

CUENTOS FANTÁSTICOS DE EMILIA PARDO BAZÁN EN EL CONTEXTO DEL FIN DE SIGLO

Antonio Cruz Casado
Académico Numerario

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Emilia Pardo Bazán.
Cuentos fantásticos.
Fin de Siglo.

Análisis de varios cuentos de doña Emilia Pardo Bazán, publicados a finales del siglo XIX y a principios del XX, que giran en torno a diversos temas de carácter fantástico. El trabajo se inicia con una aproximación a los postulados teóricos del género fantástico, y concluye con el estudio de otros autores que cultivan la tendencia en el contexto del Fin de Siglo.

ABSTRACT

KEYWORDS

Emilia Pardo Bazán.
Fantastic stories.
Fin de Siglo.

Analysis of several stories by Doña Emilia Pardo Bazán, published in the late nineteenth and early twentieth centuries, which revolve around various themes of a fantastic nature. The work begins with an approach to the theoretical postulates of the fantasy genre, and concludes with the study of other authors who cultivate the trend in the context of the End of the Century

—No hay universo que así nos importe como el de nuestra alma, ni hay países tan ricos, fértiles y sorprendentes, como los que descubrimos en los libros, donde todo se encuentra¹.

Emilia Pardo Bazán, «La aventura» (1909)

El cuerpo y el alma se le sosegaban a la par, y gracias a tan saludable reacción, aquello se le figuraba una especie de pesadilla, un cuento fantástico...².

Emilia Pardo Bazán, *Insolación* (1889)

Boletín de la Real Academia
de Córdoba.

¹ Emilia Pardo Bazán, «La aventura», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, vol. III, p. 337.

² Emilia Pardo Bazán, *Insolación*, introd. José Hesse, Madrid, Taurus, 1980, p. 109.

ÉPOCA Y PRESUPUESTOS TEÓRICOS

Hacia 1900 confluyen en el marco de la literatura española hasta tres generaciones de narradores. Por una parte, quedan todavía en el panorama cultural algunas figuras señeras de la gran narrativa decimonónica, como la Pardo Bazán, por otra, es el momento central de lo que se suele denominar Modernismo, en tanto que empiezan también a apuntar ya las figuras más relevantes y precoces de la llamada promoción de «El cuento semanal», cuyos representantes más cualificados dejan de escribir, en su mayoría, a raíz de la guerra civil. No es, por lo tanto, un período homogéneo el que pretendemos examinar a la luz de la narrativa fantástica breve, en la que se advierte la misma carencia de homogeneidad en cuanto se refiere a tratamientos literarios, métodos y temas.

Igual disparidad se presenta al rastrear las posibles corrientes de influjo y la intensidad por parte de los autores en el cultivo de esta tendencia literaria, de tal manera que, junto a figuras que inciden con frecuencia en el terreno de lo fantástico, encontramos escritores que sólo de manera esporádica se asoman al mismo.

Además es preciso puntualizar que el término «fantástico», aplicado a la narración corta, hay que tomarlo en un sentido muy amplio a la hora de referirlo a las distintas muestras del período, lejos en diversas ocasiones de la «hesitation» o vacilación del lector³ que propugna Todorov como rasgo específico de este tipo de relato; quizás de la mano de Caillois, para quien lo fantástico implica una «ruptura de la coherencia universal»⁴, o de acuer-

³ «Lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector –de un lector que se identifica con el personaje principal– referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es»; Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 186.

⁴ «En lo fantástico lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición»; Roger Caillois, *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, p. 11. Más explícito, si cabe, se muestra en el fragmento siguiente: «Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para asolarlo mejor. [...] El intento esencial de lo fantástico es la Aparición, lo que no puede suceder y que a pesar de todo sucede, en un punto y en un instante preciso, en medio de un universo perfectamente conocido y de donde se creía definitivamente desalojado el misterio. Todo parece igual que ayer y hoy, todo parece tranquilo, común, sin nada insólito, y de pronto lo inadmisiblemente se insinúa lentamente o se despliega de improviso. [...] Puede suceder que el hecho fantástico sólo sea sobrenatural en apariencia. Sólo se

do con la definición que pensamos más exacta de Ana María Barrenechea, en la que se pone de relieve la «violación del orden terreno, natural o lógico»⁵, podamos adentrarnos en el frondoso y, en ocasiones, poco explorado bosque de la narrativa española del primer tercio del siglo XX, con la pretensión de dar una visión somera de los algunos relatos a los que puede, en nuestra opinión, no siempre ortodoxa, aplicarse el término «fantástico», entre los que se encuentran, junto a las clásicas historias de fantasmas y del mundo sobrenatural, narraciones de brujería, hipnotismo, espiritismo, algún relato que puede entenderse como un preludeo de la ciencia ficción junto con algunas descripciones de crímenes.

LOS CUENTOS FANTÁSTICOS DE DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN

La escritora gallega, cuya vida se desarrolla hasta 1921, se encuentra hacia 1900 en plena producción literaria; no existe, sin embargo, una diferencia fundamental entre las obras escritas a lo largo del siglo anterior y las que continúa publicando en la presente centuria, sobre todo en la prensa, si no

trataba de una puesta en escena destinada a espantar al héroe. Un mecanismo sutil, que al final se desarma, informa al lector que las siniestras apariciones se debían a estratagemas muy humanas. Es lo que se ha convenido en llamar lo 'sobrenatural explicado'; Id., *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, 2ª ed., pp. 9-10.

⁵ «Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita», Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80, julio-septiembre, 1972, p. 393. En otro estudio define lo anormal como «todo lo que en el nivel natural o sobrenatural, físico o metafísico, psíquico o parapsíquico, resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos en cuestión», Id., «La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, p. 48. Eludimos de intento otras referencias igualmente valiosas al concepto de lo *fantástico*, como las de Vax, Balevan, Risco, Roas, etc. Entre múltiples aportaciones más, cfr. Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1997; David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001; David Roas, dir., *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*, Madrid, Iberoamericana Vervuet, 2017; David Roas y Patricia García, eds., *Visiones de lo fantástico (Aproximaciones teóricas)*, Málaga, Eda libros, 2013; David Roas y Ana Casas, eds., *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*, Málaga, Eda libros, 2013; David Roas y Teresa López Pellisa, eds., *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, Málaga, Eda libros, 2013; Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero, Ana González-Rivas, *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Madrid, Abada Editores, 2014, etc.

es cierta tendencia hacia el decadentismo en algunas narraciones⁶. No parece que doña Emilia tuviese especial preferencia por el género fantástico, tal como se advierte en la dura crítica que escribe a propósito de las *Narraciones inverosímiles*, de Pedro Antonio de Alarcón, volumen que, según su opinión, toda persona de mediana cultura literaria, en lugar de leerlo, debería hacer rajas⁷, sin más, como si de otro *Palmerín de Oliva* se tratase⁸, puesto que las citadas narraciones de Alarcón son, entre otras cosas, «pobres en interés, mezquinas en su intención moral, superficialmente amenas»⁹.

No hay que creer con ello que exista cierta oposición básica entre el naturalismo propugnado por la novelista gallega y el cultivo de lo fantástico, puesto que uno de los escritores naturalistas más representativos, y con el que la crítica ha apuntado cierta relación por parte de nuestra escritora¹⁰, Guy de Maupassant, es al mismo tiempo uno de los más importantes cultivadores de la narrativa fantástica, el último de los grandes en opinión de Todorov. Con todo, y a pesar de la prevención expresada, doña Emilia cultiva con cierta asiduidad el relato fantástico¹¹, basado normalmente en

⁶ Su última novela importante es de 1904 y ofrece algunos rasgos muy significativos de su momento cultural: un héroe decadente, elementos prerrafaelistas, lenguaje modernista, etc. Cfr. Daniel S. Whitaker, «La Quimera» de Pardo Bazán y la literatura finisecular, Madrid, Pliegos, 1988.

⁷ «¿Cuánto va a que sin más que la enumeración del título, toda persona de mediana cultura literaria elige, prometiendo recrearse con el primer tomo [*Cuentos amorios*], poner sobre su cabeza el segundo [*Historietas nacionales*] y hacer rajas el último [*Narraciones inverosímiles*]?, cit. por Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, p. 242. La cita de la Pardo Bazán procede del *Nuevo Teatro Crítico*, 1891.

