

FROM THE LEGENDS OF GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER TO THE TALES OF EMILIA PARDO BAZÁN

CLAUDIA CABRERA ESPINOSA

ORCID.ORG/0000-0001-9774-2008

El Colegio de México

claudia.cabrera.espinosa@gmail.com

Abstract: *The aim of this paper is to make a comparative study between Gustavo Adolfo Bécquer's legends and some of Emilia Pardo Bazán's tales. For this purpose, a conceptualization of the terms legend, tale and legendary tale is elaborated in order to determine their similarities and differences. In order to establish the points of convergence and divergence between the stories of the Sevillian author and the author from A Coruña, we start from the articulation of the tales, their way of incorporating supernatural elements and their common influences, that is, Spanish and European legends, the tales of Edgar Allan Poe and some Spanish writers of the first half of the 19th century.*

KEYWORDS: SPANISH LITERATURE; UNREALITY; MODERN SHORT STORY; FANTASTIC; GOTHIC

RECEPTION: 13/09/2023

ACCEPTANCE: 09/01/2024

DE LAS LEYENDAS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER A LOS CUENTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN

CLAUDIA CABRERA ESPINOSA
ORCID.ORG/0000-0001-9774-2008
El Colegio de México
claudia.cabrera.espinosa@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es hacer un estudio comparativo entre las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer y algunos de los cuentos de Emilia Pardo Bazán. Para ello, se elabora una conceptualización de los términos *leyenda*, *cuento* y *cuento legendario*, con el fin de determinar sus similitudes y diferencias. Para establecer los puntos de convergencia y divergencia entre los relatos del sevillano y la coruñesa, se parte de la articulación de los cuentos, su manera de incorporar los elementos sobrenaturales y sus influencias en común, es decir, algunas leyendas españolas y del resto de Europa, así como las narraciones de Edgar Allan Poe y de algunos escritores españoles de la primera mitad del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: LITERATURA ESPAÑOLA; IRREALIDAD; CUENTO MODERNO; FANTÁSTICO; GÓTICO

RECEPCIÓN: 13/09/2023

ACEPTACIÓN: 09/01/2024

INTRODUCCIÓN

Presé a que las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) y los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) están relativamente alejados en el tiempo, ambos inciden en la corriente literaria en boga al momento de su publicación. Las narraciones del sevillano se insertan en un romanticismo tardío, mientras que las de la coruñesa fueron escritas cuando el canon en España era el realismo. Las leyendas se publicaron entre 1858 y 1865, año en el que ve la luz el primer relato de Pardo Bazán, “Un matrimonio del siglo XIX”, en el *Almanaque de La Soberanía Nacional para 1866*. Cabe señalar que, aunque el primer volumen de cuentos de la autora gallega, *La dama joven*, se publicó hasta 1885 y su último libro de relatos, *Cuentos de la tierra*, apareció póstumamente, en 1922, el grueso de su producción literaria breve abarca las décadas de 1890 y 1900.

Esta distancia temporal, aunada al cambio de canon entre la publicación de las leyendas y los cuentos, se manifiesta en el estilo literario de los autores.¹ Las leyendas de Bécquer tienden hacia lo gótico,² suelen ser sombrías y ofrecen una profusión descriptiva con énfasis en los elementos auditivos, en un afán por provocar miedo en el lector. Los cuentos fantásticos de Pardo Bazán, en cambio, tienen una base realista con rasgos costumbristas y, en general, presentan un estilo sobrio. Asimismo, la disparidad en cuanto a la longevidad de los narradores —él murió a los 34 años; ella, a los 70— se refleja en sus diferentes poéticas —una más homogénea, otra más ecléctica—, así como en el número de relatos que escribió cada uno. En el caso de Bécquer, contamos con un total de 17 leyendas;³ en el de la escritora coruñesa, se tiene registro de 634 relatos. Aun considerando únicamente los cuentos no miméticos de Pardo

¹ El año de la revolución denominada “La Gloriosa” (1868) suele marcar el fin del romanticismo y el comienzo del realismo. *La Fontana de Oro*, de Benito Pérez Galdós, considerada la obra inaugural del realismo español, se publicó en 1870.

² Robert D. Hume (1969) observa los rasgos de lo gótico en la intención de los autores de inquietar o alarmar, ya sea mediante circunstancias externas (*terror-Gothic*) o mediante la angustia psicológica (*horror-Gothic*), dentro de una atmósfera de terror diabólico y melancólico construida con fines psicológicos.

³ De acuerdo con Pascual Izquierdo, éste es el número de narraciones “unánimemente aceptadas por los críticos como inequívocas leyendas” (1993: 88).

Bazán —los cuales presentan una mayor similitud con los del sevillano—, el número de éstos asciende a 145. Por otro lado, la narrativa de irrealidad de Bécquer es predominantemente fantástica y, en menor medida, maravillosa, mientras que la de la autora gallega ofrece un número similar de ejemplos de estas dos modalidades, así como muchos cuentos de otras variantes de lo no mimético.

El objetivo de este artículo es establecer un diálogo entre la obra de los dos autores y trazar un camino que destaque, además del cambio en el canon estilístico, algunos rasgos relativos a la consolidación del cuento moderno en España. La elección de estos autores se debe a que se trata de los principales exponentes de la literatura no mimética en el ámbito hispánico del siglo XIX, cuyos relatos constituyen dos importantes hitos en la producción literaria de irrealidad. Por ello, este ensayo propone estudiar su obra breve bajo la premisa de que las leyendas de Bécquer, en general, son representativas de lo fantástico clásico, mientras que los cuentos de Pardo Bazán son ilustrativos de un fantástico más moderno, que surge en la cotidianidad, así como de lo *fantástico interior*, por lo que suponen un cambio de paradigma en la literatura española de irrealidad.

En este estudio se tomarán en cuenta únicamente relatos pertenecientes a lo no mimético, pues son éstos los que presentan más elementos en común. Ello permitirá, además, examinar la manera en la que se inserta lo sobrenatural en algunos de ellos. Asimismo, se destacarán las influencias que comparten las narraciones de los dos escritores y se analizará la articulación de algunos cuentos para encontrar puntos de convergencia concretos entre los textos de los dos autores. Finalmente, se mencionarán algunos relatos poco estudiados que abrevan de tradiciones distintas al catolicismo.

DIFERENCIA ENTRE CUENTO Y LEYENDA

Antes de mencionar las características específicas de las leyendas de Bécquer y los cuentos de Emilia Pardo Bazán, conviene preguntarnos si existen diferencias entre uno y otro término. Las leyendas suelen basarse en sucesos históricos, pero, como afirma Mariano Baquero Goyanes, algunas veces “son de pura creación imaginativa, sin base alguna más o menos real” (1949: 211). Como agrega el investigador, lo popular tradicional es la “clave más segura” para caracterizarlas. El folclorista Timothy R. Tangherlini, por su parte, señala

que las leyendas están vinculadas a la realidad extratextual, en contraposición a la realidad intratextual del cuento popular, e incluyen alusiones específicas a accidentes topográficos o a personajes históricos verificables (1990: 372). Por este motivo —agrega—, pueden parecer narraciones históricas y muchas veces han sido erróneamente interpretadas como verdaderas; sin embargo, su contenido no necesariamente es un reflejo de hechos reales (1990: 379).

Si bien algunos relatos legendarios de Bécquer (“El beso”) y de Pardo Bazán (“Ella”) tienen contextos históricos sólidos,⁴ otros, como “Un destripador de antaño” o “Los ojos verdes”, se basan en historias populares sin una temporalidad o ubicación precisas. El primero, de Pardo Bazán, comienza con estas líneas:

La leyenda del *Destripador*, asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de mi cuna, por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes [...] (2005a: 5)

Sobre “Los ojos verdes”, de Bécquer, Pascual Izquierdo apunta:

[...] es una recreación de un tema perteneciente al folklore europeo, que en sus formulaciones concretas posee diversas formas y variantes. Es el tema de la *dama del lago*, hermosa mujer que encarna un espíritu maléfico, seduce a quien se aproxima a las orillas y lo arrastra consigo hacia las profundidades de las aguas y la muerte. (1993: 207)

Tanto “Un destripador de antaño” como “Los ojos verdes” transcurren en sitios aparentemente determinados —la aldea de Tornelos y la fuente de los Álamos, en las cuencas del Moncayo (Soria), respectivamente—. No obstante, la población aludida por Pardo Bazán no existe; la fuente de los Álamos, por su parte, también parece ser invención del autor, y se ha relacionado con la “fuentona de Muriel” (Anula, 2018). Como vemos, la localización de los escenarios no es del todo precisa, y el lector debe contentarse con saber que se

⁴ En “Ella”, una batalla contra los turcos comandada por Andrea Doria en el siglo xiv. En “El beso”, la invasión napoleónica en España de comienzos del siglo xix.

trata de una aldea gallega, en el primer caso, y de una fuente soriana cercana al Moncayo, en el segundo.

