

Yuqi WANG



LO FANTÁSTICO EN EL REALISMO DE LOS CUENTOS DE GALDÓS

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2012-2013

Convocatoria de Septiembre

Tutora: Prof^a Ángela ENA BORDONADA

Calificación: 9.5

RESUMEN: Además de novelas y teatros, Benito Pérez Galdós también cultiva cuentos, en algunos de los cuales podemos observar una fusión del realismo y los elementos fantásticos. En este estudio hemos escogido siete de ellos: *Una industria que vive de la muerte*, *Manicomio político-social*, *La novela en el tranvía*, *La mula y el buey*, *La princesa y el granuja*, *Theros* y *Celín* para hacer un análisis sobre la combinación del realismo y lo fantástico desde las siguientes perspectivas: el espacio, el tiempo, la forma autobiográfica, el sueño, los seres sobrenaturales, etc.

PALABRAS CLAVE: Benito Pérez Galdós, cuentos, fantástico, realismo.

SUMMARY: Apart from novels and theatres, Benito Pérez Galdós also cultivates short stories, in some of which we could observe a combination of the realism and the fantasy elements. In this study we have selected seven of them: *Una industria que vive de la muerte*, *Manicomio político-social*, *La novela en el tranvía*, *La mula y el buey*, *La princesa y el granuja*, *Theros* and *Celín*, with the purpose of analyse the combination that we have mentioned from the following aspects: the space, the time, the form of autobiography, the dreams, the supernatural beings, etc.

KEY WORDS: Benito Pérez Galdós, short stories, fantasy, realism.

Agradecimientos

En primer lugar quería agradecer a mi tutora la Dra. Ángela Ena Bordonada, por su orientación, sugerencias y comentarios para la realización de esta investigación.

Agradezco también a todos mis profesores del Máster en Literatura Española y a la Facultad de la Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid.

Por último quiero dar las gracias a mis padres y a mis amigos, por su apoyo y ánimos durante el proceso de la realización de este trabajo.

ÍNDICE

1. Introducción	1
1.1. Los estudios sobre los cuentos de Galdós	2
1.2. Objetivos de investigación y metodología	3
2. Cuentos fantásticos del siglo XIX.....	4
2.1. Cuentos fantásticos del romanticismo al realismo: evolución	4
2.2. Influencia de Hoffmann y Poe.....	7
2.3. Los cuentos y el periodismo.....	10
3. Los cuentos de Galdós.....	11
3.1. Clasificación de sus cuentos.....	12
3.2. Opinión de Galdós sobre el cuento.....	16
4. Convivencia de elementos fantásticos y realistas en los cuentos de Galdós.....	20
5. Los cuentos seleccionados	22
6. Análisis de los cuentos seleccionados	27
6.1. Espacio	28
6.2. Tiempo.....	31
6.2.1. El tiempo realista.....	32
6.2.2. La confusión cronológica en <i>Celín</i>	34
6.3. La vida cotidiana	36
6.3.1. La vida social	36
6.3.2. Elementos cotidianos.....	37
6.4. Forma autobiográfica	39
6.5. El sueño	42
6.6. Los seres sobrenaturales.....	45
6.7. El loco	48
6.8. Otros elementos fantásticos.....	49
7. Conclusión.....	50
8. Bibliografía.....	53

1. Introducción

A Pérez Galdós siempre se le considera como “el gran novelista realista español del siglo XIX”. Es casi un estereotipo creado en torno a este escritor. El prestigio y la grandeza de su extensa creación novelesca a veces nos hace pasar por alto otras obras de menor cantidad, pero de ninguna manera, de peor calidad: me refiero a sus cuentos. Galdós tiene veinte cuentos aproximadamente, según un cálculo hecho después de la lectura de las distintas ediciones y recopilaciones modernas. Este número es, en efecto, considerablemente menor comparado con su obra novelística.

A Galdós nunca se le califica como gran cuentista. En algunas ocasiones, incluso se le reprocha no ser capaz de reducir el contenido en un espacio limitado. Para Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, Galdós no es un buen cuentista:

El artista, a no ser un prodigio de la Naturaleza, no está condicionado para desempeñar todos los géneros con igual maestría, y casi siempre descuella en uno, que es su especialidad, su reino. A Pérez Galdós, por ejemplo, le es difícil redondear y encerrarse en un espacio reducido; no maneja el cuento, la *nouvelle* ni la narración corta; necesita desahogo, páginas y más páginas.¹

Esta calificación tan negativa ha sido criticada por muchos galdosianos, y hoy en día sus relatos han recibido la atención y la estimación que merecen. A nuestro parecer, aunque no es apropiado decir que Galdós sea un gran cuentista, podemos encontrar obras magníficas en estos relatos. A través de ellos, entrevemos la brillantez de la imaginación del escritor, una fantasía libre que traspasa lo real y lo cotidiano, así como el contexto histórico de la segunda mitad del siglo XIX en que se popularizaban los cuentos fantásticos.

El empleo de lo fantástico y maravilloso en estas obrillas es precisamente lo que ha llamado más atención de la crítica, puesto que al contrario de la imagen que nos dan sus novelas “realistas”, vemos a un Galdós fantasioso. Así por ejemplo, tenemos ediciones modernas como *Cuentos fantásticos* de Cátedra, y *Cuentos fascinantes: viaje de la*

¹ E. Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico*, nº3, marzo de 1891, p. 38, citado por Baquero Goyanes, *El cuento español: del romanticismo al realismo*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 231-232.

imaginación a la realidad de la editorial Clan. Aunque no todos sus relatos contienen elementos fantásticos, a algunos podemos darles la definición de “cuentos fantásticos” sin vacilación.

En esta introducción vamos a hablar primero de los estudios sobre los relatos galdosianos, con la finalidad de conocer mejor la situación actual de la investigación sobre este tema, y después, plantear nuestros objetivos y la metodología de este trabajo.

1.1. Los estudios sobre los cuentos de Galdós

J. F. Montesinos, en el segundo capítulo titulado «Escritos menores» de su conocido estudio *Galdós*², opina que estas obritas no merecen un análisis minucioso ni una investigación específica, puesto que las abundantes novelas del escritor ya precisan de un estudio de mucho tiempo y esfuerzo, y por otra parte, ni siquiera el mismo don Benito da mucha importancia a estos relatos. No obstante, el estudioso admite que son significativos y valiosos para entender el conjunto de la literatura galdosiana.

Hoy día contamos por lo menos con dos monografías específicas sobre estos cuentos. La primera es la tesis de Oswaldo Izquierdo Dorta, leída en la Universidad de La Laguna en septiembre de 1991. La segunda es una obra de Julio Peñate: *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*, publicada por la editorial Lausanne en 2001. En este libro, de unas setecientas páginas, el investigador destaca la importancia de estos relatos en la evolución literaria de Galdós, y postula que ellos forman un sistema que demuestra el desarrollo de las técnicas y pensamientos del escritor. Aparte de estas dos monografías más extensas, también existen artículos que tratan específicamente de uno o varios de estos relatos, como el estudio de Pérez Vidal publicado en el año 1957: «Bénito Pérez Galdós, “Una industria que vive de la muerte”»³.

Como decíamos, muchos de los cuentos galdosianos destacan por el uso de lo fantástico y lo imaginario. Por lo que en la mayoría de los estudios se menciona esta característica. Sobre

² J. F. Montesinos, *Galdós*, Vol. I, Madrid, Castalia, 1968, p. 37.

³ José Pérez Vidal, «Bénito Pérez Galdós, “Una industria que vive de la muerte”», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº2, 1957, pp. 473-507.

este aspecto, Alan Smith, un investigador estadounidense, tiene un libro publicado en 1992 bajo el título *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*. En esta monografía, se hace un análisis sobre cada uno de los cuentos fantásticos, con detalles como la publicación, las variantes, etc. Es el único estudio específico sobre los relatos fantásticos de Galdós.

1.2. **Objetivos de investigación y metodología**

Dentro de estos cuentos fantásticos, aquellos que nos han llamado más la atención son los que desarrollan su historia en un mundo real o aparentemente real, es decir, en un espacio muy parecido al del lector. Galdós emplea una pluma realista para trazar este mundo, y después introduce elementos fantásticos en él. O a veces al revés: inserta el realismo en un espacio fantástico, como el del sueño o el de la ilusión.

De este modo, a veces el lector tendrá la sensación de estar en la frontera de dos mundos distintos: cuando pensamos que estamos en la realidad y que la historia le puede pasar a cualquier persona, la aparición de elementos fantásticos nos arrastra a otro entorno maravilloso; cuando creemos que ya estamos en una zona irreal y todas las historias son inverosímiles, el escritor nos lleva al mundo anterior con elementos realistas. Así el lector se sentirá perplejo ante esta combinación de lo real y lo fantástico.

Postulamos que esta sensación que se provoca en el lector se consigue gracias a la perfecta mezcla de lo fantástico y el realismo. En este sentido, a la hora de componer un cuento, el afán realista del autor no es un defecto, sino una ventaja, un punto que en este estudio también intentaremos explicar.

La mayor parte de la investigación sobre los cuentos de Galdós se realiza de dos maneras, como hemos mencionado: en las monografías se analiza cada uno de manera independiente; en los artículos, se habla de solo uno o como mucho, dos de ellos. En nuestro trabajo intentamos hacer un estudio más amplio, basado en siete de estos cuentos fantásticos, para encontrar tanto los elementos fantásticos más usuales como las técnicas realistas más empleadas, y a continuación explicar cómo se combinan estos elementos perfectamente.

En el primer apartado, se ofrece un resumen de la evolución del cuento fantástico del siglo XIX; el segundo trata de aportar una visión general sobre los relatos galdosianos, sobre todo los fantásticos, así como la opinión del escritor sobre este tema; en el tercero, se hablará de la fusión de lo fantástico y el realismo; y por último, en la cuarta parte se abordarán los cuentos que hemos seleccionado para el análisis, con sus datos de publicación, argumentos, etc. En este estudio no se hablará de todos los cuentos galdosianos, teniendo en cuenta la extensión del trabajo y nuestro objetivo de investigación. Sin embargo, en un futuro estudio, es decir, mi tesis doctoral, voy a desarrollar este tema con más detalle.

2. Cuentos fantásticos del siglo XIX

Antes de entrar en el tema de los cuentos fantásticos galdosianos, conviene tener una visión panorámica y acercarnos a la evolución de este género en el siglo XIX.

2.1. Cuentos fantásticos del romanticismo al realismo: evolución

El término *cuento* abarca un amplio campo de connotaciones y significados. En ocasiones el contenido de cuento se designa con otros vocablos: leyendas, historias, fábulas, apólogos, etc. Se pueden considerar como cuentos, por ejemplo, las fábulas del griego Esopo, *Las mil y una noches*, *El Decamerón* de Boccaccio, y parte de *El conde Lucanor*. Dentro del extenso terreno de este género, se encuentran el *cuento popular* y el *cuento literario*. El primero destaca sobre todo por lo anónimo, oral y tradicional. El segundo, gracias al empuje de los románticos, tiene un gran florecimiento en el siglo XIX. No hay que olvidar un acontecimiento histórico casi decisivo para la evolución del cuento literario. Me refiero a la publicación de una colección de cuentos populares por los hermanos Grimm en 1812, puesto que con esto surge una revaloración del cuento tradicional, y en palabras de Baquero Goyanes, “el arte de contar”⁴. Don Juan Valera también alude al gusto de los hombre del XIX por “coleccionar” y

⁴ Baquero Goyanes, *El cuento español: del romanticismo al realismo*, Madrid, CSIC, 1992, p. 2.

“publicar en casi todos los países los cuentos vulgares, como los de Alemania por los hermanos Grimm.”⁵

En cuanto al nacimiento de la literatura fantástica, cabe mencionar que narraciones fantásticas o maravillosas ya existen en la cultura antigua. Por ejemplo, la Odisea, el Quijote, o los cuentos de hadas, en palabras de Todorov, “poseen, en grado diferente por cierto, elementos maravillosos.”⁶ Sin embargo, para la consolidación de la literatura fantástica que conocemos hoy día hay que esperar hasta el siglo XVIII y el XIX.

Como indica David Roas, la eclosión de la literatura fantástica está relacionada con el Racionalismo. En el siglo XVI, el desarrollo de la mentalidad científica había empezado a dudar de ciertas explicaciones mágicas y supersticiosas de la realidad. Pero hasta el siglo XVIII, antes del surgimiento del Racionalismo, la religión, la superstición y la ciencia habían convivido sin demasiados problemas. Al llegar al Racionalismo, la razón se convierte en el único paradigma para juzgar las cosas. Una de sus consecuencias es que, a partir de ese momento, se empieza a creer que lo que la razón no puede explicar es mentira. Sin embargo, a pesar de que la importancia de la razón ha alcanzado un nivel sin precedentes, se mantiene la emoción que tiene el ser humano frente al mundo invisible, la muerte y lo inexplicable. Este sentimiento de admiración, curiosidad, o bien de miedo, encuentra su refugio en la literatura fantástica⁷.

Aparte de eso, el Romanticismo también favorece la expansión y la consolidación de este género. Se considera, en general, que el Romanticismo surge como una corriente en contra del Neoclasicismo y el Racionalismo del siglo XVIII, y posteriormente el Realismo aparece como una reacción revolucionaria contra el Romanticismo. Como es bien sabido, los románticos postulan que la razón no es la única vía para captar la realidad, pues para ellos la imaginación y la intuición también valen para hacerlo. De modo que se sublimen las fronteras entre lo real e irreal, la ciencia y la magia, la vigila y el sueño.

⁵ Don Juan Valera, *Estudio crítico sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Madrid, 1864, pp. 284-285, citado por Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 2.