⁸ En la cita se advierten ciertos ecos cervantinos, procedentes del escrutinio de la librería de don Quijote, *Quijote*, I, 6; allí, refiriéndose al *Palmerín de Oliva*, se dice: «- Esa oliva se haga luego rajas y se quemem», en tanto que, un poco antes, refiriéndose al original italiano del *Orlando furioso*, el cura afirma que «si habla en su idioma, le pondré sobre mi cabeza».

⁹ Cit. por Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 242.

¹⁰ «Guy de Maupassant inspira sus cuentos tanto como las novelas españolas del Siglo de Oro», Carmen Bravo Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español, 1973, p. 111. Sobre el tema, cfr. Cristina Patiño Eirín, *Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, CSIC, 1993. La presencia de traducciones de este escritor francés es abundante en la prensa española de fin de siglo, como comprobamos en el relato de Guy de Maupassant, «El regreso», *El Liberal*, 8 de noviembre de 1897, p. 3. En fecha muy cercana de ese mismo periódico madrileño encontramos un curioso relato de doña Emilia que sitúa la acción en la sierra Córdoba: Emilia Pardo Bazán, «Un parecido», *El Liberal*, 7 de noviembre de 1897, p. 1.

¹¹ Cfr. Juan Paredes Núñez, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad, 1979, pp. 298-307. Otras aportaciones sobre el tema: Yolanda Latorre, «La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán», Jaume Pont, ed., *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispania)*

el fondo romántico que arrastra toda la literatura del siglo XIX; incluso en su cuento «El talismán» (1894), en el que trata un tema tan netamente fantástico como el de la mandrágora, encontramos la afirmación contraria a la expuesta a propósito de los relatos fantásticos de Alarcón al afirmar, por medio de la narradora:

siempre he profesado el principio de que en lo fantástico y maravilloso hay que creer a pies juntillas, y el que no lo cree —por lo menos desde las once de la noche hasta las cinco de la madrugada— es tuerto del cerebro, o sea medio tonto¹².

El comienzo del relato implica varios consejos al lector para crear una atmósfera fantástica, tétrica, acorde con el tema que va exponer. Es preciso activar la credulidad del que se acerca a la historia. Así señala:

noamérica), op., cit., pp. 381-396; Ermitas Penas Valera, «Fantasía en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán», *Sobre literatura fantástica. Homenaje ó profesor Antón Risco*, Vigo, Universidad de Vigo, 2001, pp. 153-184 (consulta on line), etc. Hemos constatado su presencia (también su ausencia) en algunas antologías de narrativa fantástica, casi la única escritora española que se incluye, junto con Rosa Chacel: ambas figuran en *La Eva fantástica*, Antología de Juan Antonio Molina Foix, Madrid, Siruela, 1989, con los cuentos «Hijo del alma», de doña Emilia, e «Icada, Nevada, Diada», de Rosa Chacel. Estas dos autoras figuran también en la recopilación de José Luis Guarner, *Antología de la literatura fantástica española*, Barcelona, Bruguera, 1969, y en la de Alejo Martínez Martín, *Antología española de literatura fantástica*, Madrid, Valdemar, 1992. No se incluye ninguna de las dos en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Edhasa, 1977, y lo mismo ocurre en el extenso libro de Roger Caillois, *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Edhasa, 1970 (en éste sólo figuran los españoles Pedro Antonio de Alarcón, con *La mujer alta*, y Gustavo Adolfo Bécquer, con *El monte de las ánimas*). No hay ningún español en el libro de Jacques Bergier, *Les chefs-d'oeuvre du fantastique*, Paris, Editions Planète, 1967 (los únicos representantes del mundo de habla hispánica son Jorge Luis Borges y Julio Cortázar). Alguna atención se le dedica a la Pardo Bazán en Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987, no así en el otro libro anterior del mismo autor, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982; ambos estudios nos parecen igualmente importantes. Tenemos noticia de una colección de cuentos fantásticos de doña Emilia, que no hemos visto en el momento de redactar el presente texto: Emilia Pardo Bazán, *Cuentos fantásticos*, ed. Ana Abello Verano y Raquel de la Varga Llamazares, León, Eolas, 2020.

¹² Emilia Pardo Bazán, «El talismán», *Obras completas*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1956, I, p. 1268 y ss., y en *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. I, pp. 424-428, edición por la que citamos. También se incluye en la *Antología de la literatura fantástica española*, recopil. por José Luis Guarner, Barcelona, Bruguera, 1969. Guarner fecha el cuento en 1909, en tanto que Paredes Núñez, más fiable, lo da como publicado previamente en *El Imparcial* del 8 de enero de 1894 y más tarde incluido en la edición de *Cuentos sacroprofanos* de 1910. Comprobamos que está incluido en *Los Lunes de El Imparcial*, 8 de enero de 1894, p. 2, y también en *Cuentos sacroprofanos*.

La presente historia, aunque verídica, no puede leerse a la claridad del sol. Te lo advierto, lector, no vayas a llamarte a engaño: enciende una luz, pero no eléctrica, ni de gas corriente, ni siquiera de petróleo, sino uno de esos simpáticos velones típicos, de tan graciosa traza, que apenas alumbran, dejando en sombra la mayor parte del aposento. O mejor aún: no enciendas nada; salte al jardín, y cerca del estanque, donde las magnolias derraman efluvios embriagadores y la luna rieles argentinos, oye el cuento de la mandrágora y del barón de Helynagy¹³.

La acción se sitúa en la época actual y la narradora conoce al barón nombrado, que no le causa ninguna impresión especial. Pero le dicen que este hombre tiene un talismán, lo que da título al cuento:

Dijéronme que el barón poseía nada menos que un talismán. Sí, un talismán verdadero: algo que, como la «piel de zapa» de Balzac, le permitía realizar todos sus deseos y salir airoso en todas sus empresas. Refiriéronme golpes de suerte inexplicables, a no ser por la mágica influencia del talismán. El barón era húngaro, y aunque se preciaba de descender de Tacsonio, el glorioso caudillo magiar, lo cierto es que el último vástago de la familia Helynagy puede decirse que vegetaba en la estrechez, confinado allá en su vetusto solar de la montaña. De improviso, una serie de raras casualidades concentró en sus manos respetable caudal: no sólo se murieron oportunamente varios parientes ricos, dejándolo por universal heredero, sino que al ejecutar reparaciones en el vetusto castillo de Helynagy, encontróse un tesoro en monedas y joyas (p. 425).

Y el talismán es confiado más a la narradora, al mismo tiempo que el barón la hace objeto de algunas confidencias misteriosas:

sería feliz —le cuenta— si estuviese completamente seguro de que lo que ahí se encierra es, en efecto, un talismán que realiza mis deseos y para los golpes de la adversidad; pero este punto es el que no puedo esclarecer. ¿Qué sabré yo decir? Que siendo muy pobre y no haciendo nadie caso de mí, una tarde pasó por Helynagy un israelita venido de Palestina, y se empeñó en venderme eso, asegurándome que me valdría dichas sin número. Lo compré..., como se compran mil chucherías inútiles..., y lo eché en un cajón. Al poco tiempo empezaron a sucederme cosas que cambiaban mi suerte, pero que pueden explicarse todas..., sin necesidad de milagros —aquí el barón sonrió y su sonrisa fue contagiosa—. Todos los días —prosiguió recobrando su expre-

¹³ Emilia Pardo Bazán, «El talismán», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. I, pp.424-425; las restantes referencias a página en el cuerpo del texto, al igual que en los demás cuentos que se citan.

sión melancólica— estamos viendo que un hombre logra en cualquier terreno lo que se merece... (pp. 426-427).

El talismán causa, sin embargo, cierta repugnancia a la dama que cuenta el relato, al mismo tiempo que lo describe someramente:

desenvolvió un paño de raso negro y vi una cajita de cristal de roca con aristas y cerradura de plata. Alzada la cubierta, sobre un sudario de lienzo guarnecido de encajes, que el barón apartó delicadamente, distinguí una cosa horrible: una figurilla grotesca, negruzca, como de una cuarta de largo, que representaba en pequeño el cuerpo de un hombre (p. 427).

Además el noble húngaro le cuenta su procedencia y algunos rasgos del objeto:

—Esto —replicó el diplomático— es una maravilla de la Naturaleza; esto no se imita ni se finge; esto es la propia raíz de la mandrágora, tal cual se forma en el seno de la tierra. Antigua como el mundo es la superstición que atribuye a la mandrágora antropomorfa las más raras virtudes. Dicen que procede de la sangre de los ajusticiados, y que por eso de noche, a las altas horas, se oye gemir a la mandrágora como si en ella viviese cautiva un alma llena de desesperación (id.).

