Max Weber, precisamente en la ‘desmiraculización del mundo’. Sentido como vacío espiritual, vivido como desgajamiento, este fenómeno se verá signado en la vaga, amplia y renovada religiosidad que caracterizó el fin de siglo. Al acudir al misticismo, al esoterismo y a las supersticiones, al sumar la magia, lo legendario, el milagro, el misterio, el sueño y al describir los estados morbosos o las patologías del alma humana, la ficción fantástica modernista condensa interrogantes y respuestas literarias significativas, busca colmar los vacíos, explorar las nuevas (y replantear las antiguas) fronteras, desbordando límites, instalándose en la muerte misma, complaciéndose en lo excesivo.

En este contexto de escepticismo frente a la religión *convencional* y quebrada la confianza absoluta en la ciencia, el espiritismo trataba de ofrecer, como señala David Roas (2003: 25), una respuesta de síntesis «a esa crisis de fe probando científica y empíricamente la inmortalidad del alma, demostrando de ese modo que la existencia continuaba tras la muerte, aunque en un plano diferente que podía [...] entrar en contacto con el mundo material».<sup>11</sup> Así, algunos modernistas exploran el ocultismo, el esoterismo o las religiones antiguas como reacción al colapso del sistema de creencias que había sido el dominante hasta finales del siglo XIX (resulta muy conocida, por ejemplo, la

---

<sup>10</sup> Uno de los cuentos fantásticos de Miguel Sawa, titulado significativamente «La muerte», ilustra bien dicho desasosiego: «¡La única verdad está en mí –le dice la Muerte al protagonista–; la única verdad que jamás sabrá el hombre! Yo soy lo desconocido, lo ignorado, lo eternamente misterioso. ¿Qué hay después de mí? ¿La Nada? ¿El Infinito? ¡Que lo averigüen, si pueden, esos bestias de sabios!» (Sawa, 1910b: 92).

<sup>11</sup> Anota Litvak (1994: 83) que «el espiritismo llegaba a ser una especie de pensamiento religioso, basado justamente en la terminología y las armas de combate del enemigo de las religiones establecidas: la ciencia».

afición de Valle—Inclán por el espiritismo, pues dio conferencias sobre el asunto, escribió varios artículos y participó en las experiencias de clarividencia del espiritista gallego Manuel Otero Acevedo).<sup>12</sup>

Un ejemplo de ese interés por el ocultismo —compartido con algunos autores hispanoamericanos muy leídos en la España del momento, como Rubén Darío y Leopoldo Lugones— lo tenemos en diversos relatos de Luis Valera recogidos en los volúmenes *Visto y soñado* (1903a) y *Del antaño quimérico* (1905), textos de carácter fundamentalmente maravilloso aunque incorporan ciertos elementos fantásticos. Quizás el más representativo sea «La esfera prodigiosa» (recogido en el primero de los libros citados),<sup>13</sup> donde el misterioso objeto sirve al narrador para explicar las bases del esoterismo budista: el relato, que se ambienta en Pekín entre 1900 y 1901, narra el encuentro casual entre dos personajes (un extranjero, del que se desconoce su identidad u origen, y Van Stralen, que es amigo del narrador y que, más tarde, cuenta a éste el increíble suceso), así como el hallazgo de una esfera de poderes inconmensurables dentro de un buda de bronce. Dotada de una increíble energía psíquica, se nos dice que fue fabricada por un maestro budista para que los iniciados al esoterismo llevaran a cabo determinadas experiencias místicas gracias a ejercitar su voluntad. Se generan así varios episodios fantásticos, pues el extranjero, en presencia de Van Stralen, ensaya algunas facultades de la esfera (la invisibilidad o la trasmigración del alma) y, finalmente, acaba yéndose a la Región de las Ideas Puras, desapareciendo de esta dimensión y llevándose con él la prodigiosa esfera.