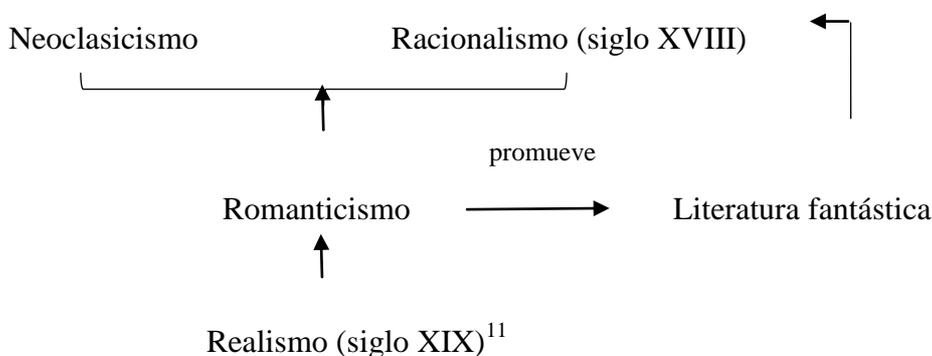
⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1980, p. 126.

⁷ David Roas, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, p. 15.

Por otra parte, con la llegada del siglo XIX, el desarrollo del positivismo intensifica aún más esta incertidumbre que tiene el ser humano, viendo que se halla en un mundo en que no todos los fenómenos se pueden explicar con la ciencia, y que en muchas ocasiones no existe una ley general o universal para prevenir el futuro. La mecánica cuántica es precisamente un ejemplo de ello. Todorov, por ejemplo, sostiene que “la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista.”⁸

Hemos indicado que el desarrollo del cuento como género literario comienza desde la primera mitad del siglo XIX, y el inicio de la literatura fantástica, aunque las opiniones se diversifican entre los teóricos, se circunscribe entre el siglo XVIII y los primeros del XIX. Por lo que podemos situar el surgimiento del cuento fantástico alrededor de la primera década del siglo XIX⁹.

Siguiendo lo que hemos dicho, aquí se ofrece un esquema para que se entienda mejor las relaciones entre la literatura fantástica y las diferentes corrientes del Neoclasicismo, el Racionalismo, el Romanticismo y el Realismo¹⁰.



⁸ Todorov, *op. cit.*, p. 130. Aunque el crítico postula que la literatura fantástica está más vinculada con el desarrollo del psicoanálisis y el positivismo, a nuestro juicio, sin embargo, es más convincente la teoría de David Roas, esto es, que la literatura fantástica es una contracorriente en el siglo XVIII racionalista. Véase el libro citado de dicho autor, pp. 15-20.

⁹ Recuérdese que Hoffmann (1776-1822), precursor del cuento fantástico moderno, en 1814 publicó sus *Piezas fantásticas*, dos volúmenes en que se recopilan sus novelas cortas más conocidas.

¹⁰ En este estudio no pretendemos entrar en el debate sobre las fechas exactas de cada corriente, lo que sería demasiado ambicioso para esta investigación. Por eso solo se ofrece un cuadro basado en una cronología que se aceptaría por la mayoría de los estudiosos, con la finalidad de explicar con más claridad la relación entre los elementos mencionados.

¹¹ Sobre el surgimiento del realismo español, Baquero Goyanes señala: “se acepta, como ya es tradicional, la fecha de 1849 – publicación de *La Gaviota* de ‘Fernán Caballero’ – como representativa del tal realismo, a sabiendas de lo convencional que la misma puede resultar” (p. 1).

2.2. Influencia de Hoffmann y Poe

La primera manifestación de la literatura fantástica es la novela gótica sobrenatural, que surge en las letras inglesas en la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, antes del Romanticismo. Pero a diferencia de lo que sucede en otros países, el cuento fantástico español aparece más tardío, como dice Ana Casas: “en España hay que esperar hasta la llegada del Romanticismo para asistir a la eclosión del género, aunque, como en el nuestro, en casi todos los países lo fantástico se desarrolla verdaderamente con el cuento romántico.”¹²

Las primeras obras fantásticas del siglo XVIII, las novelas góticas, que muchas veces cuentan historias macabras o siniestras ambientadas en castillos en ruinas o en la Edad Media, desaparecen poco a poco a mediados del siglo XIX. En vez de centrarse en lo legendario y lejano, los cuentistas empiezan a trasladar sus historias a ambientes cotidianos o conocidos por el lector. De esta manera, la acción se hace más verosímil y más impactante, y al mismo tiempo la historia asume un mayor realismo. Por eso no sería difícil entender que muchos escritores que solemos calificar de realistas también contribuyan a la literatura fantástica, entre ellos están Maupassant, Balzac y Henry James. O, en España, el mismo Galdós.

Para conocer mejor el cuento literario en la España del siglo XIX¹³, que va cobrando cada vez más importancia, hay que mencionar que en las últimas décadas en España aparecen numerosos volúmenes consagrados específicamente al cuento, como las leyendas de Bécquer recogidas en sus *Obras* (1871), *Narraciones inverosímiles* (1882) de Alarcón, o *Fantasías (Leyendas y tradiciones)* (1887) de Vicente Blasco Ibáñez, etc¹⁴.

Baquero Goyanes postula que el cuento fantástico español es solo el resultado de una imitación de otros países como Alemania, Francia y Estados Unidos, por encima de todo, a cuentistas como E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe¹⁵.

¹² Ana Casas, «El cuento modernista español y lo fantástico», en *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Universidad Carlos III y Asociación Cultural Xatafi, 2009, p. 358.

¹³ Para más detalle sobre el cuento fantástico español del siglo XIX, léase *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)* de David Roas, publicado por Marenostrom, Madrid, 2003.

¹⁴ Juan Molina Porras tiene una bibliografía bastante completa sobre las colecciones de cuentos en las tres últimas décadas en España. Véase la introducción de *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 17-18.

¹⁵ Véase «Popularidad de Hoffmann y Poe en España, en el siglo XIX», en Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, 1949, pp. 236-239.

Hoffmann, para algunos críticos, el creador del cuento fantástico moderno¹⁶, ofrece una visión fantástica a través del mundo de los sueños, de la psicología, y de la música. Al escritor alemán se le había conocido en España desde 1830. En estos años, ya existían traducciones de sus obras, que no tardaron en alcanzar un éxito absoluto. En muchas obras de esta época se encuentran referencias al escritor alemán, “hasta tal punto que, el citar a Hoffmann se convierte en un fenómeno común, siempre que hay casos raros y absurdos.”¹⁷ Podemos encontrar sus huellas en escritores como Bécquer o Rosalía de Castro. Algunos cuentos del primero, como «Maese Pérez el organista» (1861), «El miserere» (1862), que forman parte de las *Leyendas*, son precisamente de temática musical.

Es cierto que Galdós también leyó a Hoffmann. En su biblioteca se encuentra una colección de cuentos del escritor alemán, titulada *Contes porthumes de Hoffmann*, con la traducción por Chamflenry y publicada en París en 1856¹⁸. En *Crónicas de Madrid* también lo menciona¹⁹. José F. Montesinos en su estudio *Galdós*, afirma que “hay algo de Hoffmann” en uno de sus cuentos: *Una industria que vive de la muerte* (1865), una obrita que vamos a analizar más adelante²⁰. También señala que en *La sombra*, novela corta publicada en 1879, “para novelar esto concebido de un modo abstracto, fuera del campo de la novela, se ha valido de ciertas fórmulas que a mí se me antojan tan claramente aprendidas en Hoffmann, que no comprendo que nadie lo haya dicho, aunque se haya mentado el nombre de Hoffmann en conexiones mucho menos evidentes.”²¹ José Pérez Vidal, en su artículo «Los maestros en el aprendizaje de Galdós», subraya que en tres obras galdosianas se revela mejor esta influencia por parte de escritores como Hoffmann, Goethe, y Heine. Para él, en *Una industria que vive de*

¹⁶ Entre ellos está Jacobo Cortines, según él: “en buena medida, él fue el creador del cuento fantástico moderno por la intrusión del misterio en la realidad y la anulación de la lógica cotidiana.” («De Hoffmann al joven Galdós: cuatro cuentos musicales», p. 490)

¹⁷ Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, p. 237.

¹⁸ H. Chonon Berkowitz, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós: Catálogo razonado precedido de un estudio*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1951, p. 174. Sebastián de la Nuez en su estudio *Biblioteca y archivo de la Casa Museo Pérez Galdós* publicado en 1990, también indica la existencia de esta obra. Los interesados pueden consultar la página 134 de dicha obra.

¹⁹ En el periódico *La Nación* de 25-X-1865, dice: “Semejante - dice hablando de la sordidez de Meyerbeer - a la de aquel otro judío que pinta Hoffmann, platero habilísimo que, envidioso de que otros poseyeran las joyas que fabricaba, robaba por la noche a los que durante el día se surtían en su rico taller”, citado por Pérez Vidal, en «Benito Pérez Galdós, “Una industria que vive de la muerte”», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº2, 1957, p. 491.

²⁰ José F. Montesinos, *op. cit.*, p. 42.

²¹ *Ibid.*, p. 49.

la muerte se reúnen elementos musicales inspirados en Hoffmann. Otro cuento, *Necrología de un prototipo* (1886), también se acerca a las fórmulas del maestro alemán. Y por último, en *La sombra*, se perciben diversas influencias, por encima de todo, de Hoffmann y Goethe.

Aparte del cuentista alemán, hay que mencionar otro escritor: Edgar Allan Poe, cuyo nombre siempre se cita junto con el del Hoffmann a partir de los años sesenta. Los relatos de Poe destacan por la utilización de la locura, y la combinación de lo fantástico y lo científico. Es cierto que don Benito también leyó a Poe. En su biblioteca, encontramos cuatro obras del maestro norteamericano, que son: la tercera edición de *Histoires extraordinaires*, traducida por Charles Baudelaire y publicada en París, en 1857; la segunda edición de *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, también traducida por el poeta francés, y publicada en París, en 1862; *Nouvelles histoires extraordinaires*, con traducción de Baudelaire, publicada en París, en 1865; e *Historias grotescas y serias*, traducida por Vicente Algarra y publicada en Valencia. Sebastián de la Nuez señala que el primer libro fue acotado por el propio Galdós, mientras que el último se queda sin abrir²².

Galdós menciona a Poe en su artículo publicado en el periódico *El Debate*, el 13 de noviembre de 1871, titulado «Las obras de Bécquer». En este artículo, habla de tres obras de Bécquer: *Las leyendas*, *Las cartas desde mi celda* y las *Poesías*. Don Benito valora mucho la lógica que tienen las historias de Bécquer y dice: “¡cuánta lógica hallamos en aquellos mil imposibles físicos, y cuanta verdad en su inverosimilitud! La alucinación que es el estado normal de Gustavo se diferencia tanto de la fiebre dolorosa y tétrica de Edgardo Poe, como se distingue la locura sublime y profunda de D. Quijote del disparatado desvarío de Orlando.”²³

En este artículo podemos ver su gran admiración hacia Bécquer. El fragmento citado arriba, aunque no se trata de un elogio a Poe, confirma el hecho de que el joven Galdós había leído sus obras.

²² H. Chonon Berkowitz, *op. cit.*, p. 197, y Sebastián de la Nuez, *op. cit.*, p. 131.

²³ Benito Pérez Galdós, «Las obras de Bécquer», en *Bulletin Hispanique*, Tomo 77, nº1-2, 1975, p. 145.

2.3. Los cuentos y el periodismo

Los cuentos del siglo XIX de España también se caracterizan por su medio de difusión, al igual que otros países europeos, como dice Baquero Goyanes: “hubo un vehículo o instrumento que llegó a convertirse en el más poderoso aliado con que pudo contar el proceso de afianzamiento literario del *cuento*. Me refiero, claro, es al periodismo.”²⁴ El mismo Galdós también hace referencia a ello en «Observaciones sobre la novela contemporánea en España»: “En España, la producción de esas pequeñas obras es inmensa. La prensa literaria se alimenta de eso, y menudean las colecciones de cuentos, de artículos y de cuadros sociales.”²⁵ La brevedad de estos relatos permite una publicación más fácil en los periódicos y revistas. Aparte de eso, también tiene otra función: los escritores de novelas extensas suelen publicar un fragmento o un capítulo en la prensa antes de la publicación en forma de libro. Es el caso del relato *Dos de mayo de 1808, dos de septiembre de 1870* (1870), que viene a ser un preludio de los *Episodios Nacionales*.

Al ser tan extendido este género, la composición de los cuentos alcanzó a muchos escritores de la época. Galdós no es una excepción dada su doble condición de periodista y escritor. Así, por ejemplo, la mayoría de sus cuentos, desde *Una industria que vive de la muerte* de 1865, su primer relato antes de iniciarse en la novela, hasta *Rompecabezas* del año 1897, se publicaron primero en periódicos y revistas de la época, como *La Nación*, prensa en que trabajaba Galdós.

Otra costumbre de esa época fue la de publicar primero estos relatos en los medios, y después, gracias al avance de la industria editorial de la segunda mitad del siglo, hacer una recopilación para publicarlos en un solo libro. Así sucede también en el caso de Galdós, puesto que algunos cuentos suyos después de ser publicados en los periódicos o revistas, posteriormente fueron recopilados en dos colecciones: *La sombra* (1889) y *Torquemada en la hoguera* (1890).

²⁴ Baquero Goyanes, *op. cit.*, pp. 3-4.

²⁵ Pérez Galdós, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Madrid*, Madrid, Afrosidio Aguado, 1957, p. 238.