No es necesario, entonces, que ni las leyendas ni los cuentos legendarios estén basados en hechos antiguos comprobables o ambientados en sitios precisos. Si bien las leyendas becquerianas suelen contar con antecedentes literarios —ya sea en la tradición española o en otras culturas—, esto tampoco es un requisito indispensable. Como sugiere el estudio de Baquero Goyanes, en el caso de los textos de Bécquer, el término *leyendas* y el de *cuentos legendarios* son sinónimos y pueden emplearse indistintamente. Para el investigador madrileño, los cuentos legendarios de Bécquer representan “el máximo logro y la más exquisita perfección dentro de esa modalidad temática” y funcionan como un “eslabón entre poesía y novela” (1949: 219). Es decir, la innovación del sevillano fue llevar las leyendas —que pueden transmitirse en verso o en prosa— al género del cuento, y hacerlo con una maestría que sería imitada durante las siguientes tres décadas por escritores como Luis Coloma (conocido como el padre Coloma), en “Las tres perlas” o “¡Paz a los muertos!”, y Blasco Ibáñez, en su obra *Leyendas y tradiciones*, entre otros.

En suma, las leyendas escritas en prosa pueden incluirse dentro del género del cuento y, para distinguirlas del resto de las narraciones breves, es útil agregar el adjetivo *legendario*. Por ello, la mayoría de los relatos de Bécquer cabe bajo el término de *cuentos legendarios*, no así los de Pardo Bazán. La autora coruñesa escribió una gran cantidad de cuentos realistas, además de muchos otros extraños, fantásticos, maravillosos, alegóricos, milagrosos, legendarios e incluso de ciencia ficción. Cabe aquí mencionar que estas modalidades pueden combinarse para dar lugar a submodalidades, tales como *cuentos legendarios fantásticos* o *cuentos legendarios maravillosos*. La mayoría de los cuentos legendarios de la autora gallega, no obstante, no presentan elementos sobrenaturales.⁵ Algunas excepciones son los cuentos fantásticos “La venganza de Hera” y “Prejaspes”, y los de corte maravilloso “Ella”, “Sabel” y “La palinodia”. Las leyendas de Bécquer, en cambio, son casi todas fantásticas, con excepciones como “El caudillo de las manos rojas” y “La creación”, que son maravillosas. Esta distinción entre dichas modalidades dentro del ámbito de lo legendario es la misma que para cualquier otra narración; es decir, lo fantástico establece

⁵ Ejemplo de ello son “La leyenda de la torre”, “El torreón de la esperanza” y “La gota de cera”.

un plano realista que se ve transgredido por un hecho sobrenatural que resulta sorprendente, primero, para los personajes y, en segundo término, para el lector,⁶ mientras que lo maravilloso plantea un mundo con reglas propias desde el inicio.⁷

LA CONSOLIDACIÓN DEL CUENTO MODERNO EN ESPAÑA Y LA INFLUENCIA DE EDGAR ALLAN POE

Son conocidas las aportaciones de Poe para el surgimiento del cuento moderno. Las características esenciales del género —de acuerdo con su poética— son la unidad de impresión o efecto y la brevedad, como manifiesta en la reseña “*Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne*”, de 1842, a propósito del libro de relatos del autor estadounidense, algunos de los cuales califica como ensayos.⁸ Para Poe, los cuentos —en inglés *tales*— buscan la exaltación del alma, lo que no puede mantenerse por mucho tiempo, por lo que éstos deben poder leerse de una sentada —*at one sitting*—. El ensayo, por su parte, no busca la unidad de impresión, pues se trata de exposiciones de ideas sosegadas y reflexivas (1984: 568-569). Esta reseña resulta reveladora de las ideas de Poe sobre el cuento y es fundamental para el desarrollo de las teorías de este género breve; sin embargo, fueron sus propios relatos los que revolucionaron el panorama literario internacional, y España no fue la excepción.

Las *Historias extraordinarias* de Poe (*Extraordinary Tales*) vieron la luz entre 1832 y 1849, pero no fue sino hasta su publicación en Francia, bajo el título de *Histoires extraordinaires*, en 1856 —traducidas por Charles Baudelaire—, cuando ejercieron una verdadera influencia. Los cuentos se publicaron en

⁶ Todorov resume así la aparición de lo fantástico: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (2009: 24).

⁷ Como señala Roger Caillois, en el universo de lo maravilloso el hecho sobrenatural no afecta ni destruye su coherencia, al contrario de lo fantástico, en donde manifiesta un escándalo, una desgarradura (1966: 8).

⁸ A pesar de ello, Poe señala varios relatos del volumen, como “Wakefield”, como notables representantes del cuento estadounidense.

español en septiembre de 1858 (Roas, 2011: 41), y autores como Gustavo Adolfo Bécquer, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán o Pío Baroja imitaron su manera de introducir lo sobrenatural en sus relatos. Al respecto, cabe señalar que durante la primera mitad del siglo XIX, lo fantástico legendario fue una de las expresiones más recurrentes de lo fantástico en España, con características tales como una ambientación remota, un relato enmarcado introducido por un narrador escéptico y un fuerte componente moral y religioso. Muchas de las narraciones eran escritas en verso, como los *Romances históricos* del duque de Rivas o las *Leyendas* de José Zorrilla. Sin embargo, a partir de la publicación de los cuentos de Poe, el contenido moral pasa a un segundo plano para dar prioridad al efecto final del relato y a lo terrorífico. El realismo inicial de la narración, igualmente, cobra mayor peso para dar lugar a la transgresión del hecho sobrenatural.

La influencia de Poe se hace evidente en la mayoría de las leyendas de Bécquer; no obstante, la primera de ellas, “El caudillo de las manos rojas”, de 1858, es notoriamente distinta al resto. Se trata de un cuento maravilloso, de inspiración hindú, dividido en siete capítulos, cada uno de los cuales se divide, a su vez, en más de diez apartados. En este extenso relato no se observa la unidad de impresión ni la intención de producir un efecto final contundente, y no pretende infundir miedo en el lector. Narra la historia de los hermanos Tippet y Pulo, quienes se disputan el amor de Siannah, “la primera mujer india que se arrojó al fuego con el cadáver de su esposo” (Bécquer, 1993: 155). Tras la victoria de Pulo, este cae en la desesperación y procura limpiar su fratricidio ante los dioses, lo que sólo consigue con su propia sangre. El cuento tiene un marcado tono lírico y forma parte tanto de lo legendario como de lo maravilloso divino, pues los dioses interceden con naturalidad para salvar al héroe. Por la fecha de publicación, es posible que, al momento de su escritura, Bécquer aún no conociera la obra de Poe. Por otro lado, resulta curioso que el sevillano, a pesar de colaborar en diversos medios y de ser crítico literario para el diario *La Época*, nunca dedicara un artículo al escritor estadounidense, quien sin duda influyó en la escritura de sus relatos.

En las dos leyendas de Bécquer que siguieron a esta publicación, “La cruz del diablo” y “La ajorca de oro”,⁹ el estilo cambia radicalmente. Ambas em-

⁹ El orden cronológico de las leyendas en la edición de Cátedra de 1993 es erróneo. Para la realización

plean el recurso del relato enmarcado —ausente en la primera—; se percibe en ellos la intención de provocar miedo y presentan hechos sobrenaturales en los que interviene la divinidad y que transgreden el paradigma de realidad, es decir, son cuentos fantásticos. En “La ajorca de oro”, de 1861, se observa por primera vez la influencia de las narraciones de Poe. Se trata de un relato más breve que los anteriores y con un final más impactante. En éste, un hombre decide robar la ajorca de un templo para complacer a su hermosa amada, quien se ha encaprichado con ella. El motivo de la *femme fatale*, presente en las narraciones de Poe, se percibe también en la leyenda de Bécquer. En el caso del estadounidense, quizá sea “Ligeia” el caso más representativo. Ángela Toledo Fernández destaca incluso el parecido en las descripciones de los personajes femeninos de los dos relatos (2018: 34). Sobre Ligeia, el narrador detalla: “Ninguna mujer igualó la belleza de su rostro. Era el esplendor de un sueño de opio, una visión aérea y arrebatadora, más extrañamente divina que las fantasías que revoloteaban en las almas adormecidas de las hijas de Delos” (2001: 304). Por su parte, el narrador de “La ajorca de oro” afirma sobre María:

Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira vértigo, hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles y que, sin embargo, es sobrenatural; hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra. (1993: 187)