Por su parte, la fascinación por el esoterismo de Ángeles Vicente —la cual debió gestarse en los años que esta escritora vivió en Argentina—<sup>14</sup> la llevó a trasladar algunos de los principios de éste a varios de los cuentos reunidos en *Los Buitres* (1908) y *Sombras. Cuentos psíquicos* (1911?). Basados en la independencia del alma con respecto de la materia, en ciertos casos dichos

---

<sup>12</sup> Véase a propósito el trabajo de Milner Garlitz (1990).

<sup>13</sup> Debemos a Juan Molina Porras (2006: 121-164) la única reedición de este relato, el cual puede leerse en las páginas 121-164 de la citada edición.

<sup>14</sup> Ángeles Vicente nació en Murcia en 1878 y en edad muy temprana marchó a Argentina, donde residió hasta 1906, año de su regreso a España. Véase la nota biográfica elaborada por Ángela Ena Bordonada (2006: 7-14, 2007: XIII-XXXI).

fundamentos del ocultismo originan, como en la narración de Valera, el efecto fantástico: así, la percepción sensorial de los espíritus («La trenza», «Algunos fenómenos psíquicos de mi vida»), la reencarnación («Maruja»), los desposorios tras la muerte («Spiro y Caro», escrito en colaboración con Rafael López de Haro) o el magnetismo como medio de comunicación con el más allá («Alma loca») se sienten en varias de las narraciones de esta escritora como imposibles de la historia.<sup>15</sup>

En algunos de los textos recogidos en *Los cascabeles de Madama Locura* (1916), de Hoyos y Vinent, la acción tiene lugar durante una sesión de espiritismo, donde, pese a la incredulidad del narrador, suceden acontecimientos asombrosos (en «La mano de la muerta» o «La mueca del misterio», por ejemplo). Pero hay más cuentos de este mismo volumen que desarrollan otros motivos relacionados con las ciencias ocultas, como la telepatía («El hombre de plata») o la metempsicosis, en «La mirada de la muerta», en el que su protagonista, Facundo Huerto, descubre en un perro, que encuentra por la calle, los ojos de su mujer ya fallecida: como ella, el animal lo atormentará con su mirada hasta que, en una fatal pelea, acabe con la vida del infeliz marido.

Un indicio de que, en la época, la atracción por las ciencias ocultas debió ser muy importante es que incluso un racionalista como Baroja llegó a asistir a algunas reuniones espiritistas y, aunque siempre se mantuvo escéptico, se hizo eco a través de sus primeros cuentos del gusto modernista por los aparecidos y las conexiones con el otro mundo. Destaca su magistral relato «Médium», en el que el narrador—protagonista cuenta, muchos años después de haber tenido lugar el suceso, la fuerte impresión que le causó conocer a la hermana de un compañero de escuela, de nombre Ángeles, cuya sola sonrisa infundía terror a quien la mirara, pero que, además, era capaz de romper un cristal con los dedos, mover objetos a su antojo o hacer que sonara el timbre de la puerta aun habiendo quitado la campanilla. Pero sobre todo espanta al narrador la conexión de Ángeles con el más allá, tal como descubre al revelar una serie de

---

<sup>15</sup> Menos «La trenza», que pertenece al libro *Los buitres* (1908), todos los demás relatos aparecen en *Sombras. Cuentos psíquicos* (1911?).

fotografías en las que, junto a la joven, se ve una «sombra blanca de mujer de facciones parecidas a las suyas», en la primera, y, en la segunda, «la misma sombra, pero en distinta actitud: inclinándose sobre Ángeles, como hablándole al oído» (Baroja, 1966a: 21—22).