Otro rasgo del cuento español del XIX es su estrecha vinculación con los sucesos diarios, como nos indica Baquero Goyanes: “Cada época del año, cada festividad - Navidad, Reyes, Carnaval, Semana Santa, etc.- tenían su expresión en los cuentos de los periódicos y revistas, como la tenían también los principales acontecimientos históricos y los más vivos problemas de la época.”²⁶ Galdós, por su compromiso con la prensa, a veces también colabora con ellos para números especiales de fechas señaladas. Por eso hoy podemos encontrar cuentos como *La mula y el buey* (1876), *La Princesa y el granuja* (1877), *¿Dónde está mi cabeza?* (1892) y *Rompecabezas* (1897). El primero y el tercero son cuentos de Navidad, mientras que los otros dos son escritos para el Año Nuevo.

3. Los cuentos de Galdós

Galdós publicó dos colecciones de relatos en su vida: *Torquemada en la hoguera* y *La sombra* (y otros relatos). El primer volumen fue publicado por la Imprenta La Guirnalda en 1889, formado por una novela, *Torquemada en la hoguera* (febrero de 1889), y seis cuentos anteriormente publicados en revistas y periódicos entre 1868 hasta 1876, los cuales son: *La conjuración de las palabras*, *La mula y el buey*, *El artículo de fondo*, *Un tribunal literario*, *La pluma en el viento* y *La princesa y el granuja*.

La segunda colección, *La sombra*, apareció un año después, lanzada por la misma imprenta. En esta se encuentra una pequeña novela *La sombra*, calificada por muchos críticos como una novela fantástica y psicológica. Detrás de ella vienen otros tres cuentos: *Celín*, *Tropiquillos*, y *Theros*, que son respectivamente alegorías del verano, el otoño y el mes de noviembre.

Es casi imposible dar una cifra exacta de los cuentos de Galdós, por lo difícil de considerar algunos de ellos como tal género. Por ejemplo, muchos de ellos entran en el terreno de artículo costumbrista, aspecto que vamos a abordar más abajo. No obstante, si adoptamos una aptitud abierta del término *cuento*, como hace Oswaldo Izquierdo Dorta, encontramos unos treinta relatos. Julio Peñate, sin embargo, en su monografía solo recoge veinticuatro. En

²⁶ Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 5.

todo caso, se trata de una cifra muy reducida comparada con su creación novelesca o con otros escritores como Emilia Pardo Bazán y Clarín.

3.1. Clasificación de sus cuentos

Oswaldo Izquierdo Dorta, en *Los cuentos de Galdós. Obra completa*, ha recopilado en total treinta y dos relatos²⁷. Y los divide siguiendo un orden cronológico usual de la narrativa galdosiana, es decir, la Primera Época (1870-1878), La Época Realista (1879-1889), La Espiritualización Novelesca (1889-1897) y La Teatralización de la Novela (1897-1905). De esta manera, clasifica los relatos galdosianos en cinco grupos, añadiendo “La Época Prenovelesca” (1861-1869), divididos en tres subgrupos, que abarca cuentos como *Un viaje redondo por el bachiller Sansón Carrasco* (1861), *Una industria que vive de la muerte* (1865), *Necrología de un prototipo* (1866), *La conjuración de las palabras* (1868), y *Manicomio político-social* (1868) (incluye cuatro microrrelatos: *El neo*, *El filósofo materialista*, *El Don Juan* y *El espiritista*). Aparte de esta división cronológica, nos ofrece un resumen de las características de cada época. Se trata de un estudio precursor bastante completo y resumido²⁸.

Baquero Goyanes, sin embargo, opina que algunas de estas obritas no son cuentos en un sentido estricto. Por ejemplo, *La conjuración de las palabras* (1862), que trata de una emancipación de las palabras del *Diccionario de la lengua castellana*, para el crítico, no tiene nada del género²⁹. Otro artículo, *Un tribunal literario* (1872) – que cuenta la historia de un joven escritor que presenta su novela ante un conjunto de escritores supuestamente autorizados, y se ve obligado a hacer varias modificaciones de su obra según las absurdas sugerencias de los jueces – no es tampoco considerado cuento según Baquero Goyanes. No nos convence mucho, sin embargo, la explicación del estudioso, ya que solo señala que “tampoco es

²⁷ Se trata de una colección de dos volúmenes: *Los cuentos de Galdós. Obra completa*, Vol. I y II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1994 y 2008.

²⁸ Julio Peñate en su libro también habla de la clasificación de estos cuentos. Para él, la cuentística galdosiana consta de cinco etapas: la inaugural o de aprendizaje (1861-1864); la prerevolucionaria (1865-1868); la de consolidación (1870-1872); y la de su consagración como novelista (1876-1889); y la última etapa (1892-1897). No obstante, nos parece más global la clasificación de Oswaldo Izquierdo, ya que en su colección se engloba un mayor número de artículos galdosianos.

²⁹ Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 238.

propriadamente un cuento [...] aunque tenga mayor densidad argumental y más extensión también que *La conjuración de las palabras*.³⁰ Pero basta con este ejemplo para saber lo difícil de establecer un corpus de cuentos de Galdós.

Lo cierto es que muchos relatos galdosianos se manifiestan como mezclas del propio cuento con otros géneros literarios. Uno de ellos, *La pluma en el viento* (1872), que trata de la experiencia de una pluma en busca de la felicidad con la ayuda de su amigo el viento, cuyo subtítulo incompleto “Poe...” indica lo poemático y lo lírico de la obra. De igual modo, algunos muestran el afán de don Benito por lo descriptivo. En obras como *Theros* (1883) y *Tropiquillos* (1890) podemos encontrar abundantes descripciones del paisaje o del entorno en que se desarrolla la historia. Otro ejemplo sería *Junio* (1876), artículo que apenas tiene argumento, en el cual se narran los movimientos psicológicos del autor contemplando la llegada de junio.

Después de la lectura de estos relatos, el lector minucioso puede observar sin dificultad que estas obras presentan una tendencia de madurez del escritor. Los más tardíos, en comparación con los anteriores, se identifican mejor con el término cuento. Las historias son más intensas, la línea del argumento es más clara, las digresiones son menos abundantes. Investigadores como Oswaldo Izquierdo, Baquero Goyanes y Montesinos coinciden en que la calidad de estos relatos varía. Este último subraya: “En sus comienzos escribía francamente mal, y lo hemos dicho y aún insistiremos en ello, como los más de sus contemporáneos - aquellos periódicos en que hubo de colaborar no eran ciertamente la mejor escuela de estilística- pero tuvo la fortuna de comprenderlo así, reaccionó bien y a tiempo.”³¹

Otra característica que queríamos destacar aquí, hablando de la clasificación de estos artículos, es la fantasía que hay en ellos, como mencionábamos en la introducción. Alan Smith postula, usando esta palabra en un sentido amplio, que once de ellos son “cuentos fantásticos”. Después, siguiendo la teoría de Todorov sobre “lo maravilloso”, “lo fantástico”, “lo extraño” y “lo alegórico”, los clasifica en cuatro grupos. Para el crítico, cuando el lector no puede definir a ciencia cierta el hecho narrado como irreal, el relato se debe considerar como

³⁰ *Ibid.*, pp. 238-239.

³¹ José F. Montesinos, *op. cit.*, p. 42.

“fantástico”. Cuando lo que pasa en la historia contraviene las leyes físicas, el cuento pertenece a “lo maravilloso”. Si al final la ambigüedad se resuelve por una explicación racional, sería “lo extraño”. Y por último, un artículo alegórico no puede ser fantástico.

Evitaremos meternos en la discusión de que si cada cuento pertenece a “lo fantástico”, a “lo maravilloso”, o a “lo extraño”, puesto que a nuestro parecer sería una tarea imposible de cumplir. Cada lector tendrá su propio juicio de si cada fenómeno extraño rompe las leyes físicas o no. Por ejemplo, para Alan Smith, *¿Dónde está mi cabeza?*, en que narra la historia de un protagonista en busca de su propia cabeza, es un cuento fantástico. Para mí, sin embargo, pertenece más bien a “lo maravilloso”. Cuando habla de “lo alegórico”, el investigador sostiene que “son también relatos maravillosos, pero remiten a sentidos ulteriores con muchísima más exclusividad de otros valores literarios que cuentos de ‘lo maravilloso’”³². La pregunta sería cómo podemos dar definición a estos “sentidos ulteriores”. El lector siempre puede interpretar la obra por su propia cuenta, según lo que vea y su experiencia, y nunca tendríamos una respuesta definida de si un relato tiene sentido ulterior o no. En fin, no nos parece posible ni necesaria una clasificación demasiado específica y rotunda acerca de los cuentos fantásticos galdosianos.

Por lo que, aquí, cuando hablamos de los cuentos fantásticos de Galdós, adoptamos su sentido más amplio, es decir, son fantásticas las cosas aparentemente imposibles o que no se pueden explicar con ciencias o razones.

Aparte de eso, también queremos añadir tres artículos que encajan en esta determinación y que han sido pasados por alto por Alan Smith. Nos referimos a *Un viaje redondo por el bachiller Sansón Carrasco*, publicado por primera vez por Berkwitz según el manuscrito original que está conservado en el Museo Canario de Las Palmas³³, y que fue recopilado por Oswaldo Izquierdo Dorta en la obra completa de los cuentos de Galdós³⁴. Se trata de un viaje realizado por el bachiller cervantino, Sansón Carrasco. Este, después de aceptar la invitación

³² Alan Smith, «Los relatos fantásticos de Galdós», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1989, p. 224.

³³ H. Chonon Berkowitz, “Los juveniles destellos de Benito Pérez Galdós”, en *El Museo Canario*, Año IV, nº8, Las Palmas de Gran Canaria, 1936, pp. 17-26.

³⁴ Benito Pérez Galdós, *Los cuentos de Galdós. Obra completa*, edición de Oswaldo Izquierdo Dorta, Vol. I., pp. 49-60.

del diablo para escribir un teatro con motivo de la celebración de la boda de un cuñado, viaja al infierno, donde encuentra a los culpables de la degeneración de la juventud: periodistas, poetas, folletinistas, etc. Con elementos como el diablo, el infierno, este relato entra sin duda en el terreno del cuento fantástico.

Además, *Manicomio político-social* (1868), en que cuatro personajes locos narran sus experiencias, también tiene cierto matiz fantástico, sobre todo dos de ellos, «El filósofo materialista» y «El espiritista». Cabe señalar que el tema de la locura ya conlleva algo de fantasía en sí mismo.

Aquí ponemos como ejemplo estos dos cuentos. En el primero, el loco filósofo, para comprobar su teoría, necesita hacer experimentos con los sentimientos de los hombres. Para destilar el amor, coge a su criado, quien está enamorado perdidamente de la hija de la portera, lo mete en una gran cacerola, y lo pone al fuego a 49 grados. Cuando obtiene medio cuartillo de amor puro, aplica una gota a un zapato. El zapato se anima, empieza a caminar en dirección a una babucha, y le dice palabras apasionadas. Otro cuento, *El espiritista*, tiene aún mayor matiz fantástico. El protagonista, mediante el velador, se pone en contacto con personajes como Julio César, don Luciano Francisco Comella, y el fray Tomás de Torquemada. Por eso, a nuestro parecer, hay que añadir el *Manicomio* al conjunto de los cuentos fantásticos galdosianos.

Aquí ponemos una lista de ellos con fecha de la primera publicación:

1. *Un viaje redondo por el bachiller Sansón Carrasco*, 1861.
2. *Una industria que vive de la muerte*, 1865.
3. *La conjuración de las palabras*, 1868.
4. *Manicomio político-social*, 1868.
5. *La novela en el tranvía*, 1871.
6. *La pluma en el viento*, 1872.
7. *La mula y el buey*, 1876.
8. *La princesa y el granuja*, 1877.
9. *Theros*, 1883.
10. *Celín*, 1889.
11. *Tropiquillos*, 1890.
12. *¿Dónde está mi cabeza?*, 1892.
13. *El pórtico de la gloria*, 1896.

14. *Rompecabezas*, 1897.

3.2. Opinión de Galdós sobre el cuento

Don Benito expresa su opinión sobre el cuento literario en las siguientes ocasiones: «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870) y tres prólogos: el prólogo a *Torquemada en la hoguera* (1889); el que dedica a su colección de relatos *La sombra* (1890); y el prólogo a *Cuentos de Fernánflor* (1904).

El primer artículo, el fundamental para entender la concepción de Galdós y quizá el más consabido y citado por los críticos, fue publicado en *Revista de España* en 1870, con el título de “Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos*, por D. Ventura Ruiz Aguilera”. Se trata de una reseña de los cuentos de dicho autor³⁵. En este artículo, hablando de la relación entre los cuadros de costumbres, el cuento y la novela, el joven Galdós dice:

De estos cuadros de costumbres que apenas tienen acción, siendo únicamente ligeros bosquejos de una figura, nace paulatinamente el cuento, que es aquel mismo cuadro con un poco de movimiento, formando un organismo dramático pequeño, pero completo en su brevedad. Los cuentos breves y compendiosos, frecuentemente cómicos, patéticos alguna vez, representan albor de la gran novela, que se forma de aquéllos, apropiándose de sus elementos y fundiéndolos todos para formar un cuerpo multiforme y vario... como la misma sociedad.³⁶

A través de este fragmento, vemos que para Galdós, los tres elementos tienen un estrecho vínculo entre sí, formando el uno para el otro motivo y consecuencia. Esto es: de los cuadros de costumbres pasan al cuento, y del cuento a la novela.

Posteriormente, en el prólogo de *Torquemada en la hoguera*, cuando habla de los seis breves relatos, el escritor confiesa su incertidumbre respecto al género al que pertenecen ellos, puesto que ni él mismo sabe cómo definirlos:

³⁵ El interesado puede encontrar más detalle en «Una relación literaria y cordial: Benito Pérez Galdós y Ventura Ruiz Aguilera» de Reginald F. Brown, en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 1, 1977, pp. 223-233.

³⁶ Benito Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 238.