En ambos retratos destaca la hiperbólica belleza de las mujeres, así como su cercanía con lo sobrenatural y su relación con lo divino. Y en los dos casos, estas alusiones funcionan como indicios de los fenómenos imposibles que tendrán lugar más adelante: la posesión de Ligeia del cuerpo de la segunda esposa del narrador, y el castigo divino que recibe el protagonista tras su profanación del templo para agasajar a su amada, respectivamente. La caracterización de la *femme fatale* decimonónica no es exclusiva de Poe, y se observa también en relatos españoles tales como “La madona de Pablo Rubens”, de José Zorrilla (1837), por mencionar alguno. En el caso de Poe, “Morella” o “Berenice” ofrecen ejemplos de otras manifestaciones del tópico

de este artículo, se acudió a las fuentes originales, con el fin de constatar las fechas precisas de cada publicación.

de las damas muertas. En los cuentos de Bécquer, las mujeres que provocan la transgresión por parte del protagonista masculino también están presentes en “El monte de las ánimas” (Beatriz) y “Los ojos verdes” (la ondina), y en ambos relatos este hecho detona lo sobrenatural como un castigo divino. No obstante, no son los elementos puntuales en común los que demuestran la influencia de un autor en otro, sino el conjunto de éstos y, sobre todo, la manera de articular el relato. Como apunta David Roas, en la segunda mitad del siglo XIX se manifiesta una preocupación por lograr una ambientación realista y cotidiana, así como una intensificación del efecto fantástico. En sus palabras, en los relatos de Bécquer,

[...] el narrador hace “olvidar” que nos encontramos ante una leyenda, y su objetivo parece concentrarse [...] en provocar ese efecto terrorífico final característico del cuento fantástico puro. Algo que inevitablemente nos lleva a pensar en la influencia de Poe. (2011: 127)

En el caso de Pardo Bazán, la presencia de una mujer fallecida mediante una aparición sobrenatural se percibe en “El alma de Sirena”, cuento de ambientación gótica que comienza en un oscuro camposanto, tras la muerte de una mujer. El protagonista, desolado, entra a la quinta y observa “algo negro” que entra por la ventana. A continuación, leemos:

La sala quedó a oscuras, y al rostro del aterrado Leonelo se adhirieron dos como palmas de manos frías, palpitantes, y unos labios glaciales, yertos para siempre. Leonelo echó atrás la cabeza y se desvaneció de terror, de superstición, de un miedo sobrenatural al beso funerario que recibía. (2011a: 172).

El contacto que siente el personaje resulta ser un murciélago, pero, al final del relato, mientras se encuentra solo, su corazón salta de su cuerpo, aletea y en el zumbido de su aleteo se alcanza a escuchar la palabra “Aquí”. No queda duda de que se trata de la manifestación del alma de su amada.

La influencia más evidente de Edgar Allan Poe en la narrativa de Pardo Bazán se manifiesta en “La resucitada”, en el que una mujer es enterrada viva, pues remite a “El entierro prematuro”. Sin embargo, la narración de la coruñesa no se centra en la catalepsia, como la del estadounidense. En “La resucitada”, ésta es el punto de partida, pues el relato comienza cuando Do-

rotea, la protagonista, abre los ojos desde el túmulo mientras un murciélago describe torpes curvas en el interior de una iglesia: “No era pesadilla, sino realidad. All el féretro, all los cirios..., y ella misma envuelta en el blanco sudario, al pecho el escapulario de la Merced” (2005b: 445). El personaje se alegra al darse cuenta de que est viva, pero este sentimiento cede paso a la decepción, pues tanto su esposo como sus hijos y la servidumbre de su palacio se muestran espantados ante su regreso y la rehyen continuamente: “Dijrase que el soplo frío de la huesa, el hálito glacial de la cripta, flotaba alrededor de su cuerpo” (2005b: 447). Su marido, aunque acepta sus abrazos pasivamente, ya no demuestra el atrevimiento y la lujuria de antaño, y ella lee en su actitud, dentro de su cerebro invadido por la demencia, la siguiente frase: “De donde t has vuelto no se vuelve” (2005b: 448). Finalmente, la mujer regresa al templo a hurtadillas, baja a la cripta y cierra la puerta por dentro antes de apagar con el pie el único cirio prendido. Como apunta Clúa Ginés, en el cuento destaca, como elemento discordante con la obra de Poe —y la de Bécquer—, la perspectiva femenina de los acontecimientos y, de este modo, Pardo Bazán da la voz “a las damas muertas de Poe, que siempre son silenciosas” (2000: 129). La investigadora agrega que “La resucitada” propone dos experiencias de horror muy distintas: la de los familiares de Dorotea, que se enfrentan con lo extraño del regreso de la mujer, y la de ella misma, para quien lo familiar se ha vuelto, también, extraño (2000: 129).

“El espectro” es otro claro ejemplo de la influencia de Poe en Pardo Bazán. En este relato, en palabras de Ermitas Penas: “lo maravilloso irrumpe en el mundo real a través de la perturbación de un neurtico” (2001). El protagonista del cuento está obsesionado con el gato blanco de su tía y, a causa de la extrema repulsión que el felino le provoca, comienza a ver gatos en donde no los hay. Por ello, un día dispara contra la toquilla blanca de su madre, a la que por poco asesina. Aunque la bala no le quita la vida, la mujer muere poco después a causa de una enfermedad cardiaca y el personaje nunca se perdona a sí mismo ni encuentra sosiego. Se trata de un relato más breve y sencillo que el de Poe, pero ambos reflexionan sobre los desequilibrios mentales del ser humano, elemento recurrente en la narrativa del estadounidense. En “El gato negro” leemos:

[...] para mi cada final e irrevocable, se presentó el espíritu de la PERVERSIDAD. La filosofía no tiene en cuenta a este espíritu; y, sin embargo, tan seguro estoy

de que mi alma existe como de que la perversidad es uno de los impulsos primordiales del corazón humano, una de las facultades primarias indivisibles, uno de esos sentimientos que dirigen el carácter del hombre. (2001: 109-110)

En “El espectro”, por su parte, el narrador expone:

Lucio Trelles sostiene la teoría de que desequilibrado lo es todo el mundo; que a nadie le falta esa “legua de mal camino” psicológica; que no hay quien no padezca manías, supersticiones, chifladuras, extravagancias, sin más diferencia que la de decirlo o callarlo, llevar el desequilibrio a la vista o bien oculto. [...] el equilibrio perfecto, en que todos nuestros actos responden a los citados de la razón, no existe; es un estado ideal en que ningún hijo de Adán se ha encontrado nunca, en toda su vida. (2005a: 325)

En los dos pasajes se exploran las patologías mentales de los personajes, provocadas por la aversión que les produce el mismo animal. Poe se enfoca en la maldad del ser humano, mientras que Pardo Bazán destaca el desequilibrio inherente a la existencia. Sin embargo, la similitud entre los relatos es evidente.

CONVERGENCIAS GENERALES ENTRE LOS CUENTOS DE BÉCQUER Y LOS DE PARDO BAZÁN

Uno de los puntos de convergencia en los cuentos de estos dos autores es la diversidad de tradiciones de las que abreven. Si bien los más famosos, en ambos casos, son los inspirados en leyendas españolas, como “El monte de las ánimas”, de Bécquer, o “Un destripador de antaño”, de Pardo Bazán, los dos escribieron relatos basados en historias de otros países de Europa —Francia, Alemania—, e incluso de la India.¹⁰ Los cuentos “El caudillo de las manos rojas” y “La creación”, de Bécquer, y “El velo” y “El milagro de la diosa Durga”, de Pardo Bazán, se encuentran entre estos últimos.

Además de las leyendas y tradiciones en las que se basan ambos autores, sus producciones literarias tienen otras influencias en común. A Edgar Allan Poe

¹⁰ En el caso de Pardo Bazán, también hay cuentos de inspiración prehispánica, griega, italiana, egipcia, etcétera.

se suma E.T.A. Hoffmann, otro de los escritores cuya huella puede percibirse en los cuentos de Bécquer y Pardo Bazán. Baquero Goyanes apunta que el cuento español “nace como una imitación de los cultivados en otros países, especialmente de los de Hoffmann, autor conocido en España desde 1830, y de cuyos cuentos existían ya traducciones en 1837 y en 1839” (1949: 236). En el primer párrafo de “Un destripador de antaño”, leemos: “La leyenda del *Destripador* [...] Volvió a aparecérseme, como fantasmagórica creación de Hoffmann, en las sombrías y retorcidas callejuelas de un pueblo” (2005a: 5), lo que ya acusa el conocimiento y la admiración de la escritora coruñesa hacia el autor alemán. En los cuentos de Hoffmann, se percibe la exploración de la psique de los personajes y la búsqueda de una profundidad psicológica que se aprecia, por ejemplo, en la novela *Los elixires del diablo*, de 1815. Eva Soler Sasera observa que Hoffmann ejerció su influencia en España durante el periodo romántico, y Poe a partir de la década de 1860 (2006: 215). No obstante, su legado se percibe tanto en los cuentos de Bécquer como en los de Pardo Bazán.