#### 4. Cuento fantástico de base legendaria y folklórica

En el cambio de siglo abundan también los relatos fantásticos de temática más tradicional, basados en lo legendario, como ocurre en los cuentos que Ramón del Valle—Inclán incluye en las diversas ediciones de *Jardín umbrío*<sup>16</sup> o en algunos de Pío Baroja, y que de un modo u otro entroncan con el folklore (el gallego, en el primer caso, y el vasco, en el segundo). No obstante, estos textos presentan divergencias notables con respecto al cuento legendario romántico, con el que entroncan: mientras éste suele desarrollarse en un espacio rural y en un tiempo alejado del presente (especialmente la Edad Media), en general los relatos modernistas se ambientan en el mundo contemporáneo y, en consecuencia, ciertos elementos góticos, de presencia obligada en los textos de épocas anteriores, tienden ahora a ser menos habituales (los castillos, las criptas, las mazmorras, las noches de tormenta, los cementerios). Sí permanecen determinados motivos sobrenaturales de carácter tradicional como la aparición de fantasmas, la brujería o el pacto con el diablo, elementos que, por otra parte, armonizan con el deseo de trasgresión típicamente modernista. En este sentido, la elección de lo fantástico permite *épater le bourgeois* gracias a plantear, utilizando asuntos derivados del acervo popular, las perversidades sexuales en el ámbito familiar, la necrofilia, el satanismo, la enfermedad como estética, el catolicismo sacrílego o el erotismo religioso, es decir, todas aquellas cuestiones

---

<sup>16</sup> Me refiero a las tres ediciones de *Jardín umbrío* (1903, 1914 y 1920) y a las dos de *Jardín novelesco* (1905 y 1908). Sigo la edición de Miguel R. Díez (2007), la cual, a su vez, reproduce la que se considera la última y definitiva edición de *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones* (1920). Son muy útiles las páginas que Juan Serrano Alonso (1996) dedica a la cronología de los distintos cuentos que componen «la serie de los Jardines», así como a sus distintas variantes y los cambios experimentados a lo largo del tiempo.

que se encuentran en los márgenes de las formas convencionalmente codificadas y que constituyen la base de la mentalidad comunitaria. De este modo, a través de la estetización del mal y la exploración de lo monstruoso, los escritores del cambio de siglo problematizan las fronteras sociales, psicológicas y morales, un deseo que no podría mostrarse más solidario con lo fantástico, si tenemos en cuenta que, como apunta Todorov (1970), la motivación de este género precisamente está en abordar los temas tabú y escapar así a la censura colectiva e individual.

En el caso concreto del cuento legendario, las formas escogidas a veces muestran su dependencia respecto de las estructuras típicas del relato tradicional. Así, dentro de esta modalidad, los textos de la primera mitad del siglo XIX, solían presentar un esquema recurrente basado en la presencia de distintos niveles de ficción. Habitualmente un narrador extradiegético hacía partícipe al de lector una leyenda que había escuchado (o leído) durante una visita a una población rural (Roas, 2006: 160). En cuanto a los relatos legendarios del Modernismo, a veces éstos respetan dicho esquema estructural, y por ello emplean estrategias de oralidad, como la presencia de cuentos enmarcados y de diversos planos narrativos (recurso por el cual se transcriben historias referidas, contadas indirectamente por terceros), junto a las maniobras de dilación u ocultamiento de sucesos relevantes con el objeto de crear suspense y tener en vilo al receptor. Por ejemplo, al inicio de la novela corta *La dama de Urtubi* (1916), de Pío Baroja, el narrador homodiegético explica cómo el médico de Yanci le contó que, muchos años antes, había conocido al cura Duhalde d'Harismendy, el cual le mostró el castillo de Urtubi y, además de narrarle parte de la historia de la dama de dicho castillo, le facilitó el manuscrito de un tal Dornaldeguy donde se contaba lo que le había sucedido a esta mujer. En consecuencia, lo que el narrador primero ofrece al lector es, en gran medida, la *transcripción* del relato de Dornaldeguy. En «El trasgo» (*Vidas sombrías*), del mismo autor, la estructura elegida también es convencional, pues la narración que incluye elementos inverosímiles tiene como marco una tertulia, de cuyo desarrollo nos informa un narrador testigo, así como de la intervención del viajero que cuenta su encuentro con un trasgo.