...no me atrevo a clasificar ahora, pues, no pudiendo en rigor de verdad llamarlas novelas, no sé qué nombre darles. Algunas podrían nombrarse cuentos, más que por su brevedad, por el sello de infancia que sus páginas llevan; otras son como ensayos narrativos o descriptivos, con un desarrollo artificioso que oculta la escasez de asunto real; en otras resulta una tendencia crítica, que hoy parece falsa, pero que sin duda respondía, aunque vagamente, a ideas o preocupaciones del tiempo en que fueron escritas.³⁷

Esto también corresponde al hecho de que, como decíamos, muchos cuentos suyos son como misceláneas de diferentes géneros literarios. Pero catorce años más tarde, en el prólogo a *Cuentos de Fernanflor*, vemos un escritor más maduro, que ya tiene una idea clara en torno a la definición de este género literario y los principios que hay que seguir a la hora de componer:

Con igual fortuna cultivó *Fernanflor* la novela chica y el cuento, que es la máxima condensación de un asunto en forma sugestiva, ingenua, infantil, con la inocente marrullería de los *niños terribles*, que filosofan sin saberlo y expresan las grandes verdades, cándidamente atrevidos a la manera de los locos, que son realmente personas mayores retrollevadas al criterio elemental y embrionario de la infancia.³⁸

De igual modo, en este prólogo, Galdós también nos revela su afán por la brevedad, un carácter que no tenía siempre desde el principio, lo que también muestra su evolución hacia un escritor cada vez más maduro: “Recuerdo haber disputado amistosamente con *Fernanflor* acerca de este punto, rebatiéndole yo lo que juzgaba monomanía de la brevedad; recuerdo también que, años adelante, convencido por la experiencia de que no debemos decir con veinte palabras lo que fácilmente se expresa con cinco, le declaré vencedor en aquellas polémicas.”³⁹

Aparte de eso, merece destacar otro punto que Galdós menciona: lo moral. Es cierto que muchos cuentos suyos, al igual que sus novelas, a veces transmiten una idea moral. Cuentos como *La pluma en el viento*, *Celín*, y *La mujer del filósofo* son ejemplos de ello. Galdós también habla de esto, comentando los *Cuentos de Fernanflor*:

Únicamente Trueba y Fernán-Caballero habían acertado en el género, conteniéndolo sistemáticamente dentro del molde de la ideación y de la cháchara pueriles [...] De

³⁷ *Los prólogos de Galdós*, por Willam H. Shoemaker, Urbana, University of Illinois Press, 1962, p. 66.

³⁸ *Ibid.*, p. 71.

³⁹ *Ibid.*, p. 70.

este modo, el género se engrandecía, aumentaba en valor literario y eficacia moral, sin perder sus cualidades propiamente castizas: el sentido apolónico y la brevedad epigramática.⁴⁰

Además, también menciona varias veces la palabra “belleza”. Por ejemplo, en el prólogo a *Torquemada en la hoguera*: “De la acusación que pudieran hacerle por entrar en un terreno que no le pertenece, se defenderá alegando que en estas obrillas no pretendió nunca producir las bellezas de la creación fantástica, eminentemente poética y personal.”⁴¹ O cuando habla de las obras de *Fernanflor*, dice:

Admiro, en fin, los *Cuentos de Fernanflor* por la rica variedad en los asuntos y en los fines artísticos de estas composiciones estrictamente sintéticas, que en reducido espacio nos descubren segmentos interesantes de la idea esfera, en que, al modo de constelaciones, brillan nuestros dolores, nuestras penas, el infinito anhelo del bien y de la belleza.⁴²

Por lo que no sería inapropiado decir que un principio que don Benito sigue para la composición de sus relatos es el de evocar en el lector una emoción por la belleza.

Por otra parte, confiesa constantemente su desconfianza en sí mismo en el campo de la literatura fantástica, pues cree que ha entrado en un terreno que pertenece a otros. En el prólogo a *La sombra*, dice: “El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas, y que sin duda en éstas acierta menos que en aquéllas.”⁴³ Y en *Torquemada en la hoguera*, hablando de sus obrillas, dice: “en todas ellas el estudio de la realidad apenas se manifiesta en contados pasajes, como tentativa realizada con desconfianza y timidez.”⁴⁴

Sin embargo, podemos entrever un Galdós, quien en el fondo, tiene conservada una pasión por lo fantástico y lo irracional, como todos los seres humanos: “Se empeña uno a

⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁴¹ *Ibid.*, p. 67.

⁴² *Ibid.*, p. 73.

⁴³ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

veces, por cansancio o por capricho, en apartar los ojos de las cosas visibles y reales, y no hay manera de remontar el vuelo, por grande que sea el esfuerzo de nuestras menguadas alas.⁴⁵

En cuanto a la difusión del cuento literario, Galdós señala, principalmente dos aspectos: en primer lugar, lo difícil de la introducción de este género en España; y en segundo lugar, su futura prosperidad dada su estrecha vinculación con el periodismo.

Sobre el primer punto, el escritor cree que la cualidad que conlleva el castellano como idioma es más apropiado para obras más extensas:

Pero la introducción del cuento en nuestros métodos literarios de trabajo no era empresa fácil, pues los escritores de acá propendíamos a las longitudes y a dormirnos sobre las cuartillas, sin duda porque la gran correa de nuestro idioma facilita el fraseo, el desarrollo verbal, y éstos desatan, sin sentirlo, la sarta analítica de las ideas.⁴⁶

También indica que el cuento tendrá un amplio campo en el futuro, porque puede evolucionar al compás de las innovaciones diarias:

El gran periodista Fernández Flórez fue propagador infatigable de los cuentos, viendo en esta graciosa literatura el filón de amenidad más apropiado a la renovación diaria, que es carácter fundamental de la Prensa moderna. Comprendió que el lector miraba ya con hastío y desconfianza el *se continuará* de los novelones, y quería saborear de una sentada todas las emociones de un asunto.⁴⁷

Resumiendo, podemos decir que la idea de Galdós sobre el cuento como género literario se va formando poco a poco. Al principio, tiende a mezclarlo con otros géneros, por lo que tenemos algunos cuentos difíciles de clasificar. Pero en el prólogo a los Cuentos de *Fernanflor*, ya vemos sus opiniones más maduras y que encajan más dentro del término *cuento* generalmente aceptado. Destaca cualidades como la intensidad y la brevedad, que se notan más, como decíamos, en sus cuentos más tardíos. Aunque afirma que también le encantan lo invisible y lo irreal, a veces se siente inseguro ante el terreno desconocido de la literatura fantástica.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁷ *Loc. cit.*

4. Convivencia de elementos fantásticos y realistas en los cuentos de Galdós

En muchos de los cuentos galdosianos, podemos observar una fusión de los elementos fantásticos y realistas, así como de las técnicas narrativas del realismo del siglo XIX.

Galdós nunca abandona la pluma realista en su creación literaria. Desde «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» de 1879 hasta su discurso de ingreso a la Real Academia Española, «La sociedad presente como algo novelable», siempre declara su afán por una reproducción vívida del mundo real. Cabe señalar que para él este principio no solo es valorable a la hora de componer una novela, sino que también lo es para los cuentos. Aquí tenemos su valoración sobre la colección de relatos *Los Proverbios Ejemplares* de Ventura Ruiz Aguilera:

Mas no por ser breves los cuentos que la forman deja de ser muy vasto el mundo que vive y se agita en esta colección de proverbios. Allí estamos todos nosotros con nuestras flaquezas y nuestras virtudes retratados con fidelidad, y puestos en movimiento en una serie de sucesos que no son ni más ni menos que estos que nos están pasando ordinariamente uno y otro día en el curso de nuestra agitada vida.⁴⁸

De modo que no es difícil darnos cuenta de que las técnicas del realismo, por ejemplo, la documentación de los personajes y de la descripción detallada de ambientes y escenarios, también están muy presentes en sus relatos.

Por otro lado, lo fantástico y lo maravilloso en las obras del novelista a lo largo de toda su producción, sobre todo en las de sus últimos años, es ya algo indiscutible para los investigadores, como indica Carlos Clavería en su estudio «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós» de 1953: “puede hablarse de una veta fantástica que corre a lo largo de toda su obra y que se nos aparece en múltiples formas y en distintos momentos y aspectos.”⁴⁹ Podemos observar esta tendencia desde sus primeros cuentos y *La sombra* (1889), hasta *Misericordia* (1897) y *El caballero encantado* (1909), con el subtítulo de *Cuento real... inverosímil*, en cuyo prólogo Julio Rodríguez Puértolas señala:

⁴⁸ Pérez Galdós, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Madrid*, Madrid, Afrosidio Aguado, 1957, p. 239.

⁴⁹ Carlos Clavería, «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós», en *Atlante*, Vol. I, nº 2 y 3, 1953, p. 82.

esta mezcla de “realidad y fantasía”, este complejo entramado que supera los tradicionales límites de la novela decimonónica y burguesa [...] no es en modo alguno nuevo en Galdós. Desde la primera época, la de *La sombra* y *Marianela* [...] *El amigo Manso* (1882), *La incógnita* (1888-1889), *Realidad* (1889), *Ángel Guerra* (1890-1891), *Misericordia* (1897), y muchos de los *Episodios Nacionales*, especialmente de la última serie. *El caballero encantado* se estructura sobre este problema de las interrelaciones entre realidad e imaginación, realidad y fantasía.⁵⁰

El propio Galdós también afirma su afición a la imaginación en *Memorias de un desmemoriado* (1916), cuatro años antes de su fallecimiento: “En mis correrías las personas y cosas imaginarias me seducían más que las reales. Siempre fue el Arte más bello que la Historia.”⁵¹ La imaginación está estrechamente vinculada con la fantasía. Un escritor apasionado por lo imaginativo debería tener la necesidad de salir ocasionalmente de la razón y de la realidad para buscar algo más. Es cierto que las obras realistas parten de una visión observatoria de la sociedad, de los seres humanos o de los fenómenos políticos, pero siempre implican una capacidad de recreación y ficción. Vemos que desde su primer cuento *Un viaje redondo por el bachiller Sansón Carrasco* (1861) hasta *Rompecabezas* (1897) transcurren casi cuarenta años en la trayectoria del escritor. Esto muestra su afán continuo por lo fantástico, una tendencia que va acentuándose cada vez más a lo largo de su vida.

Ricardo Gullón también señala esta fusión de lo real con lo fantástico en sus obras: “En Galdós los elementos maravillosos, lo irreal y fantástico sigue fundido con la realidad, y en la mayoría de sus novelas lo encontramos, pero no en estado puro, como en los cuentos de Hoffmann, sino por decirlo así, potable, en las dosis y medida que la realidad los depara.”⁵²

Al igual que sus novelas, muchos de sus cuentos muestran esta mezcla de lo real y lo imaginativo, de realismo y de elementos fantásticos. Nos aventuramos a decir que es en sus cuentos fantásticos donde esta combinación llega a la cúspide. En estas obritas, podemos observar técnicas del realismo como la reproducción de la realidad a base de una observación rigurosa de la misma, la caracterización auténtica de los personajes, una descripción detallada de una atmósfera cotidiana, y un trasfondo construido por hechos históricos, junto a ello

⁵⁰ Pérez Galdós, *El caballero encantado*, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 2006, p. 43.

⁵¹ Pérez Galdós, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1951, p. 1691.

⁵² Ricardo Gullón, «Lo maravilloso en Galdós», en *Ínsula*, nº113, Madrid, 1955.

elementos fantásticos como: seres sobrenaturales, el motivo del sueño, objetos maravillosos, etc, etc.

5. Los cuentos seleccionados

En este estudio hemos seleccionado siete cuentos que, a nuestro parecer, representan mejor esta fusión de lo fantástico y el realismo. Son: *Una industria que vive de la muerte* (1865), *Manicomio político-social* (1868), *La novela en el tranvía* (1871), *La mula y el buey* (1872), *La princesa y el granuja* (1877), *Theros* (1889) y *Celín* (1889). Estas obrillas tienen principalmente dos rasgos en común: en primer lugar, las historias se desarrollan en un mundo real o aparentemente real; en segundo lugar, el lector en muchos casos va a sentir una incertidumbre junto con el protagonista-narrador ante los hechos fantásticos. La literatura fantástica, en un sentido estricto, tiene que hacer dudar al lector frente a los acontecimientos imposibles. Este bien acepta que es pura imaginación, o bien admite que lo sobrenatural puede ocurrir en un mundo real. En palabras de David Roas, la razón básica de la literatura fantástica es “revelar algo que va a trastornar nuestra concepción de la realidad.”⁵³

Sin embargo, como se trata de una sensación tan objetiva de cada lector, desde nuestro punto de vista, es imposible afirmar que un cuento sea fantástico o no en términos absolutos. Para algunos, un hecho sobrenatural puede ser real y ocurrir en nuestro mundo; para otros, la historia puede ser poco creíble y no ser más que la invención del autor. Por eso, podríamos decir que la *literatura fantástica* es un concepto bastante relativo. Posiblemente algunos de los artículos de nuestra selección, para algún lector, serían – según la denominación de Todorov – más *extraños* o *maravillosos* que *fantásticos*, pero aun así son las mejores muestras para nuestro estudio. Dicho esto, ahora vamos a acercarnos a estos relatos con el fin de facilitar el análisis posterior.

El primer cuento que hemos seleccionado, *Una industria que vive de la muerte* se publicó los días dos y seis de diciembre de 1865 en *La Nación*, periódico madrileño en que Galdós trabajaba desde febrero de ese año. Este artículo tiene como telón de fondo la epidemia de

⁵³ David Roas, *op. cit.*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, p. 49.

1865, que se extendió en varios países europeos, entre ellos, España. De hecho, Galdós en esta época tiene varias crónicas en *La Nación* en las que hace referencia a este desastre.