En realidad, doña Emilia está dulcificando un tanto en su relato el origen de la mandrágora. Otros autores, por ejemplo Collin de Plancy, en su *Diccionario infernal* (1818), del que hay traducción española, en 1842, son más explícitos y morbosos al respecto. Se trata de una obra que bien pudiera conocer la noble gallega como excepcional lectora que era. He aquí la definición que trae el citado diccionario, bajo el término «Mandrágoras»:

Demonios familiares: aparecen bajo la forma de pequeños hombres sin barba, y con los cabellos esparcidos. Llámense también mandrágoras a unos muñequillos pequeños en los cuales habita el diablo y que los brujos consultan en sus embarazos. / Los antiguos atribuían grandes virtudes a la planta llamada mandrágora, tal como la de procurar la fecundidad de las mujeres. Las más excelentes de estas raíces eran las que habían sido rociadas con la orina de un ahorcado [otros autores señalan que nacen del semen del ahorcado], pero no se podían arrancar sin morir, y para evitar esta desgracia, ahondaban la tierra en todo alrededor de la raíz, ataban el extremo de una cuerda en ella, y el otro extremo al cuello de un perro; y enseguida haciéndole a latigazos huir de allí, arrancaba la raíz; el pobre animal moría en esta operación, y el dichoso mortal que tenía entonces esta raíz no

corría ningún peligro, y poseía un tesoro inestimable contra los maleficios¹⁴.

El mismo autor, conocido demonólogo francés, muy interesado en estos temas (como comprobamos en su *Historia de los vampiros*, 1820) se ocupa de la mandrágora en otros lugares de la obra, más extensamente en su edición francesa¹⁵.

En realidad, el tema que nos ocupa pertenece más bien al dominio alemán y austriaco. Quizás la mejor aportación sea la novela de Achim von Arnim, *Isabel de Egipto* (1812), y ya en el siglo XX, otra novela, *Alraune* (1911), en este caso del austriaco Hanns Heins Ewers. Las características y circunstancias del relato del romántico alemán parecen determinar, en buena medida, los rasgos localizados en las historias siguientes. He aquí, por ejemplo, la descripción del misterioso ser, tal como lo encuentra Isabel acompañada por un perro:

A la vista de este panorama lo hubiera olvidado todo, incluso a los secos ahorcados que, más arriba, parecían hacerse preguntas y chocar mutuamente, si el perro negro no hubiese empezado a excavar por propia iniciativa debajo del trípode. La muchacha palpó lo que había hallado y se encontró con una figura humana en las manos, una pequeña figura que tenía las dos piernas firmemente arraigadas en la tierra. Era ella, lo era; era la misteriosa mandrágora, el hombrecillo del patíbulo; lo había encontrado sin ningún esfuerzo, y en un abrir y cerrar de ojos le puso la cuerda hecha con sus cabellos y la ató al cuello del perro negro; luego, presa de pánico a causa de los gritos de la raíz, echó a correr, olvidando taparse los oídos. Corrió tan aprisa como pudo, y el perro detrás de ella; éste arrancó la raíz del suelo, y un trueno espantoso los derribó al can y a Isabel, pero como la muchacha corría sin parar y con gran rapidez, estaba ya a cincuenta pasos de distancia¹⁶.

Si hubiera alguna influencia de estas obras en el cuento de doña Emilia tendría que ser de la primera, dada la fecha de «El talismán» (1894).

Al final del relato, la dama que nos transmite la historia, empieza a sentir miedo del raro objeto:

¹⁴ Collin de Plancy, *Diccionario infernal*, Barcelona, Hermanos Llorente, 1842, vol. II, p. 193.

¹⁵ J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, Paris, Henri Plon, 1863, pp. 440-441. Es ésta la sexta edición de la obra; como sabemos, que doña Emilia dominaba el francés a la perfección y bien podría haber consultado esta edición más extensa.

¹⁶ Ludwig Achim von Arnim, *Isabel de Egipto o El primer amor de Carlos V*, trad. Alfonsina Janés, Barcelona, Bruguera, 1982, pp. 32-33.

Lo cierto es que empecé a sentir miedo o, al menos, una repulsión invencible hacia el maldito talismán. Lo había guardado con mis joyas en la caja fuerte de mi propio dormitorio; y cádate que me acomete un desvelo febril, y doy en la manía de que la mandrágora dichosa, cuando todo esté en silencio, va a exhalar uno de sus quejidos lúgubres, capaces de helarme la sangre en la venas. Y el ruido más insignificante me despierta temblando y, a veces, el viento que mueve los cristales y estremece las cortinas se me antoja que es la mandrágora que se queja con voces del otro mundo... (p. 428).

Así que lo guarda lejos de su alcoba, con tan mala suerte que un criado le roba la mandrágora, junto con varias monedas y joyas. El ambiguo final, el último toque fantástico que diría Todorov, es que el barón húngaro fallece en un choque de trenes. Parece como si, al perder el talismán, hubiese perdido también la protección mágica del mismo.

Hay, además, un lejano precedente hispánico de este tema. Lo trata el clásico Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas* (1575), que Cervantes tuvo en cuenta al componer su última obra. Él habla de la piedra baharas, en los siguientes términos:

los mismos autores dicen de la propiedad de una yerba que en él sólo se halla, la cual se llama *Baharas*, porque una parte del valle adonde nace se nombra por este nombre. Tiene esta yerba la color como una encendida llama, y así, resplandece de noche y se ve de muy lejos; pero cuanto más cerca se llegan, tanto va perdiendo más el resplandor, y cuando van a tomarla, desaparece y deja burladas las manos de los que la andan buscando. Y no se puede hallar si primero no echan encima de ella la orina de las mujeres cuando están con su costumbre, de manera que vaya todo junto y revuelto; y, hecho esto, se deja luego ver a los que la quieren arrancar, los cuales mueren a la hora si no van apercebidos de llevar una raíz de la misma yerba, que antes se haya cogido, atada al brazo, y con esto están seguros y pueden sin temor cogerla. Hay otra manera para arrancarla la cual tienen por más segura; y es que el que va en busca de ella, después que la hubiere hallado la escave a la redonda, y, llevando consigo un perro atado con un cordel, lo ate también a la raíz de la yerba, para que, yéndose su dueño, el perro, por seguirle, puje tanto que arranque la yerba, y en el instante que la saca queda muerto; y hecho esto, el dueño queda seguro de todo daño, y así, puede llevar la yerba y aprovecharse de ella. La cual tiene tan gran fuerza y virtud que basta para

sanar a los que son endemoniados y echar los espíritus de ellos¹⁷.

Aunque no se refieren a este texto de Torquemada, Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, en su obra *El libro de los seres imaginarios* (también llamada *Manual de zoología fantástica*), se ocupan extensamente de la mandrágora, en una amplia recapitulación de las características del misterioso ser y de las autoridades que lo citan¹⁸.

En la literatura española de principios de siglo, Antonio de Hoyos y Vinent publica una novela breve con el título de *Mandrágora* (1909), aunque aquí se trata de una joya que tiene poderes maléficos, que no es

¹⁷ Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, pp. 196-197.

¹⁸ He aquí el texto: «Como el borametz, la planta llamada mandrágora confina con el reino animal, porque grita cuando la arrancan; ese grito puede enloquecer a quienes lo escuchan (*Romeo y Julieta*, IV, 3). Pitágoras la llamó antropomorfa; el agrónomo latino Lucio Columela, semi-homo, y Alberto Magno pudo escribir que las mandrágoras figuran la humanidad, con la distinción de los sexos. Antes, Plinio había dicho que la mandrágora blanca es el macho y la negra es la hembra. También, que quienes la recogen trazan alrededor tres círculos con la espada y miran al poniente; el olor de las hojas es tan fuerte que suele dejar mudas a las personas. Arrancarla era correr el albur de espantosas calamidades; el último libro de la *Guerra judía* de Flavio Josefo nos aconseja recurrir a un perro adiestrado. Arrancada la planta, el animal muere, pero las hojas sirven para fines narcóticos, mágicos y laxantes.

La supuesta forma humana de las mandrágoras ha sugerido a la superstición que éstas crecen al pie de los patibulos. Browne (*Pseudodoxia epidemica*, 1646) habla de la grasa de los ahorcados; el novelista popular Hanns Heinz Ewers (*Alraune*, 1913), de la simiente. Mandrágora, en alemán, es Alraune; antes se dijo Alruna; la palabra trae su origen de runa, que significó misterio, cosa escondida, y se aplicó después a los caracteres del primer alfabeto germánico.