Pero otras veces, en cambio, los niveles de ficción no aparecen desdoblados. Así, aunque en el breve prólogo a *Jardín umbrío*, Valle—Inclán asegure que las historias que componen el libro, en su día se las contó a él una vieja criada de su abuela, de nombre Micaela la Galiana, ninguno de los relatos, aun estando plagados de elementos folklóricos, presentan narraciones enmarcadas ni estructuras conversacionales. De los cinco cuentos que pueden considerarse fantásticos, dos tienen un narrador heterodiegético que relata la historia en tercera persona («Rosarito» y «Beatriz»), mientras que en los otros tres el narrador homodiegético rememora sucesos que tuvieron lugar durante su infancia («Del misterio», «Milón de la Arnoya» y «Mi hermana Antonia».<sup>17</sup>

A pesar de las diferencias formales, unos y otros plantean la existencia de dos versiones distintas para un mismo hecho, sin llegar casi nunca a deshacer la ambigüedad a favor de una explicación u otra de lo acontecido. Habría alguna excepción, como *La dama de Urtubi*, novela en la que el médico—relator deja entrever su escepticismo, pues critica duramente las creencias supersticiosas (que tanto desagradaban al propio Baroja) y las conductas racionales obtienen una *justa* recompensa frente a las que no lo son. Por esta razón, en la narración enmarcada que se ambienta en el siglo XVII, uno de los protagonistas, Miguel Machain, rescata a Leonor de un aquelarre al que había acudido engañada y, gracias a su acción, consigue que el tío de ella les de su consentimiento para poder casarse. Además, el narrador, ofrece una visión antropológica acerca del poder de las sordañas (brujas), despojándolas de esta manera de toda dimensión mágica.

En «El trasgo», por el contrario, el narrador extradiegético se limita a transcribir las actitudes contrapuestas del doctor (que detenta la posición racionalista) y el viajero (la posición sobrenatural), ambos integrantes de la tertulia en la venta de Aristono. El primero —médico, como Baroja— reproduce la opinión del autor con relación a la brujería y el fanatismo supersticioso: al ser preguntado por uno de los contertulios acerca de las hijas de Aspigalla, responde lo siguiente: « ¿Cómo han de estar? Mal [...], locas de remate. La

---

<sup>17</sup> Me he ocupado en otro lugar de los cuentos fantásticos de *Jardín umbrío*, por lo que no me detengo aquí en su análisis (Casas, en prensa).



menor, que es una histérica tipo, tuvo anteanoche un ataque, la vieron las otras dos hermanas reír y llorar sin motivo, y empezaron a hacer lo mismo. Un caso de contagio nervioso. Nada más» (Baroja, 1966b: 52). Y al inquirir otro de lo ahí presentes si ya habían llamado a la curandera de Elisabide, contesta el doctor que ésta es «otra loca», y concluye: «¡ Sea usted médico con semejantes imbéciles» (Baroja, 1966b: 53). Pero en la conversación también interviene un buhonero, cuyo relato sobre su encuentro con un trasgo ocupa los dos últimos tercios del cuento, de modo que el desenlace de la narración enmarcada coincide con el final del relato, por lo que ningún personaje desmiente o matiza ningún aspecto de la increíble narración del desconocido.

Tampoco en los relatos de Valle—Inclán que antes he mencionado, así como en otros de Baroja —«La sima», por ejemplo—, el lector tiene elementos para decantarse por una explicación u otra. Rara vez la presencia de lo fantástico es irrefutable, ya que no suele ser confirmada por un narrador heterodiegético que refrende o sancione lo que dicen o piensan los protagonistas. Generalmente sólo tenemos la versión que éstos ofrecen de los hechos, bien porque el relato es una narración en primera persona, bien porque el narrador es focal y asume la perspectiva de los personajes.

Habría otras estrategias generadoras de ambigüedad, como la caracterización del espacio en «La sima» (*Vidas sombrías*): mientras parece obvio que la identificación del macho cabrío, propiedad de la tía Remedios (que tiene fama de bruja), con el Demonio resulta infundada, la descripción del paisaje posee connotaciones fantásticas, pues aparece animado y repleto de comparaciones que sugieren desgracia e inquietud:

Comenzaba a anochecer —leemos al principio—, corría ligera brisa; el sol iba ocultándose tras de las crestas de la montaña; sierpes y dragones rojizos nadaban por los mares de azul nacarado del cielo, y, al retirarse el sol, las nubes blanqueaban y perdía sus colores, y las sierpes y los dragones se convertían en inmensos cocodrilos y gigantescos cetáceos. Los montes se arrugaban ante la vista, y los valles y las hondonadas parecían ensancharse y agrandarse a la luz del crepúsculo (Baroja, 1966c: 111).