El día de la publicación de los relatos de ambos autores en la prensa periódica es otra de las similitudes destacables entre ellos, pues éste influye, en ciertos casos, en su temática. Como apunta Ángel Esteban, en las leyendas de Bécquer: “Generalmente, el tema que se trata coincide con una fiesta relevante del calendario litúrgico de la Iglesia Católica, y el relato contribuye a realzar esa fiesta” (2011: 176), lo cual también ocurre en muchos cuentos “de calendario” de Pardo Bazán. Aunque esta característica no puede hacerse extensiva a todas las narraciones —sobre todo en el caso de la autora gallega—, una buena cantidad de sus cuentos salieron en prensa en una fecha cercana a alguna festividad católica. En el caso del sevillano, las celebraciones más recurrentes son el Día de los Difuntos y Pascua; en el de la autora coruñesa, la Navidad y el Día de Reyes, seguidos de la Pascua y el Día de los Difuntos. Emilia Pardo Bazán tiene una buena cantidad de cuentos protagonizados por los Reyes Magos,¹¹ los cuales aparecían en los periódicos el 5 o 6 de enero, así como de relatos alusivos al año viejo y al año nuevo, algunos de los cuales forman parte de la serie *Cuentos de Navidad y Reyes* (1902).¹² Estos últimos

¹¹ Entre ellos, “Los Santos Reyes”, “Los magos”, “Sueños regio” y “La visión de los Reyes Magos”.

¹² Ejemplo de este tipo de relatos son “El engendro”, “Profecía para el año 1897”, “Entrada del año”

suelen ser alegóricos y personificar tanto al año que llega como al que se va. Bécquer, por su parte, no produjo narraciones sobre estos temas, a diferencia de la coruñesa, quien los escribió por encargo para diarios como *El Liberal* o *El Imparcial*. Varios de ellos se incluyen en la serie “Cuentos de Navidad y Año nuevo”, en *Cuentos nuevos*, de 1894. Por otro lado, estas fechas no se prestan tanto a la ambientación lúgubre y gótica características en los relatos del sevillano. En fechas cercanas al 24 y 25 de diciembre, en cambio, ambos publicaron relatos alusivos a la Navidad. Pardo Bazán cuenta con una buena cantidad de cuentos en los que ocurren milagros o baja Jesús a la Tierra, como “Nochebuena del jugador” o “La Nochebuena del carpintero”. Dentro de la cuentística becqueriana, la célebre leyenda “Maese Pérez, el organista” es un buen ejemplo.

Lo anterior da pie a que muchos de los hechos sobrenaturales de los relatos sean consecuencia de la intervención de la divinidad, otra de las similitudes entre las narraciones de los dos escritores, lo cual salta a la vista desde algunos títulos: “La cruz del diablo”, “La Creación” o “El Cristo de la calavera”, de Bécquer, y “Jesús en la tierra”, “Las armas del arcángel” o “La santa de Karnar”, de Pardo Bazán. Por ello, muchas de ellas se insertan dentro de lo fantástico o lo maravilloso divino, puesto que el hecho sobrenatural es obra de Dios, los ángeles o el Diablo. En los cuentos fantásticos, esto no impide que los prodigios resulten sorprendentes y transgresores, puesto que el paradigma de realidad no admite la aparición de ángeles o demonios. En los maravillosos, en cambio, puesto que el planteamiento no es realista, la mediación divina no supone una ilegalidad.

Finalmente, otro de los puntos en común de los cuentos de ambos autores es que el narrador de la diégesis principal suele preparar el terreno para producir miedo o desasosiego en el espectador. En el cuento fantástico “El talismán”, de Pardo Bazán, leemos:

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 [...]. O mejor aún: no enciendas nada; salte al jardín, y cerca del estanque, donde las magnolias

y “Vida nueva”.

derraman efluvios embriagadores y la luna rieles argentinos, oye el cuento de la mandrágora y del barón de Helynagy. (2004b: 290)

Este recurso, no obstante, es mucho más común en Bécquer que en Pardo Bazán, pues en los cuentos de la coruñesa lo sobrenatural bien puede producirse a plena luz del día. Hay algunos casos, empero, en que un aura romántica envuelve sus narraciones —“El antepasado”, “La resucitada”—. En el caso del sevillano, en cambio, es casi una constante. En la introducción a “El monte de las ánimas”, por ejemplo, se lee:

A las doce de la mañana, después de almorzar bien, y con un cigarro en la boca, no le hará mucho efecto a los lectores de *El Contemporáneo*. Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo, cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche. (1993: 197)

Los cuentos de Bécquer generalmente presentan un hibridismo entre el folclore —ya sea español o europeo— y las narraciones góticas. Y, como parte de esta confección, las narraciones transcurren en lugares y temporalidades remotos, en templos, casonas antiguas o parajes rurales alejados de las grandes urbes. El terror en las leyendas suele ser un miedo físico ante la agresión hacia el personaje y su posible muerte, como se percibe en el ataque de las imágenes de la iglesia contra Pedro en “La ajorca de oro”. En algunos relatos de Pardo Bazán también encontramos este tipo de estrategias narrativas, pero en muchos otros los escenarios son más cercanos al del lector —“La turquesa”, “La venganza de las flores”—. En estos últimos, la intención no es producir terror, sino una angustia o inquietud provocadas por el advenimiento de lo imposible. En ese sentido, la autora coruñesa se aleja de lo fantástico clásico e incursiona en un fantástico más moderno o, en algunos casos, en lo *fantástico interior*, en términos de Louis Vax, como ocurre en “El ruido” o “Los hilos”, por ejemplo. Para el teórico francés, en este tipo de relatos lo insólito se produce dentro del propio personaje, como una perturbación interna, y no proviene del exterior (1979: 59).

DIVERGENCIAS ENTRE LAS LEYENDAS DE BÉCQUER Y LOS CUENTOS DE PARDO BAZÁN

Una de las diferencias más evidentes entre los cuentos de Bécquer y los de Pardo Bazán es la extensión. Los del escritor sevillano son mucho más largos y, la mayoría, aparecieron en la prensa en al menos dos entregas. Los cuentos de Pardo Bazán, mucho más breves, se publicaron completos en una sola fecha, peculiaridad que se debe, en buena medida, a los criterios de las publicaciones. La mayoría de las leyendas becquerianas vieron la luz en *El Contemporáneo*, periódico en el que era habitual la publicación de relatos por entregas, pues los capítulos podían imprimirse con uno o dos días de diferencia. Los cuentos de Pardo Bazán, en cambio, aparecieron principalmente en medios como las revistas ilustradas *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana* y *La Esfera*, todas ellas con una periodicidad semanal. En estas revistas, con un diseño muy cuidado y colaboradores de renombre —tanto en el contenido escrito como en el visual—, se procuraba que las narraciones se publicaran en un solo número, con la intención de que el lector no tuviera que esperar una semana para concluir las. Como consecuencia de ello, la mayoría de los cuentos de la autora coruñesa carecen de subdivisiones, a diferencia de los de Bécquer, los cuales, además de una introducción recurrente, presentan diversos apartados y son mucho más descriptivos; la acción se extiende y permite la aparición de diversos momentos de tensión y de una mayor cantidad de personajes, mientras que algunos relatos de Pardo Bazán resultan anecdóticos y son mucho más concisos, con sólo un par de personajes y en torno a un hecho concreto. Cabe aquí mencionar que muchos de estos últimos nunca vieron la luz en la prensa periódica y se incluyeron directamente en alguno de sus numerosos libros de cuentos. En algunos de ellos se observa una mayor extensión, como es el caso de “La Borgoñona” o “El príncipe Amado”; sin embargo, existe cierta homogeneidad y, en general, las narraciones no exceden las seis páginas. Las leyendas de Bécquer, por su parte, se publicaron en los diarios *La Crónica*, *El Contemporáneo*¹³ y *La América*, así como en el semanario *La Crónica de Ambos Mundos*. Éstas suelen tener entre quince y veinte páginas, salvo la primera de ellas —“El caudillo de las manos rojas”—, que tiene cerca de cincuenta.

¹³ En este diario se publicaron también sus *Cartas literarias a una mujer*, en cuatro entregas, entre diciembre de 1860 y abril de 1861.