El *Génesis* (XXX, 14) incluye una curiosa referencia a las virtudes generativas de la mandrágora. En el siglo XII, un comentador judeoalemán del Taimad escribe este párrafo:

Una especie de cuerda sale de una raíz en el suelo y a la cuerda está atado por el ombligo, como una calabaza, o melón, el animal llamado yada'a, pero el yadu'a es en todo igual a los hombres: cara, cuerpo, manos y pies. Desarraiga y destruye todas las cosas, hasta donde alcanza la cuerda. Hay que romper la cuerda con una flecha, y entonces muere el animal.

El médico Discórides identificó la mandrágora con la circea, o hierba de Circe, de la que se lee en la *Odisea*, en el libro X:

La raíz es negra, pero la flor es como la leche. Es difícil empresa para los hombres arrancarla del suelo, pero los dioses son todopoderosos.

Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El libro de los seres imaginarios* (1967), en Jorge Luis Borges y otros, *Obras completas en colaboración*, Madrid, Alianza, 1983, vol. 2, pp. 188-189.

propiamente la mágica planta que conocemos bajo ese nombre. Así nos la presenta:

—Esta es—formuló lentamente doña Angustias, gozándose en la sensación que causaba en sus boquiabiertos oyentes —la famosa mandrágora, la joya de que según cuenta la tradición una duquesa de Ponferrada vendió por ella su alma al diablo, y que después de gozar mucho y de brillar no poco, un día de cacería desapareció sin que jamás llegase a averiguarse su paradero.

—¡Jesús!—clamó horrorizada Casimira, persigñándose devotamente, mientras Chuchita, frívola, provocaba el efecto de la joya sobre su blusa de satén.

—Y cuentan más—prosiguió la vieja—. Cuentan que nadie que la poseyó fue feliz.¹⁹

Después de 1900 la Pardo Bazán publica algunos buenos cuentos fantásticos, entre los que pueden mencionarse «El espectro», «La madrina», «La resucitada» y «Vampiro», entre otros. Tanto «El espectro» como «La resucitada» ofrecen situaciones parecidas a las que se encuentran en algunos cuentos importantes de Poe, como «El gato negro» y «El entierro prematuro», sin embargo, el desarrollo y el ambiente de los dos cuentos españoles son radicalmente distintos de los del norteamericano.

¹⁹ Antonio de Hoyos y Vinent, *Mandrágora*, *Los Contemporáneos*, 38, 17 septiembre 1909, [p. 12]. Quizás pudiera considerarse como un eco lejano, una sutil influencia de doña Emilia en Hoyos y Vinent (para la relación entre ambos, recordemos que la escritora había puesto prólogo a la primera novela de Hoyos, *Cuestión de ambiente*, 1903), aunque también encontramos algún ejemplo de influencia de los precedentes literarios del escritor madrileño en determinados relatos de la Pardo Bazán, como percibimos en «La máscara» (1897), *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. I, pp. 379-383, que ofrece un ambiente similar al de algunos relatos de Hoyos, especialmente afín a los del libro *Los cascabeles de Madama Locura* (c. 1916), aunque más lejanamente desde el punto de vista cronológico remite a los cuentos de máscaras del francés Jean Lorrain (1855-1906). Al respecto, cfr. Antonio Cruz Casado, «Los cuentos fantásticos de Antonio de Hoyos y Vinent (*Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece*)», en *Córdoba lingüística y literaria*, ed. Manuel Galeote, Iznájar/Córdoba, Excmo. Ayuntamiento /Diputación Provincial, 2003, pp. 203-216; Id., «Misterios del pensamiento, de la vida y de la muerte en Antonio de Hoyos y Vinent», en *Los márgenes de la modernidad. Temas y creadores raros y olvidados en la Edad de Plata*, ed. Dolores Romero López, Sevilla, Punto Rojo Libros, 2014, pp. 243-253, etc. También Jean Lorrain, uno de los maestros franceses de Hoyos, escribe una novela corta sobre el fantástico ser: cfr. Jean Lorrain, *La mandragore*, Paris, Edouard Pelletan, 1899, en la que aparece descrita así: «la mandragore, la racine obscène et velue, dont les fibrilles affectent la forme de membres grêles et tors écarquillés autour d'une tête de gnome, si l'on peut appeler gnome un ventre ballonné au sexe infâme et béant...», p. 22.

En el primero de los cuentos mencionados, el protagonista cuenta a un amigo su obsesión por un gato blanco, causante indirecto de la muerte de su propia madre a la que estuvo a punto de asesinar de un disparo, en tanto que en «La resucitada» se produce efectivamente la vuelta a la vida cotidiana de una mujer enterrada, supuestamente muerta o en estado cataléptico, con un final sumamente dramático, puesto que la dama decide regresar de nuevo al sepulcro cuando ve que sólo provoca miedo y repulsión entre los suyos y que ya no tiene sitio en su ámbito familiar.

La aparición de un gato blanco, espectral para el protagonista del relato «El espectro», es lo que crea una situación de dramatismo ambiental. El narrador deambula con su amigo Lucio Trelles por las calles oscuras y solitarias de un barrio, en una situación propicia a la aparición del misterio: una noche sin luna. Y es entonces cuando surge la fugaz aparición que provoca el pánico y el desmayo de Lucio. Así lo cuenta la escritora:

Íbamos hablando animadamente, cuando de pronto sentí que el cuerpo de mi amigo gravitaba sobre mi hombro, desplomado. Apenas tuve tiempo para sostenerle e impedir que cayese al suelo. Al hacerlo oí que murmuraba frases confusas, entre gemidos. Yo no sabía qué hacer. No veía nada que justificase el terror de Lucio. Sin duda sufría una alucinación.

No recobró el sentido hasta momentos después, y soltó una carcajada forzada y seca, para tranquilizarme. Anduvo unos instantes vacilando, y de súbito, volviéndose hacia mí, susurró con terror indescriptible, un terror frío:

—¿Y el gato? ¿Y el gato?

—¿Qué gato es ése? —pregunté asombrado.

—El gato blanco. ¡El que pasó cuando yo caí...!

Recordé que había visto, en efecto, una forma blanca, deslizarse rozando la pared. Pero ¿qué importancia tenía?...

—¡Ninguna para usted! —murmuró sordamente mi amigo²⁰.

Y en la narración entrecortada del protagonista se nos comunica algo de lo que provoca el pánico del mismo ante la visión de un gato blanco.

—Claro, no puede usted entender... para usted un gato blanco no es más que un gato blanco... Para mí... Es que yo... No, aquello no fue crimen, porque el crimen lo hace la intención; pero fue una desventura tan grande, tan tremenda... No he

²⁰ Emilia Pardo Bazán, «El espectro», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. III, pp.74.

vuelto a disfrutar de un día de paz, un día en que no me despierte con el pelo rizado... Mi disculpa es que yo tenía entonces veinte años... —añadió con un sollozo—. Desde la niñez, la vista o el contacto de un gato me producían repulsión nerviosa; pero no en grado tal que no pudiese dominarla si me lo propusiese. Lo malo es que en ese período de la juventud no quiere uno dominarse, no quiere sino hacer su capricho... Cree uno que puede dirigir la vida a su arbitrio, solazándose con ella, como con los juguetes. Esto ocurría hallándome yo en el campo, en compañía de mi madre y de mi tía Lucy, la que me ha dejado mi capital, pues mis padres no eran ricos.

—Cálmese usted —dije, viéndole tan agitado y observando la poca ilación de lo que me refería (pp. 74-75).

El odio inmotivado contra el animal recuerda un tanto al mismo sentimiento que siente el narrador de «El gato negro», el conocido cuento de Poe, como comprobamos en este fragmento:

Una noche, como yo entrase en casa muy ebrio, saliendo de una de mis habituales tabernas del barrio, imaginé que el gato evitaba mi vista. Lo agarré, mas él espantado de mi violencia, me hizo en una mano con sus dientes una herida muy leve. Mi alma original pareció que abandonaba mi cuerpo, y una rabia superdiabólica, saturada de gin, penetró en cada fibra de mi ser. Saqué del bolsillo del chaleco un cortapluma, lo abrí, agarré al pobre animal por la garganta y deliberadamente le hice saltar un ojo de su órbita. Me avergüenzo, me abraso, me estremezco al escribir esta abominable atrocidad²¹.