De estos cuentos, cuya fantasicidad resulta irresoluble, se desprende al menos una conclusión: casi todos ellos se construyen sobre la dialéctica fe/escepticismo, la cual se manifiesta a través de dos actitudes antagónicas, la que acepta la presencia del misterio y la que trata de racionalizar el fenómeno fantástico. Es significativo que, a menudo, ambas posturas se revelen insatisfactorias para penetrar en una realidad que ya no puede ser explicada desde la superstición o la fe religiosa, pero que, al mismo tiempo, es mucho más vasta e incomprensible de lo que la razón permite alcanzar. «¡Ten valor, racionalista!», es lo que le dice el hombre que asegura haberse encontrado son su doble al narrador de «El que se enterró»: «los que os tenéis por cuerdos – continúa diciendo—, no disponéis de más instrumentos que la lógica, y así vivís a oscuras... » (Unamuno, 2008: 76). En «La sirena», de Sawa, el narrador llega a afirmar que

El hombre es un ser inferior. Para cada uno que mira a lo alto, hay ciento que, con los párpados caídos, andando torpemente como los topos, sólo se preocupan de ver —sin talento para observar— las cosas bajas y feas de la tierra. Hay muy pocos que aspiren a volar, que quieran perderse, en busca de mundos nuevos por las inmensidades del infinito. ¡Andar a dos patas es tan cómodo, y tan fácil, y... tan natural! (1910c: 79—80).

De esta manera, aunque por vías distintas, el cuento fantástico del cambio de siglo manifiesta una insatisfacción con respecto al realismo y al positivismo, o lo que es lo mismo, manifiesta una insatisfacción con respecto a los principios de verosimilitud operantes en la segunda mitad del siglo XIX a través de las poéticas realistas. Dicha actitud enlaza con la desilusión romántica frente a las limitaciones de la razón y, como a principios de siglo, no se rechaza las conquistas de la ciencia, pero se niega que ésta sea el único instrumento para captar la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAROJA, Pío (1900): *Vidas sombrías*, Madrid: s.n. [Imprenta de Antonio Marzo].
- (1916): *La dama de Urtubi*, en *La Novela Corta*, núm. 24.
- (1966a): «Médium», en *Cuentos*, Madrid: Alianza, pp. 18-22.
- (1966b): «El trasgo», en *Cuentos*, Madrid: Alianza, pp. 51-56.
- (1966c): «La sima», en *Cuentos*, Madrid: Alianza, pp. 110-118.
- CASAS, Ana (en prensa, 2008): «Lo fantástico en *Jardín umbrío*, de Valle-Inclán», en Fidel López Criado (ed.), *Valle Inclán: Ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*, A Coruña: Hércules.
- ENA BORDONADA, Ángela (2006): «Introducción», en Ángeles Vicente, *Los buitres*, Murcia: Editora Regional, pp. 7-42.
- (2007): «Prólogo», en Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, Madrid: Lengua de Trapo, pp. XI-LXIII.
- (1994): «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910», en *Anthropos. Literatura fantástica*, núms. 154-155, pp. 77-82.
- GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (1997): *Los cuentos de Pío Baroja: creación, recepción y discurso*, Madrid: Pliegos.
- GULLÓN, Ricardo (1990): «Espiritismo y teosofismo», en *Direcciones del Modernismo*, Madrid: Alianza, pp. 133-154.
- HOYOS Y VINENT, Antonio de (1910a): *Del huerto del pecado*, Madrid: s.n. [Imprenta de Primitivo Fernández].
- (1910b): «El señor cadáver y la señorita vampiro», en *Del huerto del pecado*, Madrid: s.n. [Imprenta de Primitivo Fernández], pp. 83-101.
- (1913): *El pecado y la noche*, Madrid: Renacimiento.
- (1916): *Los cascabeles de Madama Locura*, Madrid, s.n. [V. Rico].
- (1995a): *El pecado y la noche*, Madrid: Ágata.
- (1995b): «El hombre de la muñeca extraña», en *El pecado y la noche*, Madrid: Ágata, pp. 49-84.