La manera de introducir el escepticismo y la credulidad es otro de los puntos en los que divergen los relatos de Bécquer y Pardo Bazán. Mientras que el sevillano suele comenzar sus leyendas mediante la introducción de un narrador escéptico, este recurso se observa en mucho menor medida en los cuentos de Pardo Bazán. La leyenda “Los ojos verdes”, por ejemplo, comienza de este modo: “Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título. Hoy, que se me ha presentado ocasión, lo he puesto con letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma” (1993: 207). En “La ajorca de oro”, se percibe el distanciamiento del narrador y su intención de narrar los hechos tal como acaecieron: “Yo, en mi calidad de cronista verídico, no añadiré ni una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos mejor” (1993: 188). Sobre estos prolegómenos, Russell Sebold apunta:

En las introducciones a las leyendas suele a la vez entablarse una dialéctica entre el escepticismo y la credulidad, merced a la cual se descubre el grado de receptividad para lo sobrenatural que existe en el alma del narrador omnisciente; dialéctica que se prosigue luego en la misma narración con el propósito de juzgar la receptividad de los narradores secundarios y otros personajes que presencian el portento, y cuando se inclina la balanza hacia el lado de la aceptación y la creencia, es ya muy difícil que nosotros no nos dejemos llevar también. (2006a)

Esta dialéctica entre escepticismo y credulidad también está presente en los cuentos de Pardo Bazán, pero suele expresarse en boca de los personajes. Si es el narrador quien cuestiona la veracidad de lo sobrenatural, lo hace desde la omnisciencia, o bien, desde el papel de un personaje narrador. Es menos común la separación de la diégesis principal y la metadiégesis, como observamos en Bécquer, lo que se refleja en el paradigma de realidad intratextual. En las leyendas del sevillano, la mayoría de los personajes muestran un carácter propicio para creer en lo imposible. Por ello, Alfonso se niega a ir al Monte de las Ánimas la noche de todos los santos para buscar la banda azul de Beatriz, pues sabe que los espectros estarán rondando y confiesa su temor a su amada. Sin embargo, estas creencias se ponen en boca de los personajes, mientras que el narrador se limita a contar la historia. Sobre esta estrategia de Bécquer, Fernando Darío González Grueso apunta:

Este caballero recoge el miedo del pueblo, lo pasa por un filtro de aceptación estética y duda razonable —siempre inspirada en las posibilidades que la fe cristiana católica le ofrece—, para que el lector de la urbe lo crea plausible dentro de un contexto de tradición y aldea alejadas ambas de la razón y del progreso. (2017: 65)

Los narradores de Bécquer, aunque algunas veces admiten el desasosiego que les produce la historia en cuestión, no se incluyen dentro de los personajes crédulos de las metadiégesis.

Pardo Bazán, por su parte, tiende a introducir narradores que participan activamente en la trama y, por tanto, muchas veces ofrecen su opinión sobre los acontecimientos sobrenaturales por medio de diálogos. Si bien algunos de sus cuentos son introducidos brevemente por un narrador ajeno a la metadiégesis —“Tiempo de ánimas” o “La calavera”—, la mayoría de éstos prescinden de este recurso y la dicotomía entre escepticismo y credulidad se plantea dentro de la diégesis. En “La santa de Karnar”, por ejemplo, algunos personajes se muestran dispuestos a que lo sobrenatural interceda por la niña enferma y la cure. Además, es la propia niña quien narra la historia y afirma haber vivido en carne propia una sanación milagrosa. Por otro lado, el médico del relato afirma que la cura no ha tenido nada de sobrenatural. Es decir, que estamos ante un paradigma de realidad heterogéneo. En los cuentos de Pardo Bazán, el lector asiste a una pugna entre las creencias populares y la razón. En las leyendas de Bécquer, en cambio, esta dicotomía se establece entre el escepticismo del narrador ilustrado —al que el lector identifica con el propio escritor— y los personajes de la metadiégesis, quienes no suelen cuestionar la aparición de los prodigios.

Las atmósferas en donde transcurren las leyendas becquerianas y los cuentos de Pardo Bazán también contribuyen a establecer la distinción entre unas y otros. Como se ha visto, las leyendas tienen lugar, por lo general, en poblaciones pequeñas o incluso en el campo o el bosque, como es el caso de “La corza blanca” y “Los ojos verdes”. Sobre ello, González Grueso afirma: “los fenómenos imposibles, por lejanos e irreales, se daban cita en el campo, el bosque y las montañas, lugares marcados tradicionalmente como de tránsito entre mundos” (2017: 65). Si bien este alejamiento de las grandes ciudades se observa en muchos relatos fantásticos incluso contemporáneos, las narraciones de Pardo Bazán suelen partir de un plano realista y urbano con el que la ma-

yoría de los lectores puede identificarse. Esto no es, por supuesto, una regla, pues algunas de sus ficciones extrañas o fantásticas se ambientan en pequeños poblados o en medio de la naturaleza, como en “El pinar del tío Ambrosio” o “El antepasado”. Sin embargo, observamos que en sus relatos lo sobrenatural puede perfectamente ocurrir en las ciudades, tendencia que irá en aumento en la narrativa fantástica del siglo xx. Como apunta Joan Estruch Tobella:

Bécquer, como los románticos, todavía necesita ambientar lo fantástico en un marco alejado de la realidad contemporánea, en una Edad Media idealizada y en un marco rural. El contexto urbano moderno en el que él vivía le parece demasiado prosaico para situar en él lo fantástico, como había hecho Poe. Ello en parte es atribuible a la precariedad del proceso de modernización de la sociedad española. Habrá que esperar a la década de los ochenta para que Alarcón o la Pardo Bazán, en pleno auge del naturalismo, introduzcan lo fantástico en ámbitos contemporáneos y urbanos. (2011)

El cuento “La charca”, de Pardo Bazán, es una muestra paradigmática de lo anterior, pues está ambientado en un baile del Teatro Real, en el que “las damas lucían dominós de gro y moaré, con encajes [...]; los caballeros vestían capuchones negros, de rico raso, con lazos de colores en los hombros” (2011b: 513). Y en medio de esa reunión aristocrática, aparece un grupo de espectros que beben champaña, fantasmas de los aristócratas del pasado. Cuando los asistentes se dan cuenta de su presencia, oculta por los antifaces, pero delatada por sus muñecas huesudas, los visitantes de ultratumba dan un último trago a su bebida y desaparecen. La única prueba de su paso por el Real era una charca de champaña en el suelo —a manera de flor de Coleridge—, pues ésta había traspasado sus cuerpos. “Eximente”, “El talismán” y “El té de las convalecientes” son otros ejemplos de cuentos fantásticos pardobazanianos que transcurren en la capital española.

ALGUNAS COMPARACIONES CONCRETAS

En este apartado se establecerán paralelismos entre algunos relatos temáticos y estructurales de los relatos de Bécquer y Pardo Bazán. En “La creación”, del sevillano, por ejemplo, que lleva el subtítulo de “Poema indio”, tras una descripción de los picos del Himalaya, leemos:

El mundo es un absurdo animado que rueda en el vacío para asombro de sus habitantes.

No busquéis su explicación en los Vedas, testimonios de las locuras de nuestros mayores, ni en los *Puranas*, donde, vestidos con las deslumbradoras galas de la poesía, se acumulan disparates sobre disparates acerca de su origen.

Oíd la historia de la creación tal como fue revelada a un piadoso brahmín, después de pasar tres meses en ayunas [...]. (1993: 178)

El cuento “El velo”, de Pardo Bazán, por su parte, empieza así:

En la sacra montaña de oro; bajo la bóveda de oro, incrustada de diamantes, tamaños como soles los majestuosos personajes del Triángulo, Brahma, Visnú y Siva, dedicábanse a combinar, por primera vez las fuerzas y acciones necesarias a la existencia del mundo. Mundos eran —pero en potencia solamente—, aquellos inconmensurables globos diamantinos, magníficos, transparentes, pero inertes y glaciales, semejantes a facetados trozos de hielo. (2011a: 167)

Como vemos, ambos relatos encaran el tema del origen del mundo desde la perspectiva del hinduismo. Más adelante, en los dos casos, se introduce la figura de Maya, que representa la ilusión y aparece personificada en una hermosa mujer que acompaña a Brahma. Gracias a esta unión, como se lee en “La creación”, surgieron sus primeros descendientes: “Brahma deseó por primera vez, y su deseo, fecundando la creadora Maya que lo envolvía, hizo brotar de su seno millones de puntos de luz [...] Aquel polvo de oro llenó el vacío, y al agitarse produjo miríadas de seres destinados a entonar himnos de gloria a su creador” (1993: 179). En esta leyenda, Maya aparece encarnada en un ser humano, pero también como la idea de lo velado, por lo que igualmente se le alude como “la Maya” que flotaba “como una niebla confusa”. Más adelante, los pequeños seres se convierten en traviesos *gandharvas* (demonios o espíritus inferiores a los dioses), quienes —mientras Brahma se dedica a crear los cuatro elementos mediante la alquimia— crean su propio mundo —el nuestro— confundiendo todos los elementos del bien y del mal, junto con arcilla, vida y muerte. Cuando él los descubre tiene el impulso de destruir su juguete, pero al final no lo hace y les dice:

¡Id, turba desalmada e incorregible! Marchaos donde no os vea más, con vuestra deforme criatura. Ese mundo no debe, no puede existir, porque en él hasta los átomos pelean con los átomos; pero marchad, os repito; mi esperanza es que en poder vuestro no durará mucho. (1993: 185)

En “El Velo”, por su parte, Brahma, Visnú y Siva tratan de ponerse de acuerdo para insuflarle la vida al mundo. Observan que, de una pagoda de paredes de turquesa, en una montaña de oro, sale Maya, la esposa de Brahma, “madre y matriz de todos los seres, con múltiples encarnaciones y varios nombres” (2011a: 169), envuelta de pies a cabeza por un maravilloso velo, con el que decide envolver el globo con el fin de que el hombre no vea “la existencia sino a través de este tejido mágico” (2011a: 170). Dicha envoltura será nombrada por los mortales *ilusión*, pues cubrirá lo descarnado y lo horrible de sus destinos, explica la diosa. Este relato, más breve, no describe lo que ocurre tras la envoltura del globo, pero sí a las criaturas monstruosas que luchan entre sí disputándose las hembras o el suelo virgen. En ambos casos se sugiere la crueldad del ser humano y su ánimo belicoso, así como la percepción negativa que las deidades tienen de ellos. Los dioses que se mencionan son los mismos, por lo que es evidente el conocimiento que los autores tienen de este mito hindú. Es posible, asimismo, que Pardo Bazán conociera el cuento maravilloso de Bécquer. En estos ejemplos, las descripciones también son distintas a las de los cuentos fantásticos, se vuelven más meticulosas y profundas y recrean un universo con claroscuros y presencias prodigiosas.

Como se mencionó, tanto en Bécquer como en Pardo Bazán la fecha de publicación de los relatos incide en su temática. Entre los cuentos “de calendario” de la autora gallega se encuentra “La Nochebuena del Papa”, en el que un 24 de diciembre, en la basílica de Trinità dei Monti, en Roma, el niño Jesús cobra vida y crece hasta convertirse en hombre ante los ojos del papa Pío IX. Posteriormente, llegan a la basílica una gran cantidad de niños enfermos, lisiados y andrajosos, y Cristo aparece crucificado en la cima de una colina. Se trata de un texto milagroso que demuestra el sacrificio de Jesús por la humanidad y refuerza la santidad de Pío IX, quien fue beatificado tiempo después. En el caso de Bécquer, un ejemplo de cuento de Navidad es “Maese Pérez, el organista”, publicado el 27 y 29 de diciembre de 1861, en *El Contemporáneo*. Éste narra una historia sevillana en la que los fieles esperan la Nochebuena con ansia cada año, debido al magnífico concierto

ofrecido por maese Pérez. Tras uno de éstos, el organista muere, lo que deja un trágico vacío en sus seguidores; sin embargo, al año siguiente el órgano vuelve a sonar exactamente igual que como lo hacía antes, pues lo toca el alma del fallecido músico. El cuento de Bécquer es más extenso y complejo que los de Pardo Bazán dedicados a esta festividad. Está, además, articulado para infundir miedo en los lectores y no para reforzar la fe católica. No se trata de un relato milagroso, sino de uno fantástico confeccionado desde el inicio con la intención de sorprender, por lo que se incluyen una serie de indicios que apuntan a lo sobrenatural. Como es común en la narrativa becqueriana, estos indicios se construyen a partir de sonidos. A la plebe, por ejemplo, se le describe así: “Ésta, que se agitaba en el fondo de las naves con un rumor parecido al del mar cuando se alborota, prorrumpió en una aclamación de júbilo, acompañada del discordante sonido de las sonajas y los panderos” (1993: 223). Sobre el órgano de la iglesia, leemos:

Las cien voces de sus tubos de metal resonaron en un acorde majestuoso y prolongado, que se perdió poco a poco, como si una ráfaga de aire hubiese arrebatado sus últimos ecos [...]. Era la voz de los ángeles que atravesando los espacios llegaba al mundo. (1993: 224)

Poco después de este pasaje, muere maese Pérez y, en el último apartado, ocurre lo sobrenatural: el órgano suena sin que nadie lo toque. La intervención de la divinidad también se hace presente, pues el prodigio tiene lugar durante la misa de Gallo, a la hora que se presupone el nacimiento de Jesús.

Otros ejemplos de cuentos relacionados con fiestas litúrgicas son “El monte de las ánimas”,¹⁴ de Bécquer, y “Tiempo de ánimas”, de Pardo Bazán. La comparación entre estas dos narraciones es quizá más pertinente que la anterior, pues en ambos casos se trata de relatos fantásticos. A pesar de ello, los dos se ambientan en fechas cercanas al Día de los Difuntos. La metadiégesis de la leyenda de Bécquer comienza así: “Atad los perros; haced la señal con

¹⁴ Publicado en *El Contemporáneo*, el 7 de noviembre de 1861. La edición de Cátedra de 1993 lo fecha, erróneamente, el 7 de diciembre de 1861. También hay un error en la fecha de publicación de “La ajorca de oro”, que salió en prensa el 28 de marzo de 1861 —y no el 7 de noviembre, como señala la misma edición—, como puede comprobarse en el mismo diario.

las trompas para que se reúnan los cazadores y demos la vuelta a la ciudad. La noche se acerca, es día de Todos los Santos y estamos en el Monte de las Ánimas” (1993: 198). En el cuento de Pardo Bazán, que también ofrece una historia enmarcada, leemos: “viene el mes de los muertos, el mes en que el otro mundo se pone en relación con nosotros, el mes en que la atmósfera se puebla de espíritus invisibles, en que un vaho de lágrimas, ascendiendo del Purgatorio, humedece el aire...” (2004b: 782). Ambos relatos incluyen elementos ominosos desde el comienzo. El de Bécquer resume, en boca de uno de los personajes, la leyenda por la cual nadie debe permanecer en el monte soriano por la noche el día de Todos los Santos:

[...] las ánimas de los muertos, envueltas en jirones de sus sudarios, corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales. Los ciervos braman espantados, los lobos aúllan, las culebras dan horrorosos silbidos, y al otro día se han visto impresas en la nieve las huellas de los descarnados pies de los esqueletos. (1993: 199)

En “Tiempo de ánimas”, además de que se alude a “las almas de los naufragos cuyos restos escupía a veces el oleaje contra los escollos o sobre el playal” (2004b: 782), se hace una oscura descripción de Gaviota, el protagonista, quien era antipático, siniestro y tenía una cabeza repulsiva.

Como vemos, la leyenda de Bécquer se ambienta en un frío monte con una peligrosa historia, y el cuento de Pardo Bazán, en una brumosa playa que “finge fantasmas envueltos en sudarios blanquecinos” (2004b: 782). Ambas atmósferas son más que propicias para la aparición de lo sobrenatural, que llega —en efecto— al final de las narraciones y sorprende tanto a los personajes como al lector. En este sentido, las dos cumplen con el efecto final que se observa tanto en la poética como en los relatos de Poe. En “El monte de las ánimas”, Beatriz muere de horror tras la visita de lo que parece ser el espectro de Alonso y encontrar su perdida banda azul sobre un reclinatorio. En “Tiempo de ánimas”, después de robar las pertenencias de un naufrago, una mano yerta cae sobre sus mejillas, por lo que muere al poco tiempo. En los dos cuentos existe un epílogo que alude a las elucubraciones del pueblo sobre sendos prodigios. En la leyenda de Bécquer, se explica:

Dicen que después de acaecido este suceso, un cazador [...] vio a los esqueletos de los antiguos templarios y de los nobles de Soria enterrados en el atrio de la capilla levantarse al punto de la oración con un estrépito horrible, y, caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como a una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmelenada, que con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso. (1993: 206)

Estas líneas refuerzan la verosimilitud de la historia y agregan un elemento sobrenatural, el del espectro de Beatriz, condenada a convivir con los espíritus de los templarios, lo que la vuelve aun más terrorífica. En el cuento de Pardo Bazán, tras la exposición del narrador sobre la posibilidad de que la extremidad del náufrago se haya movido a causa del peso de Gaviota sobre los músculos pectorales del cadáver, leemos:

A la gente de L***, la explicación no le satisface; es más, no la comprende siquiera. ¿Quién mueve el brazo de un difunto para abofetear a un criminal empedernido sino esa misma fuerza que alza en el mar la ola y agrupa en el cielo las nubes: la fuerza de la eterna Justicia? (2004b: 784)

Es decir, que los pobladores optan por creer que se ha tratado de un castigo divino, lo cual también resulta, al menos, perturbador. A diferencia de los cuentos maravillosos de inspiración hindú aludidos anteriormente, estos dos relatos fantásticos muestran la clara intencionalidad de producir inquietud e incluso miedo en el lector, y se percibe en ellos la meticulosa articulación que suelen presentar las narraciones de esta modalidad.