Finalmente la paranoia de Lucio, en el cuento de doña Emilia, hace que dispare contra el repulsivo gato blanco aunque con tan mala suerte que hiere a su propia madre que llevaba un paño blanco en la cabeza:

Fue una noche... Una noche como ésta; sin luna, de una oscuridad tibia, en que todo convidaba a vivir y a amar... Salí de mi

²¹ Edgar Poe, «El gato negro», *Historias extraordinarias*, trad. Manuel Cano y Cueto, Sevilla, Eduardo Perié, 1871, p. 26. Otra traducción del mismo fragmento: «Una noche en que volvía a casa completamente embriagado, después de una de mis correrías por la ciudad, me pareció que el gato evitaba mi presencia. Lo alcé en brazos, pero, asustado por mi violencia, me mordió ligeramente en la mano. Al punto se apoderó de mí una furia demoniaca y ya no supe lo que hacía. Fue como si la raíz de mi alma se separara de golpe de mi cuerpo; una maldad más que diabólica, alimentada por la ginebra, estremezco cada fibra de mi ser. Sacando del bolsillo del chaleco un cortaplumas, lo abrí mientras sujetaba al pobre animal por el pescuezo y, deliberadamente, le hice saltar un ojo. Enrojezco, me abraso, tiemblo mientras escribo tan condenable atrocidad», Edgar Allan Poe, *Cuentos*, trad. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1997 (consulta on line).

cuarto con ánimo de espaciarme en el jardín. Había en él un cenador de madreseiva... ¡lo estoy viendo! Era todo tupido, y de costado tenía una especie de ventanita cuadrada, practicada recortando las enredaderas. Distraído miré... En el marco del follaje se encuadraba un objeto blanco. Ni por un momento dudé que fuese el gato aborrecido.

Saqué el *bull-dog*, apunté... Hice fuego... Un grito me heló la sangre... Me arrojé al cenador... Mi madre estaba allí... Envolvía su cabeza una toquilla blanca... (p. 75).

Como hemos indicado, la madre no fallece a causa de la herida recibida en la cabeza, pero poco a poco su salud se va deteriorando, siente un terror horrible ante su propio hijo, que estuvo a punto de matarla, hasta que acaba por morir al poco tiempo.

En Poe lo que sucede es que el protagonista ahorca al gato; pero luego se presenta otro parecido que será el culpable de que se descubra el crimen que el hombre ha llevado a cabo. En el mismo sitio en que ha emparedado el cadáver de la esposa, está también recluido el animal vivo, que delatará su presencia con un aullido ante la policía, cuando el asesino, en un alarde de cinismo, golpe el lugar del enterramiento.

Hay que apuntar como probabilidad que la escritora gallega, excepcional lectora, hubiese leído la traducción de «El gato negro» que llevó a cabo Manuel Cano y Cueto, en su versión de las *Historias extraordinarias*, editada en 1871, si es que no accedió al texto en la versión francesa de Baudelaire (1856). Por otra parte, hemos localizado al menos una referencia explícita a Poe en los textos de doña Emilia, al comienzo del cuento «La exangüe», donde escribe:

Lo que en ella me extrañó fue la palidez cadavérica de su rostro. Para formarse idea de un color semejante, hay que recordar las historias de vampiros que cuentan Edgardo Poe y otros escritores de la época romántica y servirse de frases que pertenecen al lenguaje poético²².

Lo que sí nos parece probable es que su familiaridad con los cuentos de Poe no fuera mucha, puesto que en éste no encontramos especiales referencias a las «historias de vampiros» que señala la escritora, aunque alguna crítica he encontrado afinidades vampíricas con algunas de las mujeres muertas a las que el escritor dedica sendas historias (Ligeia, Berenice, Mo-

²² Emilia Pardo Bazán, «La exangüe», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. II, p. 268. Más adelante incide algo en el tema vampírico: «Todavía está descolorida; no creo que llegue nunca a preciarse de frescachona; pero ya no sugiere ideas de vampirismo...», p. 269.

rella)²³, sino que el tema lo pudo encontrar Pardo Bazán en otras corrientes literarias finiseculares de expresión francesa (Theophile Gautier, en «La muerta enamorada», por ejemplo) y, sobre todo, anglosajona (John Polidori y su relato «El vampiro», y especialmente Bram Stoker y su ahora muy famoso *Drácula*).

En «La resucitada»²⁴ encontramos una situación humana verdaderamente trágica. Aunque el título explícito da la clave al lector desde el comienzo del relato, asistimos en las primeras líneas a una escena que va desarrollándose gradualmente ante nuestros ojos y creando el suspense en el lector. De manera lenta, pausada, la autora va señalando diversos elementos siniestros de la cripta hasta detenerse en la vuelta a la vida de la noble dama Dorotea de Guevara:

Ardían los cuatro blandones soltando gotas de cera. Un murciélago, descolgándose de la bóveda, empezaba a describir torpes curvas en el aire. Una forma negruzca, breve, se deslizó al ras de las losas y trepó con sombría cautela por un pliegue del paño mortuorio. En el mismo instante abrió los ojos Dorotea de Guevara, yacente en el túmulo.

Bien sabía que no estaba muerta; pero un velo de plomo, un candado de bronce la impedían ver y hablar. Oía, eso sí, y percibía —como se percibe entre sueños— lo que con ella hicieron al lavarla y amortajarla. Escuchó los gemidos de su esposo, y sintió lágrimas de sus hijos en sus mejillas blancas y yertas. Y ahora, en la soledad de la iglesia cerrada, recobraba el sentido, y le sobrecogía mayor espanto. No era pesadilla, sino realidad. Allí el féretro, allí los cirios..., y ella misma envuelta en el blanco sudario, al pecho el escapulario de la Merced (pp. 107-108).

Pero la alegría enorme de la resucitada se ve asaltada por numerosos problemas inmediatos: la necesidad de salir del panteón familiar en el que ha sido inhumada, el terrible miedo que acosa a los habitantes del gran

²³ Una aproximación al tema: Ana Martínez Casas, «Las vampiras de Poe», *Punto en línea*, octubre-noviembre, 2021 (consulta on line). Sobre el tema, cfr. *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro*, Madrid, Valdemar, 1999, volumen que no incluye relatos de Poe, aunque hay una narración protagonizada por el escritor norteamericano: «Cuando había luz de luna», de Manly Wade Wellman.

²⁴ Emilia Pardo Bazán, «La resucitada», *Cuentos españoles de terror*, ed. Vicente Muñoz Puelles, Madrid, Oxford University Press, 2010, pp. 105-116. Señalamos en el texto las páginas de esta buena edición poco citada. El recopilador escribe a propósito de este relato: «*La resucitada* (1908) parte de una situación idéntica a la de muchos personajes de Edgar Allan Poe, la del enterramiento prematuro. La protagonista abandona la tumba solo para comprobar que su familia se había acostumbrado a su ausencia, y que más que una madre o una esposa es tratada como una aparecida. El cuento, magníficamente escrito, tiene mucho de alegato feminista» (p. 197).

palacio, una vez que Dorotea consigue llegar hasta la misma puerta, todo ello en un ambiente de terror y crispación extrema:

Diez pasos hasta su morada... El palacio se alzaba silencioso, grave, como un enigma. Dorotea cogió el aldabón trémula, cual si fuese una mendiga que pide hospitalidad en una hora de desamparo. «¿Esta casa es mi casa, en efecto?», pensó, al secundar al aldabonazo firme... Al tercero, se oyó ruido dentro de la vivienda muda y solemne, envuelta en su recogimiento como en larga faldamenta de luto. Y resonó la voz de Pedralvar, el escudero, que refunfuñaba:

—¿Quién? ¿Quién llama a estas horas, que comido le vea yo de perros?

—Abre, Pedralvar, por tu vida... ¡Soy tu señora, soy doña Dorotea de Guevara!... ¡Abre presto!...

—Váyase enhoramala el borracho... ¡Si salgo, a fe que lo ensartó!...

—Soy doña Dorotea... Abre... ¿No me conoces en el habla?

Un reniego, enronquecido por el miedo, contestó nuevamente. En vez de abrir, Pedralvar subía la escalera otra vez. La resucitada pegó dos aldabonazos más. La austera casa pareció reanimarse; el terror del escudero corrió al través de ella como un escalofrío por un espinazo. Insistía el aldabón, y en el portal se escucharon taconazos, corridas y cuchicheos. Rechinó, al fin, el claveteado portón entreabriendo sus dos hojas, y un chillido agudo salió de la boca sonrosada de la doncella Lucigüela, que elevaba un candelabro de plata con vela encendida, y lo dejó caer de golpe; se había encarado con su señora, la difunta, arrastrando la mortaja y mirándola de hito en hito... (pp. 110-111).