El artículo está compuesto por seis capítulos. El primero y el segundo forman la primera parte, es decir, la del día dos. Sirve como preludeo del cuento. En el primer capítulo, el autor nos habla de la relación entre el ruido y la música, opinando que el ruido a veces también se puede considerar como un tipo de música. Pone una serie de ejemplos, como el sonido del viento, el de la seda, y el de un par de zapatos arrojados por una señorita del piso arriba por la noche. En el capítulo II, se describe el monótono y horroroso sonido de un martilleo de un fabricante de ataúdes. La historia empieza en el capítulo III, en que se narra el negocio próspero del fabricante de ataúdes quien, gracias al cólera, recibe una gran cantidad de pedidos. En el siguiente apartado, aunque se ha mejorado la situación y cada vez hay menos muertos, el hombre sigue trabajando para el féretro del duque de X, que está muy enfermo. Un día durante el trabajo, el desdichado hombre se cae al suelo y muere. Resulta que le ha contagiado la epidemia. Mientras tanto, el duque se recupera, y sus hijos, al ver que el muerto no tiene un féretro para su propio entierro, se lo regalan a sus descendientes. Y como colofón, se producen fenómenos misteriosos después del fallecimiento del fabricante: se oyen golpes de hierro dentro del ataúd y los vecinos siguen escuchando el martilleo por la noche.

Este relato quizá sería el menos fantástico entre los siete de nuestra selección, ya que son escasos los elementos fantásticos, que solo aparecen en el último capítulo. Sin embargo, creemos que es una incipiente muestra en la trayectoria del autor de esa mezcla del realismo y lo fantástico que queremos demostrar.

Manicomio político-social es el título de cuatro microrrelatos publicados en *La Nación* entre marzo y abril de 1868. Está compuesto por «El neo», «El filósofo materialista», «El Don Juan» y «El espiritista». Se trata de los monólogos de cuatro locos. Al primero, el neocatólico, le encierran en el manicomio porque propone arrasar y prender la ciudad de Madrid, que para él es un “habitáculo de prevaricaciones, centro de inmundicia, monstruo de liberalismo” y “foco de ideas pestilenciales”. Al segundo, el filósofo materialista, le meten en la jaula por haber hecho experimentos con hombres. El tercero de ellos, un Don Juan, un día cuando está

paseando por la calle, ve a una mujer en la calle y quiere seducirla. Pero no lo consigue porque el marido de la mujer se lo impide. Juntos, la pareja trama una trampa para burlarse del Don Juan, haciendo que este crea que una anciana de unos noventa años es una moza bella y atractiva. La gente se ríe del Don Juan cuando él cae en la trampa y le llevan al manicomio alegando que está loco. Por último, el espiritista, como hemos mencionado, narra su experiencia sobre cómo entró en contacto con tres personajes históricos.

El siguiente relato, *La novela en el tranvía*, fue publicado por primera vez en la revista quincenal *La Ilustración de Madrid*, el 30 de noviembre y el 15 de diciembre de 1871. El protagonista narra su experiencia prodigiosa cuando un día cruza Madrid en tranvía. El narrador parte del barrio de Salamanca por la mañana, y se encuentra con un amigo suyo, que es un hombre muy cotilla. Este le cuenta la historia acerca de una condesa, su marido celoso, el joven amante de ella, y un mayordomo malvado que la chantajea. Baja el chismoso del tranvía, y el protagonista, al encontrar un folletín en el periódico, lo empieza a leer y se da cuenta de que la historia sigue perfectamente lo que ha contado su amigo. En este momento, sube el mayordomo al tranvía mientras que el narrador observa sus acciones, sabiendo que este va a vengarse de la condesa. Baja el mayordomo, y el héroe cae profundamente en el sueño. En el sueño presencia el suceso en la casa de la condesa. Después, ve al joven amante y a la condesa montar en el tranvía. Pero cuando les pregunta cómo ha acabado la historia, estos no le contestan. Al final, en el viaje de regreso por la noche, el narrador ve otra vez al mayordomo. Corre tras él para capturarlo, pero resulta que el supuesto delincuente es solo un pobre comerciante.

La mula y el buey, cuento de Navidad, se publicó el 22 de diciembre de 1876 en *La Ilustración Española y Americana*⁵⁴. Fue recogido en la colección *Torquemada en la hoguera* en 1889. Para Baquero Goyanes, esta obrita es “uno de los más bellos cuentos de niños de nuestra literatura del pasado siglo. Una narración como ésta casi nos hace dudar de todo lo que

⁵⁴ *La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1876, pp. 383-386.

se ha dicho de la incapacidad de Pérez Galdós para el cuento.”⁵⁵ Montesinos también lo valora positivamente: “un admirable cuento de Navidad, muy galdosiano de espíritu.”⁵⁶

Este cuento de once capítulos, está situado en la Navidad. Se trata de la muerte de una niña, Celinina, cuyo último deseo es tener una mula y un buey para completar su nacimiento. Su padre está tan ocupado, que entre una cosa y otra no le da tiempo para comprárselos. Celinina muere con desconsuelo, mientras que deja a su padre con el remordimiento. En la Nochebuena, la niña resucita, vuela y roba la mula y el buey a los niños vecinos. En el camino al cielo, otro niño le dice que no debería haber robado esas dos figuras. La niña, aunque reticente, no tiene otro remedio que tirar los dos animales. En el último capítulo, de solo unas cincuenta palabras, se describe el precioso cadáver de la niña, quien al fin tiene la mula y el buey en sus frías manitas.

La princesa y el granuja es un cuento de Año Nuevo fechado el 31 de diciembre de 1876. Fue publicado por primera vez en la *Revista Cántabro-Asturiana* de Santander, en 1877. En junio de 1879 fue reproducido en *El Océano*, “diario ilustrado, político, literario de ciencias y artes”. Y finalmente, entra en la colección de *Torquemada en la hoguera* en 1889. Nos narra la historia de Pacorrillo Migajas, un pícaro de siete años y vendedor de periódicos y cerillas. Un día, Pacorrillo ve una muñeca en el escaparate de una tienda, y enseguida se enamora de ella. Unos niños la compran y la llevan a casa. Pacorrillo, muy preocupado, entra en la casa y salva a la muñeca, quien después, le invita a un banquete muñequil. Resulta que su amada es la princesa del reino de los muñecos. En el banquete, admirando la valentía del protagonista, la princesa le propone matrimonio, a condición de que él abandone su naturaleza humana y se convierta en un ser inmortal como ella. Pacorrillo lo acepta, pero pronto se arrepiente, pues nota que ya no siente nada al besar a su mujer y ha perdido las sensaciones propias de un ser humano. El cuento termina con su angustiada exclamación en el escaparate tras convertirse en un muñeco que vale 240 reales.

⁵⁵ Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, p. 538.

⁵⁶ José F. Montesinos, *op. cit.*, p. 42.

Theros, otro relato que vamos a analizar más abajo, se publicó por primera vez en *Almanaque de la Ilustración Española y Americana para 1878*. Posteriormente vuelve a reaparecer en *La República de las Letras (Madrid)*, el 22 de julio de 1907⁵⁷.

Theros es el nombre griego del dios del verano. Este cuento, junto con otros como *Celín* y *Tropiquillos* fue compuesto para ilustrar y comentar el cambio de estaciones y meses. La mayor parte de la historia, muy parecida a *La novela en el tranvía*, ocurre en el tren. El protagonista narra su encuentro con una señora, la diosa del verano, en un viaje desde Cádiz a Madrid. Esta mujer, invisible para otros, emana un calor insoportable, que sofoca terriblemente al narrador. Después de pasar una semana juntos en Madrid, los dos se trasladan a Santander, donde se casan. Un día, en concreto el 22 de septiembre, cuando se están bañando en el mar, la mujer desaparece de una forma repentina, dejando solo al protagonista.

Si bien este relato es en realidad una alegoría del verano, no es, de ningún modo, un cuento puramente alegórico. Según Todorov, lo alegórico debe ser algo por lo que el lector no llega a interrogarse sobre su naturaleza, puesto que ya asume que no debe ser tomado al pie de la letra, es el caso de los animales que hablan: “sabemos que las palabras del texto deben ser tomadas en otro sentido.”⁵⁸ El lector puede interpretar la historia de *Theros* de una forma alegórica si sabe de antemano que está relacionado con la llegada del verano. Pero si no lo sabe previamente, lo puede leer como un cuento fantástico sin ningún problema, dado que todo ocurre en un mundo real, pero aparecen elementos imposibles, como una diosa invisible que viaja en el tren.

Celín, dentro de los relatos galdosianos, es el de mayor extensión, y uno de los más comentados y mencionados por los críticos. Fue publicado en 1889 formando parte de *Los meses*, que era una colección de cuentos. Después fue incluido en *La sombra*, en 1890, en cuyo prólogo, Galdós dice:

Veinte años próximamente después de *La sombra* escribí *Celín*, que pertenece al mismo género, y ambas obras se parecen, más en el fondo y desarrollo que en la forma. [...] Como *Tropiquillos* y *Theros*, tiene el carácter de composición de Almanaque, con

⁵⁷ Alan Smith, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁸ Todorov, *op. cit.*, p. 29.

las ventajas e inconvenientes de esta literatura especialísima que sirve para ilustrar y comentar las naturales divisiones del año; literatura simpática, aunque de pie forzado, a la cual se aplica la pluma con más gusto que libertad.⁵⁹

Es cierto que esta novela corta representa el mes de noviembre. Pero igual que *Theros*, es un cuento con tendencia más a lo fantástico que a lo alegórico.

La historia de *Celín* acontece en Turrís, ciudad imaginada donde las calles, los ríos y edificios se mueven constantemente. El prometido de Diana, capitán don Galaor de Polvoranca, muere de un tabardillo pintado. La novia, desilusionada y destrozada, decide suicidarse. Sale de su casa por la noche, y se queda desorientada en la ciudad. En ese momento, aparece Celín, un niño vagabundo que ofrece ser su guía. La lleva primero a la iglesia donde está enterrado su novio, y después al río Alcana, donde Diana plantea arrojarse para acabar con su vida. En la ruta, la protagonista se da cuenta de que el niño tiene un poder sobrenatural, y que poco a poco está transformándose en un adulto. Juntos experimentan diversas peripecias. Diana siente de nuevo lo maravilloso de la vida y abandona definitivamente la idea del suicidio. En el final de la historia, la chica cae en un profundo sueño en los brazos de Celín. Cuando se despierta, se encuentra en su propia alcoba. Cuando ya piensa que todo ha sido un sueño, se le acerca una palomita y le dice que él es Celín, transfiguración del Espíritu Santo y que ha venido para enseñarle el sentido de la vida.

6. Análisis de los cuentos seleccionados

A continuación vamos a hacer un análisis sobre estas seis obrillas desde las siguientes perspectivas: el espacio, el tiempo, la vida cotidiana, la forma autobiográfica, los seres sobrenaturales y el personaje del loco, con el fin de demostrar la combinación del realismo y lo fantástico en los cuentos galdosianos⁶⁰.

⁵⁹ Benito Pérez Galdós, *Prólogos*, p. 67.

⁶⁰ Para este análisis, hemos seguido los textos de *13 cuentos*, edición de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, para los cuentos *Una industria que vive de la muerte*, *La novela en el tranvía*, *La mula y el buey*, *La princesa y el granuja*, *Celín*. Para *Manicomio político-social* y *Theros* hemos seguido la colección *Obras completas* de Oswaldo Izquierdo Dorta.

6.1. Espacio

Salvo *Manicomio político-social*, del que no podemos dar una información exacta sobre el espacio donde se produce la historia, el resto de los seis cuentos ocurren en la ciudad, y más concretamente, en Madrid. Para conseguir la verosimilitud de un cuento fantástico es de suma importancia una ambientación realista, como señala David Roas: “no se trata solo de reproducir en el texto el funcionamiento físico de esta (la realidad), sino que el espacio ficcional tiende a ser un duplicado del ámbito cotidiano en el que se mueve el receptor. En otras palabras, el lector reconoce y se reconoce en el espacio representado en el texto”⁶¹, y “por eso el narrador debe presentar el mundo del relato de la manera más realista posible.”⁶²

En los cuentos de Galdós, podemos observar que el escritor realiza esta tarea de una forma no muy lejana a la que usa en sus novelas. Para reproducir la sociedad española del siglo XIX, hace una observación muy objetiva y una descripción detallada del entorno ambiental. Los nombres de las ciudades, sitios y lugares que aparecen repentinamente en la obra confieren una autenticidad a estos cuentos.

En el primer cuento, *Una industria que vive de la muerte*, por ejemplo, encontramos esta descripción de la ciudad de Madrid cuando la difusión de la epidemia se ha ralentizado:

los pájaros ausentes, que una atmósfera corrompida había ahuyentado de Madrid, aparecen en bandadas; se acercan cantando a los extremos de la población; revolotean en torno a las fuentes, en torno a los árboles... invaden en un gracioso torbellino los jardines de la plaza de Oriente, y acarician y festejan a sus antiguos amigos, el caballo de bronce y su jinete el señor D. Felipe IV... (p. 64).

De igual modo, en el capítulo V, al tratar de la alegría de todo el barrio cuando se ha ido el cólera, vemos de nuevo esta inserción de los nombres de las calles o tiendas de su época, por ejemplo: “Desenvuélvense en los escaparates de la calle de Espoz y Mina pabellones de encaje y blondas extendidas como una red, dispuesta a coger traviosos antojos femeniles” (p.67). La calle de Espoz y Mina era – y es – una vía céntrica del comercio de Madrid, que iba

⁶¹ David Roas, *op. cit.*, p. 111.

⁶² *Loc. cit.*

de la carrera de San Jerónimo a la calle de la Cruz. Vemos, por lo tanto, que esta construcción de ambientación realista abarca tanto la ciudad como un barrio más concreto.