Otro punto en común entre ciertas narraciones de los dos escritores es el antisemitismo, presente en buena cantidad de obras literarias españolas de la época. “La rosa de Pasión”, del escritor sevillano, publicada un Jueves Santo, cuenta la historia de una joven judía enamorada de un cristiano, quien es asesinada ante el beneplácito de su propio padre, dolido por lo que considera una traición. Las descripciones de los judíos son peyorativas y encarnizadas. Se lee, por ejemplo, a propósito del protagonista, Daniel Leví: “Era este judío rencoroso y vengativo, como todos los de su raza, pero más que ninguno engañador e hipócrita” (1993: 364). En el cuento de Pardo Bazán, si bien la percepción negativa de los judíos no es tan generalizada, se menciona “el sombrío y sucio barrio de la Judería” (2004: 659), en donde

viven los protagonistas, los hermanos Nehemías y Hillel, y, más adelante, se alude a su “odio a los cristianos y su perpetuo afán de inferirles algún ultraje, de herirles en lo que más aman y veneran” (2004: 660). En ambos casos, los personajes principales demuestran una profunda aversión hacia el cristianismo y dan muestras de querer hacerle daño a sus fieles. En “Corpus”, uno de los hermanos tiene el impulso de llevar a su tienda al primer niño cristiano con el que se topa y sangrarle “para tener con qué amasar los panes ázimos de la venidera pascua” (2004: 659). Sin embargo, su venganza ante el hecho de que el crucificado del Gólgota posea hermosos palacios en el mundo, mientras su señor ve arrasado su templo, es robar las hostias de un sagrario y destrozarlas. Y es aquí cuando ocurre en milagro, pues éstas vuelven a su forma original. “Corpus” es un cuento milagroso que busca fortalecer la fe católica, mientras que “La rosa de Pasión” es un relato fantástico. El primero, narrado en tercera persona, cuenta los hechos como ciertos, sin la necesidad de recurrir a la estrategia del relato enmarcado, e incluso remata con un colofón que explica que Nehemías se convirtió y fue bautizado, y que “las hostias milagrosas no se guardan ya como reliquias, porque en cierta grave enfermedad una reina de España quiso comulgar con ellas y a esta comunión se atribuyó su restablecimiento” (2004: 661).

“La rosa de Pasión”, de Bécquer, que lleva como subtítulo “leyenda religiosa”, comienza de este modo: “Una tarde de verano, y en un jardín de Toledo, me refirió esta singular historia una muchacha muy buena y muy bonita” (1993: 363). La protagonista de la historia, una hermosa joven judía, es hija de Daniel Leví: “[a]borrecedor implacable de los cristianos y de cuanto a ellos pudiera pertenecer” (1993: 364). Ella se enamora de uno de ellos y es descubierta por su padre, quien, loco de ira, un Viernes Santo permite que una multitud, reunida en los restos de una iglesia bizantina, la asesine después de que ella confesara haber advertido a su amante de que los hebreos lo buscaban y, sobre todo, haber encontrado un nuevo padre, uno “todo amor para los suyos, un padre a quien vosotros clavasteis en una afrentosa cruz y que murió en ella para redimirnos, abriéndonos para una eternidad las puertas del cielo” (1993: 372). El hecho sobrenatural tiene lugar en el epílogo, en donde se narra que, años después de la muerte de Sara, un pastor llevó al arzobispo una flor nunca vista, “en la cual se veían figurados todos los atributos del martirio del Salvador del mundo, flor extraña y misteriosa, que había crecido y enredado sus tallos por entre los ruinosos muros de la derruida iglesia” (1993: 373).

Tras cavar en aquel sitio —agrega el narrador— se encontró el esqueleto de una mujer. Este cuento surge de la etimología de la *pasionaria* o *pasiflora*, así llamada por la similitud que los jesuitas observaron entre ella y los símbolos del martirio de Cristo: los látigos, los clavos y la corona de espinas.

Son frecuentes en la imaginaria popular las historias de seres humanos transformados en plantas y flores, como lo ilustran el famoso mito de Narciso o el de Dafne, convertida en laurel durante su huida por el acoso de Apolo. En los cuentos de Pardo Bazán, también observamos una recreación de este tipo de leyendas en el relato “Sabel”, el cual se ambienta en un sitio y una época indeterminados. Se trata de una narración enmarcada, puesta en boca de un juglar para entretener a un grupo de hidalgos en su viaje de regreso de Compostela. Este recurso, en vez de aumentar la verosimilitud del relato —como lo hacen los preámbulos becquerianos, que recrean la voz de un escritor serio a punto de narrar una historia que le contaron, y a quien el lector identifica con el propio autor—, aleja la narración de la realidad del receptor. Se enfatiza la irrealidad del cuento, por lo que se le puede inscribir en lo maravilloso. En “Sabel”, una reina se encuentra en una llanura con el plebeyo Alberte, y ordena a sus pajes darle de comer, lavarlo, vestirlo de seda y llevarlo con ella a su palacio. Tiempo después, Sabel, su enamorada, da con él y se abrazan, hecho que es advertido por la reina, quien ordena la muerte de los amantes. Posteriormente, pide al sepulturero de la catedral que entierre el cuerpo de la joven en el coro, y el de Alberte, al pie del altar mayor, para que “ni en muerte estuviesen reunidos”. No obstante, un día la soberana descubre que de la sepultura de Sabel brota un “matorral de zarza-flor y madreselva”, y que del altar mayor crecía un castaño nuevo. Los manda cortar por la tarde, pero al día siguiente surgen más crecidos y frondosos. Los brazos vegetales se extendían para unirse, y el prodigio no cesó hasta que se juntaron los restos de los amantes y la reina hizo penitencia durante tres días. Se percibe, asimismo, la intervención de la divinidad, al igual que en los casos anteriores, pues el obispo advierte a la monarca que son sus pecados los que echan abajo la catedral, por lo que se infiere que el hecho sobrenatural es un castigo divino.

CONCLUSIONES

Las leyendas de Bécquer y los cuentos fantásticos de Pardo Bazán se articulan de un modo similar: plantean una base realista que es transgredida por un hecho

sobrenatural, muchas veces de procedencia divina y, por lo general, católica, lo cual los inserta dentro de lo fantástico divino. Sin embargo, ambos autores escribieron cuentos fantásticos que abrevan de leyendas europeas o cuyo germen proviene de su propia creación, como es el caso de “La corza blanca” y “El beso”, de Bécquer, o “El talismán” y “El camafeo”, de Pardo Bazán, los cuales forman parte de lo fantástico legendario o lo fantástico “puro”. En cuanto a lo fantástico interior, el escritor sevillano produjo “El rayo de luna”, leyenda que incursiona en las patologías mentales. En el caso de Pardo Bazán, el número de ejemplos es mayor, y encontramos cuentos como “El ruido” o “Eximente”, entre otros. Esto puede deberse a que, además de la influencia de E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe —la cual comparte con Bécquer—, ella conoció también la obra de Guy de Maupassant, cuya producción literaria ofrece destacados relatos de este tipo. Finalmente, los cuentos maravillosos becquerianos son sólo dos: “El caudillo de las manos rojas” y “La creación”, ambos de inspiración india, los cuales se han comparado con “El velo”, de la autora coruñesa, que trata un tema similar a “La creación”. Pardo Bazán, por su parte, escribió una cantidad mucho mayor de cuentos maravillosos, los cuales presentan una mayor distancia temática y estructural respecto a las leyendas becquerianas.