Claro que lo peor sucede a partir de entonces. De una manera solapada y sin grandes aspavientos, la dama se va dando cuenta de que ya no tiene sitio en la morada familiar.

Desde su vuelta al palacio, disimuladamente, todos la huían. Dijérase que el soplo frío de la huesa, el hálito glacial de la cripta, flotaba alrededor de su cuerpo. Mientras comía, notaba que la mirada de los servidores, la de sus hijos, se desviaba oblicuamente de sus manos pálidas, y que cuando acercaba a sus labios secos la copa del vino, los muchachos se estremecían. ¿Acaso no les parecía natural que comiese y bebiese la gente del otro mundo? Y doña Dorotea venía de ese país misterioso que los niños sospechan aunque no lo conozcan...

Si las pálidas manos maternas intentaban jugar con los bucles rubios de don Félix, el chiquillo se desviaba, descolorido él a su vez, con el gesto del que evita un contacto que le cuaja la sangre. Y a la hora medrosa del anochecer, cuando parecen oscilar las largas figuras de las tapicerías, si Dorotea se cruzaba con doña Clara en el comedor del patio, la criatura, despavorida, huía al modo con que se huye de una maldita aparición... (pp. 112-113).

En consecuencia, la drástica resolución que toma doña Dorotea está llena de resolución dramática ineludible: debe regresar al lugar del que nadie regresa, a su propia tumba. He aquí el duro final, que deja angustiado a más de un lector:

Se procuró el manojito de llaves de la capilla y mandó fabricar otras iguales a un mozo herrero que partía con el tercio a Flandes al día siguiente.

Ya en poder de Dorotea las llaves de su sepulcro, salió una tarde sin ser vista, cubierta con un manto; se entró en la iglesia por la portezuela, se escondió en la capilla de Cristo, y al retirarse el sacristán cerrando el templo, Dorotea bajó lentamente a la cripta, alumbrándose con un cirio prendido en la lámpara; abrió la mohosa puerta, cerró por dentro, y se tendió, apagando antes el cirio con el pie... (p. 116).

La originalidad de este relato, publicado en 1908, nos parece innegable, sin embargo podemos apuntar un posible precedente del mismo: el cuento, o mejor novela corta, *Lázaro* (1906) de Nicolai Andreiev, en el que también el personaje evangélico, hermano de Marta y María, sufre el desdén de los demás y la marginación consecutiva. He aquí unas palabras que el mismo emperador Augusto dirige a Lázaro y que ofrecen rasgos coincidentes con respecto al cuento de doña Emilia:

—Tú estás de más aquí. Tú, despojo lamentable, medio roído por la muerte, infundes a los hombres tristeza y aversión a la vida; tú, como la oruga de los campos, devoras la pingüe mies de la alegría y dejas la baba de la desesperación y el encono. Tu verdad es semejante al puñal tinto en sangre de nocturno asesino, y como un asesino voy a entregarte al verdugo²⁵.

El desenlace supone igualmente la desaparición del resucitado:

Y sucedió que salió un día al desierto y ya no volvió más. Así, por lo visto, acabó la segunda vida de Lázaro, el que había pasa-

²⁵ Leónidas Andreiev, «Lázaro», *Obras completas*, trad. Rafael Cansinos Asséns, Madrid, Aguilar, 1969, I, p.729.

do tres días bajo el misterioso poder de la muerte y resucitado milagrosamente después²⁶.

También hemos visto en algún estudio que una posible fuente de doña Emilia, pudiera ser el relato «Vera» (1876), uno de los conocidos «cuentos crueles de» Villiers de l'Isle Adam²⁷. Y, claro, tanto en un caso como en otro, no hay que olvidar que la escritora gallega era muy experta en la literatura finisecular francesa e igualmente en la narrativa rusa.

Por lo que respecta «Vampiro» (1901), de índole realista (e incluido luego en la colección *El fondo del alma. Cuentos del terruño*, 1907), hay que señalar que es una de las escasas aproximaciones al tema vampírico en la literatura española de la época, aunque resuelto de una forma vaga e inconcreta, creando en el espíritu del lector la duda de la que hablaba Todorov como definitiva de lo fantástico, al dejar sin dilucidar claramente si el viejo marido rejuvenecido y la joven esposa, que va agotándose paulatinamente hasta la muerte, ofrecen un caso de vampirismo efectivo; de cualquier manera, no se trata de un vampiro tradicional, como los que presentan Sheridan Le Fanu o Bram Stoker, sino de una sugerencia sólo plasmada de forma rotunda en el título. La elusión narrativa o la falta de compromiso con el lector (al que no se guía en estas sugerencias argumentales) es una constante a lo largo del texto.

Al comienzo, en un ambiente gallego muy marcado, propio de la autora, asistimos a la extraña relación entre el viejo imposibilitado y la niña que empieza a vivir:

No se hablaba en el país de otra cosa. ¡Y qué milagro! ¿Sucede todos los días que un setentón vaya al altar con una niña de quince?

Así, al pie de la letra: quince y dos meses acababa de cumplir Inesiña, la sobrina del cura de Gondelle, cuando su propio tío, en la iglesia del santuario de Nuestra Señora del Plomo —distante tres leguas de Vilamorta— bendijo su unión con el señor don Fortunato Gayoso, de setenta y siete y medio, según rezaba su partida de bautismo. La única exigencia de Inesiña había sido casarse en el santuario; era devota de aquella Virgen y usaba siempre el escapulario del Plomo, de franela blanca y seda azul. Y como el novio no podía, ¡qué había de poder, *malpocadiño!*, subir por su pie la escarpada cuesta que conduce al Plomo desde la carretera entre Cebre y Vilamorta, ni tampoco sostenerse a

²⁶ Ibid., p. 730.

²⁷ Isabel Clúa Ginés, «Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán», *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 26, 2000, pp. 125-135.

caballo, se discurrió que dos fornidos mocetones de Gondelle, hechos a cargar el enorme cestón de uvas en las vendimias, llevasen a don Fortunato a la silla de la reina hasta el templo. ¡Buen paso de risa!²⁸

De manera progresiva a lo largo del relato, vamos comprobando que la relación del anciano con la joven presenta marcados rasgos vampíricos; lo que al marido le interesa es la salud exultante de la esposa y la posibilidad de remozarse él mismo a su contacto:

Lo que se callaba el viejo, lo que se mantenía secreto entre él y el especialista curandero inglés a quien ya como en último recurso había consultado, era el convencimiento de que, puesta en contacto su ancianidad con la fresca primavera de Inesiña, se verificaría un misterioso trueque. Si las energías vitales de la muchacha, la flor de su robustez, su intacta provisión de fuerzas debían reanimar a don Fortunato, la decrepitud y el agotamiento de éste se comunicarían a aquélla, transmitidos por la mezcla y cambio de los alientos, recogiendo el anciano un aura viva, ardiente y pura y absorbiendo la doncella un vaho sepulcral. Sabía Gayoso que Inesiña era la víctima, la oveja traída al matadero; y con el feroz egoísmo de los últimos años de la existencia, en que todo se sacrifica al afán de prolongarla, aunque sólo sea horas, no sentía ni rastro de compasión. Agarrábase a Inés, absorbiendo su respiración sana, su hálito perfumado, delicioso, preso en la urna de cristal de los blancos dientes; aquél era el postrer licor generoso, caro, que compraba y que bebía para sostenerse; y si creyese que haciendo una incisión en el cuello de la niña y chupando la sangre en la misma vena se remozaba, sentíase capaz de realizarlo. ¿No había pagado? Pues Inés era suya (p. 353).

Y al final del relato vemos que se ha producido el milagro que el viejo deseaba, y aún más, está lo suficientemente joven como para seguir buscando nueva esposa, lo que pudiera ser una nueva víctima para el vampiro:

Grande fue el asombro de Vilamorta —mayor que el causado por la boda aún— cuando notaron que don Fortunato, a quien tenían pronosticada a los ocho días la sepultura, daba indicios de mejorar, hasta de rejuvenecerse. Ya salía a pie un ratito, apoyado primero en el brazo de su mujer, después en un bastón, a cada paso más derecho, con menos temblequeteo de piernas. A los dos o tres meses de casado se permitió ir al casino, y al medio

²⁸ Emilia Pardo Bazán, «Vampiro», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. II, pp. 351-352.

año, ¡oh maravilla!, jugó su partida de billar, quitándose la levita, hecho un hombre. Diríase que le soplaban la piel, que le inyectaban jugos: sus mejillas perdían las hondas arrugas, su cabeza se erguía, sus ojos no eran ya los muertos ojos que se sumen hacia el cráneo. Y el médico de Vilamorta, el célebre *Tropiezo*, repetía con una especie de cómico terror:

—Mala rabia me coma si no tenemos aquí un centenario²⁹ de esos de quienes hablan los periódicos.