Cabe señalar que el espacio más pequeño donde ocurre la historia, el taller del fabricante del ataúd, también muestra una observación minuciosa y realista. En el principio del cuento, en el tercer capítulo, podemos encontrar unos párrafos no poco extensos en los que se traza la tienda donde trabaja el fabricante. Se nos presenta un escenario en que unos niños alegres y traviosos juegan al lado de su padre. Por eso, Pérez Vidal tiene mucha razón al señalar que la parte anterior al último capítulo es puro realismo.

En el caso del siguiente relato, *La novela en el tranvía*, una obrita que tiene más elementos fantásticos que el primero, también podemos encontrar las técnicas del realismo para la ambientación. El trayecto del protagonista atraviesa desde un punto de Madrid hasta el otro extremo, en el cual se nombran sitios y monumentos como la Puerta de Alcalá, el Parque de Buena Vista, la Fuente de Cibeles, la Calle Mayor, el Palacio Real, el Buen Suceso, etc. Y no solo se menciona, sino que se hace una descripción del Madrid de su época. He aquí un ejemplo de ello:

atravesaba la Puerta del Sol y entraba triunfante en la calle Mayor, abriéndose paso por entre los demás coches, haciendo correr a los carromatos rezagado y perezosos, y ahuyentando a los peatones, que en el tumulto de la calle, y aturdidos por la confusión de tantos y tan diversos ruidos, no ven la mole que se les viene encima sino cuando ya la tienen a muy poca distancia (p.183).

Son numerosos los ejemplos similares en este cuento. Aquí solo ponemos uno de ellos para evitar mayor repetición.

La descripción de la ambientación en *La mula y el buey* ocupa menos espacio, ya que solamente se mencionan nombres de sitios como el Parque de Buen Retiro y la Plazuela de Santa Cruz. El realismo en este cuento se refleja mejor en las abundantes descripciones del belén de los niños, y el movimiento psicológico de los padres. Este relato tiene en total once capítulos, y lo fantástico no aparece hasta el VI. Es decir, la historia anterior, al igual que los primeros cinco capítulos de *Una industria*, es puro realismo.

En *La princesa y el granuja*, el autor sitúa el inicio de la historia en el famoso bazar de Schropp, una tienda donde se vende juguetes para los niños⁶³, y lo traza con mucho detenimiento:

por la mitad de una de las calles que afluyen a la Puerta del Sol, calle muy concurrida y con hermosas tiendas, que de día ostentan en sus escaparates mil prodigios de la industria y por las noches se iluminan con la resplandeciente claridad de gas. Entre estas tiendas, la más bonita es una que pertenece á un alemán, siempre llena de bagatelas preciosísimas destinadas á grandes y pequeños. Es el bazar de la infancia infantil y de la adulta (p. 251).

El argumento de *Theros* empieza en el tren, que atraviesa muchas ciudades de España. Por lo que la descripción del entorno ocupa una gran parte del cuento. Algunos pasajes llegan a ser plenamente descriptivos. La extensión geográfica de la historia también es más amplia, abarcando muchas provincias y ciudades españolas, desde Cádiz hasta Madrid, y de Madrid a Cantabria. Ponemos como ejemplo un párrafo situado al inicio del cuento:

veíamos el mar de Levante, las turbulentas aguas y el nebuloso horizonte, que bien podríamos llamar el campo de Trafalgar; veíamos por otro lado la bahía, en cuya margen se asientan sonriendo alegre ciudades y villas; veíamos también a Cádiz, que daba vuelta lentamente cual fatigada bolera, y tan pronto se nos presentaba por la derecha como por la izquierda (p. 113).

Después de la llegada del tren en Madrid, los protagonistas pasan unos días allí, y se dirigen al Norte. Sin embargo, Madrid es la única ciudad que el escritor ha descrito con detalles.

El cuento *Celín* pertenece, si seguimos la teoría de Todorov, a la categoría de “lo maravilloso”, puesto que la historia ocurre en la ciudad de Turrís, donde las calles y los espacios se mueven. Por eso, al parecer, es imposible la existencia de una ciudad así, y los sucesos fantásticos, por lo tanto, no deberían causar ninguna confusión en el lector. Sin embargo, a nuestro juicio, uno puede sentir cierta perplejidad al leer esta obra. Ángeles Ezama

⁶³ Schropp era el apellido del propietario de la famosa tienda situada en la calle de la Montera, junto a la Puerta del Sol. En la *Nueva guía especial de Madrid* (1876) se anuncia: “Almacén de los Alemanes de C. P. Schropp, Montera, 4, gran surtido en juegos, juguetes, bordados, lanas, cañamazos y transparentes para balcones”, citado por Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, en *13 cuentos*, p. 241.

Gil, en su estudio «La invención del espacio en un cuento “maravilloso” galdosiano: el Madrid de *Celín*», indica que la ciudad de Turris es la duplicación de Madrid, y el río Alcana es, por su parte, el río Manzanares. Cabe destacar la utilización de topónimos como el Congreso, la Bolsa, la Fábrica de Gas, y el Tribunal de Cuentas, que nos recuerdan naturalmente una ciudad del siglo XIX. De igual modo, la iglesia donde está enterrado el novio de Diana, la de Nuestra Señora del Buen Fin, nos evoca “en la geografía madrileña, los de santa María del Buen Suceso; o Santa María del Buen Consejo. Pero también, por sus características arquitectónicas, recuerda las parroquias de san Francisco el Grande, y el San Isidro el Real.”⁶⁴ Por otro lado, el río Alcana se semeja mucho al Manzanares, por sus naturales oscilaciones del volumen de agua. La investigadora señala finalmente, con mucha razón, que “Galdós, pese a su manifiesta intención de construir un relato ‘fantástico’, no consigue su objetivo sino en parte, ya que, al menos por lo que concierne al espacio, el narrador sigue aferrado a su geografía de siempre, la que se articula en torno a esa omnipresente ciudad de Madrid.”⁶⁵

Hemos visto a lo largo de este apartado que el realismo está muy presente en estos cuentos. Mediante el uso de los topónimos reales o aparentemente reales, la descripción detallada de la ambientación madrileña del siglo XIX, Galdós crea un espacio sumamente realista para los sucesos fantásticos.

6.2. Tiempo

El tiempo, al igual que el espacio, constituye otro marco importante para el cuento fantástico. Siguiendo el principio de David Roas que hemos mencionado anteriormente, se puede decir que para que una obra sea verosímil, es necesario que el tiempo de la historia también sea lo más realista posible.

⁶⁴ Ángeles Ezama Gil, «La invención del espacio en un cuento “maravilloso” galdosiano: el Madrid de *Celín*», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo 33, 1993, Madrid, CSIC, p. 619.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 627.

6.2.1. El tiempo realista

Efectivamente, podemos ver que en los cuentos que hemos seleccionado, salvo uno de ellos *Celín*, que necesita un análisis aparte, el tiempo del resto de los relatos es el del escritor, el siglo XIX. Por eso, un lector de su tiempo puede reconocerse fácilmente en estas obras, y sentir la vacilación cuando ocurren hechos sobrenaturales o fantásticos.

Esta tarea se lleva a cabo principalmente a través de dos formas, la primera es la incorporación de acontecimientos y personajes históricos, o fenómenos sociales, a que Vicente Gaos también hace referencia en un estudio sobre las técnicas que Galdós emplea en sus novelas⁶⁶; la segunda es la presencia de festividades o costumbres de la España del XIX. Este aspecto se refleja en dos cuentos: *La mula y el buey* y *La princesa y el granuja*.

La historia de *Una industria que vive de la muerte* tiene como telón de fondo el cólera morbo asiático, que se prolongó en varias epidemias desde 1761, una de las cuales fue precisamente la de 1865⁶⁷. Galdós la menciona varias veces en «Crónica de Madrid», publicada en el periódico *La Nación*. En *Una industria...* se encuentran muchos párrafos sobre el desarrollo de dicha epidemia, el cual ejerce una gran importancia para el avance del argumento.

En *Manicomio político-social* también entrevemos ciertos aspectos sociales de la España del siglo XIX. El primer microrrelato, por ejemplo, «El neo», muestra el fervor de los neocatólicos de aquel tiempo. El propio Galdós también habla de este fenómeno en sus crónicas: “la plaga nea que hoy invade, corroe, apolilla, destruye, pudre, descompone las sociedades donde inocular, como la culebra, su mortífero veneno.”⁶⁸ Otro microrrelato, «El espiritista» también tiene estrecho vínculo con el XIX, nos referimos, al surgimiento del espiritismo como doctrina que intenta probar la inmortalidad del alma. Así opina el escritor sobre este fenómeno en *La Nación*:

⁶⁶ Véase «Notas sobre la técnica de Galdós», en *Ínsula*, nº82, octubre de 1952, p. 5.

⁶⁷ Según Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo: “pasó de la Meca a Egipto, y después a varios países europeos, entre ellos, España, donde la introdujo por Valencia un negociante francés, para extenderse rápidamente a Barcelona, Madrid y otras ciudades” (*13 cuentos*, p. 58).

⁶⁸ Benito Pérez Galdós, «Crónica de Madrid», en *La Nación*, 15-X-1865, citado por Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, en *13 cuentos*, p. 82.

Que la sociedad Magnético-biológica nos explique estos misterios. Nos aseguran que en esta Sociedad, adonde concurren algunos de nuestros más eminentes hombres políticos, hace rápidos progresos el espiritismo, y en sus amenísimas sesiones se observan todos los fenómenos de esto que no sabemos si es arte o ciencia, farsa o utopía.⁶⁹

Dos años y medio después, Galdós escribe el relato «El espiritista», con un tono humorístico y satírico, por lo que podemos afirmar que ya tiene una opinión más clara sobre el espiritismo.

En *La novela en el tranvía* no se encuentra ningún acontecimiento histórico del siglo XIX, pero en el Capítulo III aparece el nombre del reputado pianista y compositor estadounidense Gottschalk (1829-1862). El protagonista-narrador en su fantasía presencia una escena en la casa de la Condesa. El Conde pide que ella toque el piano, diciendo: “Antonia, toca algo. Hace tanto tiempo que no te oímos... Mira... Aquella pieza de Gottschalk que se titula *Morte...* . La tocabas admirablemente” (p. 189). Dicho pianista vino a Madrid llamado por la reina, y dio conciertos en la ciudad con mucho éxito.

En *La mula y el buey* y *La princesa y el granuja* los hechos históricos son casi nulos. Los dos cuentos son escritos respectivamente para la Navidad y el Año Nuevo, por eso tienen como telón de fondo las dos fiestas. No es difícil observar que el escritor presta mucha atención a la descripción de la atmósfera festiva y las costumbres de la gente de aquel entonces. Este recurso tiene la misma función que los sucesos históricos, esto es, crear un marco de tiempo realista.

En el Capítulo III de *La mula y el Buey*, por ejemplo, hablando del deseo de los niños por la llegada de la Navidad, dice: “ya se sabe con cuánta ansia desean la llegada de estos risueños días, y cómo les trastorna el febril anhelo de los regalitos, de los nacimientos y las esperanzas del mucho comer y del atracarse de pavo, mazapán, peladillas y turrón” (p. 231). También se mencionan la fiesta de la Pascua y las costumbres como golpear tambores, tañer zambombas, cantar villancicos, etc. Así como la Nochebuena y los Reyes Magos.

⁶⁹ Benito Pérez Galdós, «Crónica de Madrid», en *La Nación*, 27-VIII-1865, citado por Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, en *13 cuentos*, p. 73.

En *La princesa y el granuja*, en el que solo hemos encontrado este fragmento, aparece otra vez la famosa tienda de juguetería alemana Schropp: “por Carnaval se llena de caretas burlescas; en Semana Santa de figuras piadosas; hacia Navidad, de nacimientos y árboles cargados de juguetes, y por Año Nuevo de magníficos objetos para regalos” (p.251). Por otra parte, no deja de ser interesante la presencia de personajes históricos en este cuento. En un pasaje, Pacorrito acude a un banquete de muñecos, y allí se encuentra con Bismarck, Napoleón, Espartero, y otros grandes hombres. Por lo que estamos otra vez frente a la mezcla de la fantasía con los personajes históricos verdaderos.

6.2.2. La confusión cronológica en *Celín*

Aparte de la introducción de los hechos y personajes históricos, los fenómenos sociales del siglo XIX, y las fiestas y costumbres, otra técnica utilizada por Galdós, para alcanzar una mayor dosis de fantasía, es la confusión cronológica, que se muestra perfectamente en *Celín*. Este recurso consiste en mezclar elementos de distintas épocas, de lo que surge el efecto de la vacilación.

En el inicio de la historia, el narrador nos cuenta que don Galaor murió “el último día de octubre, y le enterraron en una de las capillas de Santa María del Buen Fin el 1.º de Noviembre, día de Todos los Santos”, y confiesa que: “el año de esta desgracia no consta en la Crónica, ni hay posibilidad de fijarlo, porque todo el documento es pura confusión en lo tocante a cronología” (p. 293). Y más tarde, nos explica el porqué de esta confusión: “Tan pronto nos habla de cosas y personas que semejan de pasados siglos, como se nos descuelga con otras que al nuestro y a los días que vivimos pertenecen” (p. 293).

Leamos el fragmento siguiente sobre el entierro del prometido de Diana como muestra de esta característica:

Los periódicos de la mañana echaron en cuarta plana la papeleta con un rosario de títulos y honores, encerrados en negra orla [...] Los lacayos de la casa de Polvoranca, vestidos a la borgoñona, llevaban hachas, y los niños del Hospicio estrenaron las

dalmáticas de luto que para tales casos les hizo por contrata la Diputación. Presidía el Capitán general, llevando a su derecha a dos señores senadores y a su izquierda a D. Beltrán de Pioz, que había sido virrey del Perú, al Inspector de la Santa Hermandad, y al licenciado Fray Martín de Celenque, subsecretario del Santo Oficio. Iban también todos los individuos de la Junta Directiva del Ateneo, presididos por el Prior de la Merced, la oficialidad del tercio de Sicilia, varios alcaldes de Corte, lo más granado de la Sociedad Protectora de los Peces, algunos consejeros de Indias y de órdenes, y toda la plana mayor del Consejo de Administración del Ferrocarril de Turrís a Utopía (pp.296-297).