En los cuentos fantásticos de intervención divina, por lo general, el catolicismo se alza como la religión única, y las ofensas hacia su dios o sus preceptos son castigados en las narraciones de ambos autores. Así se observa en las leyendas “La ajorca de oro” y “La cruz del diablo”, y en los cuentos “Tiempo de ánimas” o “El mechón blanco”. En este sentido, una discrepancia entre las leyendas de Bécquer y los cuentos de Pardo Bazán es que en el primer caso no existe duda sobre lo sobrenatural de los fenómenos, pues éstos no son cuestionados por los personajes, mientras que en los cuentos de la autora gallega se reflexiona sobre los aparentes prodigios. De ello se desprende que el paradigma de realidad sea heterogéneo, y que las distintas perspectivas no procedan únicamente del narrador escéptico de la diégesis y de los personajes de la metadiégesis, sino que haya discordancia entre los protagonistas de la historia narrada. Pardo Bazán suele ofrecer un punto de vista científico sobre el hecho presuntamente sobrenatural, como ocurre en “La corona de espinas” o “La santa de Karnar” —entre otros—, característica ausente en las leyendas. En cuanto a los relatos que abrevan de otros sistemas de creencias, además de aquellos de inspiración hindú, en los dos casos se observa la presencia de

personajes judíos, los cuales son retratados de una manera peyorativa. Sus acciones, además, son viles y llenas de malicia y se contraponen a la bondad y rectitud del comportamiento de los cristianos.

El recurso del relato enmarcado, que constituye una de las estrategias narrativas más empleadas por Bécquer, está presente en buena parte de sus leyendas, así como en varios cuentos de Pardo Bazán; sin embargo, no es un rasgo característico de la narrativa de la escritora coruñesa, como sí lo es en la del sevillano. Las introducciones de las leyendas son un elemento fundamental de éstas, pues forman parte de la dicotomía establecida entre el escepticismo y la credulidad de los relatos. En los cuentos de la escritora gallega, en cambio, son los propios personajes quienes cuestionan la naturaleza de los prodigios. Lo anterior puede deberse, entre otros factores, a la ambientación de las narraciones. Ésta es otra de las diferencias entre los cuentos de los autores, pues, si bien la mayoría de las leyendas becquerianas transcurren en el campo o en sitios alejados de las grandes urbes, muchos de los cuentos fantásticos de Pardo Bazán tienen lugar en la capital española, e incluso en aquellos que transcurren en la provincia, suele haber personajes que encarnan a la ciencia o a la razón.

La intención de provocar miedo en el lector es otro elemento común en la narrativa breve de los dos autores. Sin embargo, es una característica inherente a la mayoría de las leyendas, las cuales recrean una ambientación gótica con una serie de indicios que adelantan la aparición de lo sobrenatural: mansiones alejadas de las ciudades, iglesias antiguas, caminos solitarios, conventos, etcétera. A estos escenarios se suma la proximidad de una fecha relevante en la liturgia católica, la cual resulta propicia para la aparición de espectros y hechos sobrenaturales. En el caso de Pardo Bazán, también se observan narraciones de este tipo —“La resucitada”, “Tiempo de ánimas”—, aunque no de manera generalizada. El prodigio bien puede ocurrir a plena luz del día y sólo producir inquietud o desasosiego, como ocurre en “Hijo del alma” o “El camafeo”.

Finalmente, en cuanto a la configuración de las narraciones, puede afirmarse que tanto las leyendas de Bécquer como los cuentos fantásticos de Pardo Bazán pueden incluirse dentro de lo que se considera como cuento moderno, con algunas excepciones. Dos de las primeras leyendas —“El caudillo de las manos rojas” y “La creación”—, con un evidente tono lírico, no forman parte de este género y no siguen los preceptos de Poe que contribuyeron a su consolidación. En el caso de la autora coruñesa, casi la totalidad de sus relatos se incluyen en

esta categoría, salvo por las que son, en realidad, novelas breves —*La dama joven* o *La última fada*—, así como algunas series alegóricas que no han formado parte del presente estudio. Por la ambientación y la intencionalidad de las leyendas becquerianas, la mayoría de éstas pueden considerarse como narraciones paradigmáticas de lo fantástico clásico, mientras que los relatos no miméticos de Pardo Bazán incursionan, en mayor medida, en un fantástico más moderno, en el cual se percibe la influencia del desarrollo de la ciencia y el progreso propios de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, así como en lo fantástico interior. El término *cuento*, en suma y de manera general, bien puede emplearse para los relatos de ambos autores, tomando en cuenta sus respectivos matices y particularidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Anula, Álvaro (2018), “La misteriosa fuentona de Muriel que originó la leyenda de ‘Los ojos verdes’ de Bécquer”, disponible en [<https://alvarooanula.com/2018/08/13/la-misteriosa-fuentona-de-muriel-que-origino-la-leyenda-de-los-ojos-verdes-de-becquer/>], consultado: 16 de julio de 2023.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1993), *Leyendas*, Madrid, Cátedra.
- Bravo, Víctor (2005), “El miedo y la literatura”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 34, pp. 13-17.
- Caillois, Roger (1966), *Anthologie du fantastique*, París, Gallimard.
- Clúa Ginés, Isabel (2000), “Los secretos de las damas muertas: Dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 26, pp. 125-135.
- Esteban, Ángel (2011), “Gustavo Adolfo Bécquer: un hombre de su tiempo”, en Michèle Ramond, Eduardo Ramos-Izquierdo y Julian Roger (eds.), *Hommage à Milagros Ezquerro. Théorie et fiction*, México/París, Rilma2/ADEHL.
- Estruch Tobella, Joan (2011), “Transgresión y fantasía en las Leyendas de Bécquer”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en [cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcdn4q0], consultado: 20 de julio de 2023.
- González Grueso, Fernando Darío (2017), “Lo tradicional y los elementos de miedo en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer”, *Revista de Letras*, vol.

- lvii, núm. 1, enero-junio, pp. 57-70, disponible en [<https://www.jstor.org/stable/10.2307/26508602>], consultado: el 27 de julio de 2023.
- Hume, Robert D. (1969), "Gothic versus romantic: A reevaluation of the gothic novel", *Publications of the Modern Languages Association of America*, vol. LXXXIV, núm. 2, pp. 282-290.
- Izquierdo, Pascual (1993), "Introducción", en Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Cátedra.
- Pardo Bazán, Emilia (2011a), *Obras completas XI*, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Pardo Bazán, Emilia (2011b), *Obras completas XII*, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Pardo Bazán, Emilia (2005a), *Obras completas IX*, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Pardo Bazán, Emilia (2005b), *Obras completas X*, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Pardo Bazán, Emilia (2004), *Obras completas VIII*, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Penas, Ermitas (2001). "Fantasía en algunos cuentos de E. Pardo Bazán", en *Sobre literatura fantástica. Homenaje ó profesor Antón Risco*, Vigo, Universidad de Vigo, pp. 153-184, disponible en [<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fantasia-en-algunos-cuentos-de-e-pardo-bazan/html/>], consultado: 27 de julio de 2023.
- Poe, Edgar Allan (2001), *Cuentos, 1*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza.
- Poe, Edgar Allan (1984), "Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne", en *Essays and Reviews*, Nueva York, The Library of America, pp. 568-577.
- Roas, David (2011), *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Madrid, Devenir.
- Sebold, Russell P. (2006a), *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en [cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0s4], consultado: 27 de julio de 2023.
- Sebold, Russell P. (2006b), *Gustavo Adolfo Bécquer, cuentista*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en [cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv12g3], consultado: 22 de julio de 2023.
- Soler Sasera, Eva (2006), "Aproximación a los cuentos fantásticos de Pardo Bazán. Emilia Pardo Bazán y la dimensión interior de lo fantástico", en Dolores

- Fernández López (coord.), *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Universidade de Santiago de Compostela, tomo II, pp. 214-222.
- Tangherlini, Timothy R. (1990). “It happened not too far from here...’: A survey of legend theory and characterization”, *Western Folklore*, vol. XLIX, núm. 4, pp. 371-390.
- Todorov, Tzvetan (2009), *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, México, Ediciones Coyoacán.
- Toledo Fernández, Ángela (2018), *La influencia de la narrativa breve de Edgar Allan Poe en los relatos fantásticos de Bécquer y Pardo Bazán*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Valera, José Luis (1969), “Mundo onírico y transfiguración de la prosa de Bécquer”, *Revista de Filología Española*, vol. LII, núm. 1/4, pp. 305-334.
- Vax, Louis (1979), *Las obras maestras de la literatura fantástica*, traducción de Juan Aranzadi, Madrid, Taurus, Colección Persiles, 30.

CLAUDIA CABRERA ESPINOSA: Es doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde imparte clases de Literatura Española. Sus líneas de investigación son la literatura fantástica hispánica y la narrativa española moderna y contemporánea. Sus investigaciones analizan la obra de autores como Benito Pérez Galdós, Amparo Dávila, José María Merino y Cristina Fernández Cubas. Es autora de los libros de relatos *Los desterrados* (FCE, 2023), *Las ondulaciones del mar* (Eolas, 2020) y *Posibilidad de los mundos* (UDG, 2019), así como miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México.

D. R. © Claudia Cabrera Espinosa, Ciudad de México, enero-junio, 2024.