El mismo *Tropiezo* hubo de asistir en su larga y lenta enfermedad a Inesiña, la cual murió —¡lástima de muchacha!— antes de cumplir los veinte. Consunción, fiebre hética, algo que expresaba del modo más significativo la ruina de un organismo que había regalado a otro su capital. Buen entierro y buen mausoleo no le faltaron a la sobrina del cura; pero don Fortunato busca novia. De esta vez, o se marcha del pueblo, o la cencerrada termina en quemarle la casa y sacarle arrastrando para matarle de una paliza tremenda. ¡Estas cosas no se toleran dos veces! Y don Fortunato sonríe, mascando con los dientes postizos el rabo de un puro (p. 353-354).

En cuanto a «La madrina», encontramos una adaptación del tema folklórico más conocido como «El ahijado de la muerte» (cuya versión más conocida es la que recogieron los hermanos Grimm³⁰), trasladado a un ambiente de carácter inquisitorial y tenebroso. La muerte, tal como había dicho Quevedo en su momento, tiene la misma cara que el protagonista, es una especie de doble de don Beltrán, el cual, cuando ya no puede soportar la dura existencia, invoca a la madrina para que le saque de la prisión y de la vida.

He aquí un fragmento de la conversación entre la muerte y su ahijado, tras describir el aspecto físico de la dama:

Esparciose por el encierro cárdena claridad, y don Beltrán vio delante a una mujer extraña, medio moza y medio vieja, por un lado engalanada; por otro, desnuda. Su cara se parecía a la de don Beltrán, como que era él mismo, «su muerte propia». Y don Beltrán recordó el dicho de cierto ilustre caballero del hábito de Santiago: «La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos

²⁹ Recordemos que Balzac, entre sus obras de juventud, tiene una novela titulada *El centenario* (firmada con el seudónimo de Horace de Saint Aubin), en la que un hombre de extrema longevidad necesita mantenerse de la vida de personas jóvenes, como si fuera un vampiro. Algunas ediciones de esta novela llevan el título de *¡Vivir siempre!*

³⁰ Jakob y William Grimm, *Cuentos de niños y del hogar*, trad. María Antonio Seijo, Madrid, Anaya, 1985, vol. I, pp. 245-247.

vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos»³¹.

—¿Qué se te ofrece, ahijado? —preguntó solícita ella.

—¡Salir de esta cárcel! —suplicó don Beltrán.

—No alcanza mi poder a eso. Te he servido bien; me he desviado de ti veinte veces, te he quitado de delante estorbos y te he mullido el camino con tierra de cementerio. Pero mi acción tiene límites, y el amor y el odio son más fuertes que yo. Habrá cárcel por muchos años: los deudos de tu rival han resuelto que te pudras en ella³².

Algunos cultivadores de lo fantástico en el contexto del Fin de Siglo: Rubén Darío, Valle-Inclán, Luis Valera.

El tratamiento literario del mundo de los maleficios y las hechicerías también había tentado a doña Emilia; así su novela corta *Belcebú* (1913) trata de un caso de embrujamiento y de prácticas brujeriles.

En ese mismo año de 1913, publica Valle-Inclán su drama *El embrujado*, que acrecienta la copiosa corriente de supersticiones gallegas incorporada, desde sus primeras manifestaciones, a la obra del genial gallego y plasmada en libros de cuentos como *Jardín umbrío*. Gran parte del mundo literario de Valle se encuentra impregnado de elementos fantásticos, aunque son especialmente frecuente en las narraciones cortas de la primera etapa, de índole modernista. Muy sugestivos son «El miedo», «Beatriz» y «Mi hermana Antonia», todos incluidos en el libro señalado. En «El miedo» hay que resaltar la magnífica creación de la atmósfera, cada vez más agobiante por la intervención de un elemento que se supone sobrenatural, aunque, por desgracia para lo fantástico, se resuelve mediante una explicación realista y lógica, no muy distinta, en cuanto al método se refiere, a la solución racionalista de algunas novelas góticas inglesas, como las de Horace Walpole o Ann Radcliffe.

«Beatriz» se plantea como un caso de posesión demoníaca de la joven que da nombre al relato, mezclada con una relación sacrílega con un sacerdote, todo ello en un ambiente de conjuros galaicos y saludadoras. Desde la perspectiva de la joven, casi una niña, no hay duda del poder diabólico al que se encuentra sometida:

³¹ El texto procede de Francisco de Quevedo, «La visita de los chistes», *Obras*, Bruselas, Francisco Foppens, 1670, p. 529.

³² Emilia Pardo Bazán, «La madrina», *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, op. cit., vol. III, p. 165.

Beatriz retrocedió con los ojos horrorizados, fijos en el reuelto lecho:

— ¡Ahí está Satanás! ¡Ahí duerme Satanás! Viene todas las noches. Ahora vino y se llevó mi escapulario. Me ha mordido en el pecho. ¡Yo grité, grité! Pero nadie me oía. Me muerde siempre en los pechos y me los quema.

Y Beatriz mostrábale a su madre el seno de blancura lívida, donde se veía la huella negra que dejan los labios de Lucifer cuando besan³³.

No muy distinta es «Mi hermana Antonia», una joven que parece también hechizada, aunque aquí la narración presenta la ventaja de estar planteada desde la óptica de un niño asustado, para el que la mayor parte de las cosas resultan incomprensibles, fascinantes y rodeadas de un halo de misterio y de miedo, como ese gato negro, fantasmal y diabólico, que araña constantemente y que asedia a la madre en los últimos días de su vida; sólo el inocente puede liberarla del maleficio:

Entré en la alcoba. Mi madre estaba incorporada, con el pelo reuelto, las manos tendidas y los dedos abiertos como garfios. Una mano era negra y otra blanca. Antonia la miraba, pálida y suplicante. Yo pasé rodeando, y vi de frente los ojos de mi hermana, negros, profundos y sin lágrimas. Me subí a la cama sin ruido, y puse la cruz sobre las almohadas. Allá en la puerta, toda encogida sobre el umbral, estaba Basilisa la Galinda. Sólo la vi un momento, mientras trepé a la cama, porque apenas puse la cruz en las almohadas, mi madre empezó a retorcerse, y un gato negro escapó de entre las ropas hacia la puerta³⁴.

No son estos cuentos de carácter popular, tal como parece deducirse de la referencia del propio Valle a Micaela la Galana, como narradora de los mismos:

Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado³⁵.

³³ Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, ed. Luis T. González del Valle, Barcelona, Círculo de lectores, 1992, pp. 93-94.

³⁴ *Ibid.*, p. 145.

³⁵ *Ibid.*, p. 37.

En realidad son relatos de exquisita elaboración literaria, cuyo tratamiento pleno de elementos morbosos y macabros parece procedente, en diversas ocasiones, de autores y obras del decadentismo europeo; al respecto se suelen señalar los nombres de D'Annunzio y de Barbey d'Aurevilly, entre otros. Algo parecido se puede afirmar de Rubén Darío, el cual también en su infancia y adolescencia se manifestaba, según confesión propia, fascinado por estos temas:

La casa era para mí temerosa por las noches. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos, los dos únicos sirvientes: la Serapia y el indio Goyo. Vivía aún la madre de mi tía abuela, una anciana, toda blanca por los años, y atacada de un temblor continuo. Ella también me infundía miedos, me hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda, que perseguía como una araña... Se me mostraba, no lejos de mi casa, la ventana por donde, a la Juana Catina, mujer muy pecadora y loca de su cuerpo, se la habían llevado los demonios. Una noche, la mujer gritó desusadamente; los vecinos se asomaron atemorizados, y alcanzaron a ver a la Juana Catina, por el aire, llevada por los diablos, que hacían un gran ruido, y dejaban un hedor a azufre. [...] Y así se me nutría el espíritu, con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables³⁶.

Con todo, en sus relatos, no se advierten estos elementos de índole popular, sino que predominan los rasgos literarios, sumamente elaborados, de origen europeo. De esta manera, uno de sus relatos fantásticos más conocidos, «Cuento de Pascuas», presenta antecedentes románticos pasados por el tamiz de la sensibilidad simbolista y decadente, tal como hemos puesto de manifiesto en otra ocasión³⁷. Por otra parte, Darío es uno de los pocos escritores de la época del que se ha editado en la actualidad una antología de cuentos fantásticos, en la que se pone de relieve una faceta con frecuencia omitida del modernismo hispánico³⁸, pero que cuenta con grandes maestros del cuento fantástico como Leopoldo Lugones u Horacio Quiroga.