Los periódicos, la Diputación, los señores senadores, la Junta Directiva, la Sociedad Protectora de los Peces y el ferrocarril son, sin duda, términos modernos, y nos sitúan en la época del escritor. Por el contrario, los nombres como lacayos, el virrey del Perú, la Santa Hermandad y consejeros de Indias nos llevan a un tiempo más lejano. Estas contradicciones producen un efecto chocante, y hace que el cuento sea más fantástico. Hay numerosos ejemplos como el que hemos visto a lo largo del relato.

Por otro lado, esta confusión cronológica también se consigue mediante el empleo de palabras que pertenecen a diferentes marcos históricos. Por ejemplo, cuando Diana está considerando cómo realizar el suicidio, el autor nos dice:

Fácil le hubiera sido coger en la armería de su papá un mosquete o un revólver; pero ni sabía cargar estas armas, ni estaba segura de saber pegarse el tiritito fatal. Puñal, daga o alfanje no le petaban, por aquello de que se puede uno quedar medio vivo [...] lo mejor y más práctico era tirarse al río. Cuestión de unos minutos de pataleo en el agua, y luego el no padecer y el despertar en la vida inmortal y luminosa (p. 306).

Es sabido que Galdós es gran admirador de Cervantes. En *Celín*, tanto el nombre de capítulo – por ejemplo, el primero capítulo se titula «Que trata de las pomposas exequias del señorito de Polvoranca en la movable ciudad de Turrís» – como la forma de narración, es decir, el relato es contado por un cronista intermedio, muestran la influencia que en él ejerce la obra cervantina. El estilo del cuento es humorístico pero culto. Sin embargo, son frecuentes expresiones ligadas a la lengua viva del tiempo de Galdós, quien en muchos casos utiliza deliberadamente el coloquialismo. La palabra “petaban”, que significa “agradaban” y

“gustaban”, es precisamente un ejemplo de ello. La mezcla de diferentes estilos lingüísticos, al igual que la aparición de elementos de distintas épocas, causa la sensación de perplejidad en el lector e intensifica lo fantástico del relato.

6.3. La vida cotidiana

Para una reproducción fiel de la sociedad española del siglo XIX, Galdós también introduce elementos relacionados con la vida cotidiana urbana, que se pueden dividir en dos categorías: el primer grupo tiene que ver con el estilo de la vida o las actividades sociales, y el segundo con los elementos típicos de la época, como folletines, ciertas marcas de productos, etc.

David Roas subraya la importancia de la cotidianidad en los cuentos fantásticos: “para convencer al lector, el narrador traslada el mundo real al texto en su más absoluta cotidianidad. Además, cuanto mayor sea ‘el realismo’ con que este es presentado, mayor será el efecto psicológico provocado por la irrupción del fenómeno insólito en ese ámbito tan cotidiano.”⁷⁰

6.3.1. La vida social

Casi todos los cuentos fantásticos de nuestra selección nos ayudan a conocer mejor la vida en la España del XIX. A nuestro juicio, dos de ellos son los mejores ejemplos de este punto: *Theros* y *Celín*.

En el capítulo VI de *Theros*, el protagonista invita a la diosa a comer en los Jardines del Buen Retiro, y esta, muy chistosa, hace una serie de diabluras que provocan el pánico entre la gente, “rompiendo las bombas de vidrio, alzando las faldas a las señoras, arrebatando sus sombreros a los galanes, desgarrando el telón del teatro, doblando los árboles, haciendo gemir las ramas y cubriendo de hojas los mecheros del gas” (p. 123). Comida en los Jardines del Buen Retiro, sombreros de los galanes, el telón del teatro, estos elementos, si bien no son

⁷⁰ David Roas, *op.cit.*, p.113.

objetos muy típicos del siglo XIX, nos facilitan acercarnos a la vida de los madrileños, y construyen un ámbito social realista.

En el segundo capítulo de *Celín*, al escribir sobre la noche de la ciudad de Turris, dice: “La gente acudía a los teatros a ver el *D. Juan Tenorio*, los cafés estaban llenos de parroquianos, y las tiendas de lujo apagaron el gas, porque los cristales de los escaparates estaban empañados y nada se podía ver de lo que dentro se exponía” (p. 301). También hay “muchos puestos de castaña”. Estos elementos pertenecen a la realidad coetánea. Otro ejemplo está en el Capítulo III, cuando Diana sale de su casa en busca de la Iglesia, leemos: “pasó por las calles céntricas y comerciales, bulliciosas de día, a tal hora casi desiertas. Ya había salido el público de los teatros, y en los cafés había bastante gente cenando o tomando chocolate. Los vendedores de periódicos voceaban perezosos, deseando vender los últimos ejemplares” (p. 309).

Estas descripciones no solo nos acercan a la vida urbana de la España del tiempo del autor, sino que también desempeñan un papel importante para establecer un trasfondo realista para estos cuentos fantásticos.

6.3.2. Elementos cotidianos

Con “elementos cotidianos”, nos referimos a los que pueden representar determinados rasgos de la sociedad española de aquel entonces.

Empezamos con el folletín, que aparece en *La novela en el tranvía* y *La princesa y el granuja*. Este tipo de literatura, que tuvo mucha suerte en los periódicos del siglo XIX, se publicaba normalmente de forma fragmentada en números sucesivos. La moda se inició en Francia en los años treinta y se divulgó por toda Europa. En España, antes de 1879 se habían traducido numerosas ediciones de Dumas, Féral, Sue, etc. Muchos investigadores han mencionado que Galdós leyó muchos folletines cuando era joven. Montesinos incluso dice que aquellas lecturas “influyeron en su vocación”⁷¹. Pero, por otro lado, don Benito tenía preocupación por la proliferación de este género, ya que según él, éste estragaba el gusto del

⁷¹ José F. Montesinos, *op. cit.*, p. 114.

público y le impedía comprender cosas buenas. De manera que en sus cuentos siempre ha sido objeto de sátira. En otro relato titulado *Un tribunal literario* se tacha a la segunda juez del tribunal, representante de los escritores del folletín.

En *La novela en el tranvía*, el folletín ya no es solo un motivo de burla, sino que tiene importancia para el desarrollo del argumento. El protagonista, después de escuchar parte de la historia de la Condesa contada por su amigo, coge un periódico por casualidad, y ve que el folletín sigue perfectamente lo que acaba de escuchar. Pero tiene que parar cuando se da cuenta de que el periódico está roto. Reflexionando sobre todo lo que ha oído y escuchado, dice: “me puse a pensar en la relación que existía entre las noticias sueltas que oí de boca el Sr. Cascajares y la escena leída en aquel papelucho, folletín, sin duda, traducido de alguna desatinada novela de Ponson du Terrail o de Montepin. Será una tontería, dije para mí” (p. 181). Ponson du Terrail (1829-1871) y Xavier de Montepin (1823-1902) son dos folletinistas franceses muy leídos y conocidos de su época. Aquí vemos que para Galdós, el folletín es una literatura “desatinada”.

En *La princesa y el granuja* también se hace referencia a este género popular. Así describe los sentimientos de Pacorruto cuando está enamorado de la princesa-muñeca:

nuestro personaje se hallaba en ese estado particular de exaltación y desvarío en que aparecen los héroes de las novelas amorosas. *Su cerebro hervía; en su corazón se enroscaban culebras mordedoras; su pensamiento era un volcán; deseaba la muerte; aborrecía la vida; hablaba sin cesar consigo mismo; miraba a la luna; se remontaba al quinto cielo, etc.* (p. 252).

Es evidente la burla que Galdós hace aquí sobre las técnicas empleadas por los folletinistas.

Otro objeto que merece la pena señalar es un periódico de su época, *La Correspondencia*, que aparecen en *La mula y el buey* y *La princesa y el granuja*. Este diario se fundó en 1848, y pasó a llamarse *La Correspondencia de España* desde 1859. Tuvo mucho éxito, y fue el periódico más leído de España durante la segunda mitad del XIX. Gutiérrez Díaz-Bernardo indica que este periódico “no era del agrado de Galdós, quien en sus crónicas de prensa le

acusó repetidamente de sensacionalismo.”⁷² Por lo tanto, podemos deducir que la aparición de esta prensa en estos cuentos fantásticos sirve solamente para conferir una verosimilitud a la historia.

En *La mula y el buey* también se lee: “delante del Portal hay una lindísima plazoleta, cuyo centro lo ocupa una redoma de peces, y no lejos de allí vende un chico *La Correspondencia*” (p. 240). En la otra obrita, el protagonista Pacorruto es un vendedor de periódicos. En la cena con los muñecos, Bismark, para divertir a la gente, pide que el niño pregone *La correspondencia*: “si el caballero Pacorruto quisiera pregonar *La Correspondencia*, nos reiríamos un rato” (p. 265). Después, todo el mundo empieza a exclamar: “¡Que pregone *La Correspondencia!*”. Gutiérrez Díaz-Bernardo señala que “no ya en la literatura, sino en la realidad, los vendedores de *La Correspondencia* (granuja o no) vocearían pregonando su mercancía, sobre todo si se tiene en cuenta la curiosa novedad que este periódico introdujo: no admitía suscripciones y se distribuía íntegramente en la calle.”⁷³

Además de la referencia a la prensa de la época, aparecen otros elementos de la cotidianidad como la marca comercial de ciertos productos. Por ejemplo, en *La novela en el tranvía* el narrador, en pleno sueño, ve que la Condesa, el Conde y el joven Rafael “bebieron en silencio, acompañando la poción con muchas variedades de las sabrosas pastas *Huntley and Palmers...*” (p. 188). Se trata de una célebre marca de galletas inglesa, muy famosa en la segunda mitad del siglo XIX y a los comienzos del XX. Si quitamos la marca y solo ponemos “acompañando la poción con muchas variedades de sabrosas pastas”, no va a afectar el desarrollo de la historia. Pero un detalle como una marca muy conocida para el lector de aquel entonces, hace que lo ilusorio sea más real.

6.4. Forma autobiográfica

Dentro de los catorce cuentos de Galdós⁷⁴, seis son contados por un narrador-protagonista, estos son: *Un viaje redondo por el bachiller Sansón Carrasco*, *Manicomio político-social*, *La*

⁷² Benito Pérez Galdós, *13 cuentos*, p. 240.

⁷³ *Ibid.*, p. 265.

⁷⁴ Véase p. 12 de este estudio.

novela en el tranvía, Theros, Tropiquillos y ¿Dónde está mi cabeza?. Esta cifra, para un autor tan aficionado al realismo y lo objetivo como Galdós, no es, de ninguna manera, nada significativa.

Es sabido que el realismo requiere una observación objetiva del presente. Por eso una gran parte de las obras realistas son escritas desde la perspectiva de un narrador omnipresente. Lo realista y lo fantástico en gran medida son dos conceptos contrapuestos, puesto que el primero tiende a lo racional y lo objetivo, mientras que el otro a lo individual y lo sentimental. El narrador-omnipresente y el narrador-protagonista cumplen respectivamente estos requisitos, aunque hay que recordar que, como decíamos, muchos escritores realistas son también maestros de la literatura fantástica.

En las obras fantásticas, la forma autobiográfica, es decir, el narrador como el propio protagonista de la historia, es una técnica muy empleada, así dice Todorov: “en las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico fácilmente verificable.”⁷⁵ Este género permite, en primer lugar, que el lector experimente lo que le pasa al narrador de una manera más directa y cercana. En el caso de un cuento fantástico, dice: “facilita la identificación. El narrador será un ‘hombre medio’, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse.”⁷⁶ De esta manera puede fomentar la verosimilitud y credibilidad de un acontecimiento imposible, ya que lo que se narra es una experiencia directa. Por otro lado, gracias a la posibilidad de una descripción minuciosa del movimiento psicológico del protagonista, el uso de la primera persona también aporta más espacio para la creación literaria del escritor .

El uso de la primera persona también facilita el empleo de recursos lingüísticos, comentados a continuación, que hacen la historia más objetiva y vívida. Tomamos como ejemplo *La novela en el tranvía*. El narrador, después de ver subir al mayordomo al tren, quien se sienta a su lado “con sus rodillas tocando mis rodillas”(p. 182), dice lo siguiente: “al principio podía considerar como forjado exclusivamente en mi cabeza por la coincidencia de varias sensaciones ocasionadas por la conversación o por la lectura, pero que al fin se me

⁷⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 67.

figuraba cosa cierta y de indudable realidad” (p. 183). O cuando está a punto de caer en el sueño, ve una serie de fenómenos sobrenaturales en el tren como si estuviera en el mar: “por un instante creí que el tranvía corría por lo más profundo de los mares: al través los vidrios se veían los cuerpos de cetáceos enormes, los miembros pegajosos de una multitud de pólipos de diversos tamaños” (p. 185). Terminando el relato, el narrador, reflexionando sobre todo lo que ha pasado, dice lo siguiente: “a tal extremo había llegado mi obcecación, que concluí por penetrarme de aquel suceso mitad soñado, mitad leído, y lo creí como ahora creo que es pluma esto con que escribo” (p. 191).