- LITVAK, Lily (1994): «Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX», en *Anthropos. Literatura fantástica*, núms. 154-155, pp. 83-88.
- MILNER GARLITZ, Virginia (1990): «Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega», en Tomás Albadalejo *et al.* (eds.), *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, Universidad de Valladolid, 1990.
- MOLINA PORRAS, Juan (2001): *El cuento fantástico en la España del Realismo (1868-1900)*, Universidad de Sevilla (tesis doctoral).
- (ed.) (2006): *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Madrid: Cátedra.
- PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores (2003): «Introducción», en *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid: Cátedra, pp. 9-49.
- ROAS, David (2001): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB (tesis doctoral).
- (2002): *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2003): «Introducción», en *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Madrid: Marenostrom, pp.7-40.
- (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Vigo: Mirabel
- RUEDA, Salvador (1887): «El doctor Centurias», en *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, Madrid: Administración de la Academia, pp. 203-213.
- (1894): «En la mesa de disección», en *La Ilustración Ibérica*, pp. 10-11.
- SANTIÁÑEZ, Nil (ed.) (1995): *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1916)*, Barcelona: Quaderns Crema.
- SAWA, Miguel (1910a): *Historias de locos*, Barcelona: E. Doménech.
- (1910b): «La muerte», en *Historias de locos*, Barcelona: E. Doménech, pp. 85-93.
- (1910c): «La sirena», en *Historias de locos*, Barcelona: E. Doménech, pp. 77-84.
- SERRANO ALONSO, Javier (1996): *Los cuentos de Valle-Inclán: estrategia de la escritura y genética textual*, Universidad de Santiago de Compostela.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.
- UNAMUNO, Miguel de (1908): «El que se enterró», en *La Nación*, 1 de enero.
- (2008): «El que se enterró», en David Roas y Ana Casas (eds.), *Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Palencia: Menoscuarto, pp. 69-77.

- VALERA, Luis (1903a): *Visto y soñado*, Madrid: s.n. [Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello].
- (1903b): «La esfera prodigiosa», en *Visto y soñado*, Madrid: s.n. [Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello], pp. 61-126.
- (1905): *Del antaño quimérico*, Madrid, s.n. [Ambrosio Pérez y C<sup>a</sup>, Impresores].
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1903): *Jardín umbrío*, Madrid: Viuda de Rodríguez Serra.
- (1905): *Jardín Novelesco. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- (1908): *Jardín Novelesco. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Barcelona: Maucci.
- (1914): *Jardín umbrío. Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones. Opera Omnia*, vol. XII, Madrid: Perlado Páez y Compañía.
- (1920): *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones. Opera Omnia*, vol. XII, Madrid: Sociedad General de Librería Española.
- (2007): *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones* (Miguel Díez R. [ed.]), Madrid: Espasa-Calpe (Austral 284).
- VICENTE, Ángeles (1908): *Los buitres. Cuentos*, Madrid: Librería de Pueyo.
- (1911?): *Sombras. Cuentos psíquicos*, Madrid: Librería de Fe.
- (2005): *Zeze* (Ángela Ena Bordonada [ed.]), Madrid: Legua de Trapo.
- (2006a): *Los Buitres. Cuentos* (Ángela Ena Bordonada [ed.]), Murcia: Editora Regional.
- (2006b): «Los buitres», en *Los Buitres. Cuentos* (Ángela Ena Bordonada [ed.]), Murcia: Editora Regional, pp. 47-54.
- (2006c): «Cuento absurdo», en *Los Buitres. Cuentos* (Ángela Ena Bordonada [ed.]), Murcia: Editora Regional, pp. 133-146.
- (2007): *Sombras. Cuentos psíquicos* (Ángela Ena Bordonada [ed.]), Madrid: Lengua de Trapo.
- VV.AA. (2002): *La ciencia ficción española*, Madrid: Robel.
- ZAMACOIS, Eduardo (1900): *De carne y hueso*, Barcelona: Sopena.