³⁶ Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Maucci, s.a. [1922], pp. 10-11.

³⁷ Cfr. Antonio Cruz Casado, «La dama del collar de terciopelo. Un tema fantástico en Rubén Darío», *Álbum Letras Artes*, n° 19, 1989, pp. 66-73; más reciente y abarcador: «Rubén Darío fantástico: la atracción por el mundo del misterio (Un ejemplo y sus deudas)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, núm. 165, enero-diciembre, 2016, pp. 351-367.

³⁸ Cfr., sin embargo, Lily Litvak, «Lo fantástico en la literatura fin de siglo», *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 103-110.

Otro relato interesante de Darío, también posterior a 1900 como el mencionado anteriormente, es «La larva». Se trata de una narración enmarcada en una tertulia, recurso tan frecuente en el modernismo, en la que el protagonista cuenta su historia. Este personaje ofrece algunos rasgos autobiográficos del escritor, puesto que, entre sus recuerdos, se cuentan varios de los que el propio autor refiere a su propia experiencia; así, por ejemplo, indica:

El diablo se llevó a una mujer por una ventana, en cierta casa que tengo presente. Mi abuela me aseguró la existencia nocturna y pavorosa de un fraile sin cabeza y de una mano peluda y enorme que se aparecía sola, como una infernal araña³⁹,

etc., por no mencionar más que algunos de los casos recogidos en la vida del autor y citados más arriba.

El clímax de «La larva» presenta el encuentro del adolescente con una mujer que resulta ser horrible y con la que intentaba tener un encuentro amoroso:

aquella figura se volvió hacia mí, descubrió su cara, y ¡oh espanto de los espantos! aquella cara estaba viscosa y deshecha; un ojo colgaba sobre la mejilla huesosa y saniosa; llegó a mí como un relente de putrefacción. De la boca horrible salió como una risa ronca⁴⁰.

La técnica en la presentación del episodio no difiere gran cosa de la escena, tantas veces repetida en las películas de terror, en la que un personaje se acerca por detrás a otro que, al girarse, resulta estar espantosamente mutilado o ser una calavera; pensemos, por ejemplo, en la aparición del cadáver de la madre de Norman Bates en *Psicosis*, de Alfred Hitchcock. Claro que también en la literatura española romántica se encuentran efectos parecidos, como ocurre en *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, cuando don Félix de Montemar alza el velo a la misteriosa dama a la que ha seguido en la noche: ¡Y era / [...] una sórdida, horrible calavera, / la blanca dama del gallardo andar!...⁴¹

Pero no todo son fantasmas y encuentros terroríficos en los escritores que cultivan la fantasía a principios de siglo. Existe también una preocupación de índole filosófica y religiosa, centrada en la India, que da origen a algunas obras de carácter teosófico y ocultista con gran incidencia en el

³⁹ Rubén Darío, «La larva», *Cuentos fantásticos*, ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 1976, p. 68.

⁴⁰ *Ibid.*, 70.

⁴¹ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca...*, ed. Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1978, p. 149.

mundo de lo sobrenatural, como ocurre el cuento «La esfera prodigiosa» de Luis Valera.

Ya el padre de este escritor, el más conocido don Juan Valera, había manifestado su atracción por lo esotérico y por las doctrinas que divulgaban en la época Annie Besant o Madame Blavatsky, entre otros representantes de la teosofía; fruto de ello son varios ensayos de carácter divulgativo, algunas cartas en las que discute cuestiones puntuales y la novela *Morsamor*, en cuya composición aparecen claros elementos fantásticos tal como hemos estudiado en otro lugar⁴². «La esfera prodigiosa» es un largo relato, incluido en el volumen *Visto y soñado* (1903), en el que se muestra la experiencia directa de China y de las ideas religiosas de aquellas regiones que tiene el escritor, diplomático y autor de un curioso libro de viajes, *Sombras chinescas* (*Recuerdos de un viaje al Celeste Imperio*).

La narración ofrece una estructura parecida, en ocasiones, a las cajas chinas, y en ella encontramos el relato que hace al primer narrador el holandés Lucas Van Stralen, acerca de una esfera cristalina encerrada en la cabeza de un Buda y localizada casualmente, en cuya narración se encuentra intercalada la de un extranjero experto en arte chino que, a su vez, conoce el origen de todo ello centrado en la historia de Hieung-Tsang, el cual marchó a la India para instruirse en la doctrinas esotéricas del Budismo. La esfera es un regalo del maestro Agatasatru a Hieung-Tsang, está dotada de inagotable energía psíquica y resulta ser una especie de talismán que concede todos los deseos, entre ellos la invisibilidad. Finalmente, y tras diversos experimentos, el extranjero, en un acto que tiene algo de suicidio, se disuelve en el mundo de las Ideas Puras haciéndose completamente invisible.

La desaparición del personaje recuerda algo, tal como señala Baquero Goyanes⁴³, a la historia del hombre invisible de H. G. Wells:

⁴² Antonio Cruz Casado, «Fray Miguel de Zuheros, un personaje de don Juan Valera», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 121, julio-diciembre 1991, pp. 129-136; otras aportaciones nuestras en torno a este tema: «*Morsamor* en el contexto de la novela fantástica europea de finales de siglo», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre don Juan Valera*, Cabra, Ilmo. Ayuntamiento, 1997, pp. 297-311; «Los cuentos fantásticos de don Juan Valera», en *[Actas de las] Jornadas en Cabra de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 19, 20 y 21 de febrero de 1999, coord. Joaquín Criado Costa y Julián García García, Cabra, Ayuntamiento, 2000, pp. 187-191; «La última novela de Don Juan Valera (*Morsamor* en el contexto de la novela fantástica europea de finales del siglo XIX)», en *Cordobeses de ayer y hoy*, coord., José Cosano Moyano, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 2016, pp. 199-221. Colección «Rafael Castejón», I.

⁴³ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, op. cit., p. 259.

¡Luego, con horrible angustia, clavados en él mis ojos, fascinado y enmudecido ya por el portento, —cuenta el holandés Van Stralen— sentí y vi cómo el hombre aquél iba poco a poco esfumándose, deshaciéndose, desconcretándose, desmaterializándose, que no sé cómo decirlo, entre mis convulsos brazos, hasta desaparecer del todo y quedar yo con los brazos cruzados sobre el pecho!⁴⁴

★ ★ ★

⁴⁴ Luis Valera, «La esfera prodigiosa», *Visto y soñado*, Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1903, p. 118. (Hemos seleccionado personalmente este texto para incluirlo en el volumen *Antología de cuentos cosmopolitas (1900-1936)*, ed., Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, CSIC, 2010). Para los cuentos de hadas de tono fantástico y otros relatos de Luis Valera y otros autores y autoras de la Edad de Plata, remitimos al interesado a nuestros trabajos: «Narrativa fantástica y de terror en el primer tercio del siglo XX», en Ángela Ena Bordonada, ed., *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, Madrid, Editorial Complutense, 2013, pp. 65-81; «Eduardo Zamacois y *El otro* (1910). La literatura fantástica y de terror en la Edad de Plata», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, núm. 161, enero-diciembre, 2012 (2013), pp. 265-282; «Los relatos fantásticos de Carmen de Burgos», *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000): III Reunión Científica Internacional (Córdoba, diciembre 1999)*, Córdoba, Universidad, 2001, págs. 255-264, etc. Sobre la aportación literaria de Luis Valera, cfr. Mariano Martín Rodríguez, «Luis Valera y la fantasía fabulosa» introd. a *Del antaño quimérico*, Valencia, Gaspar y Rimbau, 2021 (consulta on line); Juan Molina Porras, «Los cuentos maravillosos de los Valera: coincidencias y desencuentros» en *Actas del II Congreso Internacional sobre Valera*, Cabra, Ayuntamiento, 2006, pp. 345-354, y especialmente los diversos estudios de Antonio Joaquín González Gonzalo, «Entre teosofía y orientalismo. La religión china según Luis Valera (1870-1927)», *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 2007, pp. 181-209; Id., «Sombras modernistas y luz de Oriente. Luis Valera (1870-1927)», *El Espejo*, 5, 2010, pp. 39-50, etc., entre otros.