A través de frases como “creí que”, “me pareció” o “se me figuraba”, vemos a un protagonista que no se atreve a definir últimamente la realidad percibida. Se trata de una característica lingüística muy frecuente en los cuentos fantásticos. Expresiones como “siento que”, “fue como si”, etc, tienen un fuerte matiz de subjetividad. Por un lado, pueden acentuar la verosimilitud de la historia para que el lector crea que todo lo imaginado e ilusorio es real. Nuestros sentimientos vacilan siempre como el narrador entre la realidad y la fantasía. Por otro lado, dado que las historias son tan subjetivas, no sería raro revelar al final que todo lo ocurrido es puro delirio del protagonista, como sucede en *La novela en el tranvía*. Por lo tanto podríamos decir que con la perspectiva de la primera persona el cuento tiende más a una “imaginación real”.

En *Manicomio político-social*, la historia también es relatada por los protagonistas. En este caso, son cuatro personas fuera de lo común. Pero existe un segundo narrador, un filántropo que visita el manicomio. Después del primer microrrelato, «El neo», se lee este fragmento: “el filántropo curioso que copió por taquigrafía el monólogo del neo, continuaba su trabajo en las jaulas sucesivas, cuando un incidente lamentable inutilizó lo que había escrito” (p. 95). De modo que, en estas cuatro obrillas hay tres grupos de narradores: el primero, las personas encarceladas en el manicomio; el segundo, el filántropo como cronista que reproduce los soliloquios; y el último, un narrador omnipresente, siendo el primer grupo el más importante.

Para contar la historia de un loco la forma autobiográfica es, a nuestro juicio, la estructura más apropiada, puesto que tiene todas las ventajas del narrador-protagonista y a su vez permite un acercamiento a lo más profundo del pensamiento o movimiento psicológico de los personajes, que normalmente son inaccesibles para nosotros. No sería innecesario recordar que una obra de Gogol, *Diario de un loco* (1834), tiene como consecuencia el florecimiento de un formato literario, que es la enunciación de un demente en primera persona. La parte principal de estos cuatro microrrelatos es parecida a un diario, pero Galdós añade un cronista para articular estas obrillas, de manera que no va a resultar repentino o ilógico el cambio entre diferentes monólogos.

6.5. El sueño

El sueño es otro recurso muy recurrente en las obras de Galdós. Shoemaker indica que: “El sueño es uno de los instrumentos más familiares en la ficción de Galdós. Es escasa la novela que no tiene al menos un sueño.”⁷⁷ Este elemento también aparece con mucha frecuencia en sus cuentos. Lo podemos encontrar en *La novela en el tranvía*, *La mula y el buey*, *La princesa y el granuja*, y *Celín*.

En muchos casos la caída en el sueño y la desaparición de éste suponen la transformación de dos mundos. También influye la visión del lector entre aquello que percibe como real o fantástico. Cabe mencionar que el sueño como instrumento fantástico no es una invención de Galdós. Se trata de una técnica utilizada por muchos de sus contemporáneos. Los relatos fantásticos de Hoffmann, por ejemplo, se caracterizan por el empleo del sueño, el delirio y la embriaguez. Incluso anteriormente tenemos ejemplos ilustres de sueños en la literatura hispánica como los *Sueños* de Francisco de Quevedo. La historia relatada de esta forma es más fiable, y tiene mayor posibilidad de pasar a una persona común y corriente, pues cada uno tiene el derecho y la capacidad de soñar y fantasear.

En *Zumalacárregui*, que forma parte de los *Episodios nacionales*, don Fructuoso en una

⁷⁷ Willam Shoemaker, *Estudios sobre Galdós*, Madrid, 1970, citado por Oswaldo Izquierdo Dorta, «Los sueños en los cuentos de Galdós», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Vol. 1, 1993, pp. 696-704.

conversación con el Señor Arespacochaga dice: “la mitad del sueño es cierta; la otra mitad, mentira”, “los sueños no son absolutamente obra de un cerebro desconcertado, los sueños nos ofrecen, en multitud de casos, maravillosas conexiones con la realidad. La Historia Sagrada y profana nos dice que por ese conducto se ha revelado a ciertos y determinados hombres verdades como puños.”⁷⁸

Este vuelo de la imaginación que David Roas define como “lo fantástico interior” está mejor reflejado en *La novela en el tranvía*. La obra entera es una magnífica muestra de la fusión entre lo real y el sueño. En el Capítulo IV de este relato, el protagonista, después de escuchar la historia de la condesa y leer el folletín, cae en el letargo :

Andando, andando, seguía el coche y ya por causa del calor que allí dentro se sentía, ya porque el movimiento pausado y monótono del vehículo produce cierto mareo que degenera en sueño, lo cierto es que sentí pesados los párpados, me incliné del costado izquierdo, apoyando el codo en el paquete de libros, y cerré los ojos. [...] No tardé en dormirme profundamente [...] Me dormí... ¡Oh infortunada Condesa! La vi tan claramente como si estoy viendo en este instante el papel en que escribo (pp. 184- 185).

Después de unos párrafos de delirio como preámbulo del profundo sueño, el narrador ve cómo se desarrolla la historia. Lo interesante es que podemos encontrar descripciones realistas en esta parte, fenómeno que podría ser denominado con “realismo en el sueño”. Además de la marca de las galletas que hemos indicado anteriormente, encontramos descripciones muy detalladas acerca de la fisonomía, las acciones, la vestidura y la psicología de los personajes. Aquí nos limitamos a poner un ejemplo. Respecto a lo físico, la figura del mayordomo es esbozada de la siguiente manera: “Era Mudarra un hombre como de cincuenta años, moreno, rechoncho y patizambo, de cabellos ásperos y en orden, grande y colmilluda la boca. Sus ojos, medio ocultos tras la frondosidad de largas, negras y espesísimas cejas, en aquellos instantes expresaban la más bestial concupiscencia.”⁷⁹ Observamos que este fragmento en el sueño es de mero realismo.

Más tarde, cuando se despierta el protagonista, su sueño choca brutalmente con la

⁷⁸ Benito Pérez Galdós, *Zumalacárregui*, Buenos aires, Tecnibook Ediciones, 2011, p. 65.

⁷⁹ Benito Pérez Galdós, *13 cuentos*, p. 179.

realidad, y la gente empieza a opinar que está loco, por lo que aunque no tiene otro remedio, acepta finalmente que todo lo ocurrido fue simplemente un sueño. En el momento en que se despierta de este, el mundo fantástico también desaparece.

El efecto del sueño en *Celín* es algo diferente. En el último de esta obra, después de la noche mágica, Diana se despierta en su cama. El lector pensará que la experiencia ha sido un sueño, y la historia debería terminar aquí. Diana también se pone a dudar si lo de anoche fue un sueño o no. En este momento, oye un rumorcillo semejante al arrullo de las palomas. Mira en torno, y ve que una gran paloma está aleteando contra el techo y las paredes. Por intuición Diana le llama “Celín, Celín”. La paloma se posa en el hombro de la chica y le pregunta: “¿No me reconoces? Soy el Espíritu Santo” (p. 343). Y después de una explicación de su encarnación en el gracioso Celín, la paloma sale como una bala y desaparece. Por eso decimos que a diferencia de *La novela en el tranvía*, el hecho de despertarse en *Celín* afirma la existencia de lo sobrenatural y acentúa el efecto de lo fantástico en el final del cuento.

El sueño en *La mula y el buey* y *La princesa y el granuja* no desempeñan un papel tan importante como en los dos relatos anteriores, pero también empuja el desarrollo de la historia, puesto que en ambos lo fantástico no se produce hasta que un personaje cae en el sueño.

En *La mula y el buey*, la única mujer que velaba el cadáver de Celinina se duerme por el cansancio. A partir de este momento empiezan a ocurrir cosas extrañas: “Las luces siguieron oscilando y moviéndose mucho, a pesar de que no entraba aire en la habitación”, “los encajes del vestido de Celinina se movieron también”, y “entonces Celinina abrió los ojos.” La mujer que vigila sigue dormida y la niña comienza su último viaje antes de ir al otro mundo. Todo lo fantástico en este cuento se podría interpretar como una ilusión de la mujer dormida, pero no parece así, pues en primer lugar, la forma de la narración no da la impresión de que el resurgimiento de la niña forme parte del sueño; en segundo lugar, en el final del relato el cuerpo de Celinina ha sufrido cambios: a diferencia de antes, ahora tiene en sus manos la mula y el buey. Por eso el sueño en esta obrilla tiene la función principal de ofrecer una ocasión para el revivir de la niña.

En *La princesa y el granuja*, la aventura en el mundo muñequil de Pacorrillo se inicia

cuando éste se duerme. Después de raptar a su amada, el niño “recostó la cabeza sobre el cuerpo de su ídolo y se durmió como un ángel”, entonces “¡oh prodigio!, la señora se fue reanimando, y levantándose al fin, mostró a Pacorruto su risueño semblante” (p. 259). El lector pensará que nuestro protagonista se despertará, y que todo lo fantástico y lo imaginario desaparecerá al final del cuento. Sin embargo, la historia termina con la transfiguración del niño en un muñeco. Pacorruto se duerme y entra en el mundo fantástico, pero vuelve al mundo real como un muñeco en vez de como un niño vendedor de periódicos. En este sentido, la función del sueño en este relato es muy parecida a la de *La mula y el buey*, puesto que en ambos el sueño tiene una influencia visible que cambia la realidad.

Hemos visto que en estos cuatro cuentos, el sueño a veces sirve como explicación de lo imposible. Es puro delirio del protagonista y no entra en un contacto directo con la realidad. Por eso lo fantástico tiende a lo “extraño”, o en otras palabras, la fantasía explicable. En otros casos, el sueño es un punto de partida hacia una historia fantástica. El protagonista se despierta al final, pero la realidad ha sufrido transformaciones. De todos modos, a diferencia de los sueños de las novelas galdosianas, cuya función más importante es “profundizar en la presentación de los personajes”⁸⁰, los sueños en el cuento contribuyen al desarrollo de la historia.

6.6. Los seres sobrenaturales

Otro elemento que da un toque misterioso a estos cuentos es la aparición de los seres sobrenaturales, como el protagonista que vuela y que representa el espíritu santo en *Celín*; la niña que vuelve al mundo como un angelito después de la muerte en *La mula y el buey*; y los espíritus que conversan con el narrador en *El espiritista*, etc. Los seres sobrenaturales de Galdós nunca son siniestros ni provocan temor alguno en el lector. Ellos son siempre cándidos, a veces incluso son humorísticos o traviosos, y con un carácter muy parecido al de las personas. Se avergüenzan, se enfadan y se enamoran. Aparte del poder sobrenatural que poseen, son prácticamente gente normal .

⁸⁰ Oswaldo Izquierdo Dorta, *op. cit.*, p. 701.

Otra característica muy propia del escritor realista en estos cuentos, como hemos dicho, es la descripción detallada y minuciosa de los personajes, tanto física como psicológica. La descripción de los seres sobrenaturales también revela un fuerte realismo. En «La sociedad presente como material novelable» observamos el afán de don Benito por una imagen detallada de los personajes:

el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo gran de lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.⁸¹

De manera que los seres sobrenaturales en estos cuentos no son meros papeles para que avance el argumento, sino personajes de carne y hueso, que tienen su propio carácter.

En contraste con los típicos vampiros o zombis crueles que generan malestar en el lector, los seres sobrenaturales galdosianos son muy afectuosos. Uno de ellos es la heroína de *Theros*, la diosa del verano. A pesar de su ropa peculiar: “no tenía traje alguno”, “su vestido era, más que tal vestido, una especie de túnica caliginosa, una flotante neblina que la envolvía ocultando o dejando ver, según las posturas de la dama, esta o la otra parte” (p. 194), y que “echaba de su cuerpo un calor tan extraordinario, que desde su misteriosa entrada en el vagón empecé a sudar cual si estuviera en el mismo hogar de la máquina” (p. 194), la señora es verdaderamente encantadora y cariñosa. Se cuida del protagonista, dándole de beber cuando este se desmaya por el calor, le acompaña para pasar unos días en Madrid, e incluso se convierte en su esposa.

La protagonista de *La mula y el buey*, Celinina aparece como un angelito después del resurgimiento. Le crecen unas alas con las que puede volar. Pero mantiene el carácter de una niña caprichosa. En el camino al cielo, va con otros niños angelitos: “eran millones y millones, todos preciosos, puros divinos, con alas blancas y cortas”. Uno de ellos comienza una

⁸¹ Benito Pérez Galdós, *La sociedad presente como materia novelable*: Discurso leído ante la Real Academia Española el 7 de febrero de 1897, Madrid, La viuda é hijos de Tello, 1897, pp. 11-12.

conversación con la niña, pues quiere convencerle para que deje los dos animalitos en la tierra, y dice: “allá arriba se divierten también esta noche, y yo creo que nos mandan abajo porque les mareamos con el gran ruido que metemos... Pero si Padre Dios nos deja bajar y andar por las casas, es a condición de que no hemos de coger nada, y tú has afanado eso” (p. 244). Vemos que a pesar de su condición de ser espíritus, son niños muy simpáticos, y el autor les traza de una forma cariñosa.

Celín es aún más travieso, animado y vívido. Tiene el rasgo típico de un niño pícaro. Cuando Diana ofrece darle dinero por guiarla en la ciudad, al ver la moneda los ojos del niño brillan y Diana cree “tener delante dos estrellas”. Galdós describe así su apariencia: “el chico llevaba unos gregüescos cortos, las piernas al aire, los pies descalzos. El cuerpo ostentaba un juboncillo con cuchilladas, mejor dicho, roturas por donde se le veían las carnes. Su gorra informe tenía por cintillo una cuerda de esparto, y otra prenda del mismo jaez le apretaba la cintura para que no se le cayesen los gregüescos” (p. 312). Este ejemplo demuestra claramente el realismo en los seres sobrenaturales que queremos comprobar.

Al principio del cuento, Celín parece un niño normal, un pícaro gracioso sin familia pero alegre. Pero poco a poco muestra su capacidad sobrenatural, de la que Diana también se sorprende. En primer lugar, Celín va creciendo a lo largo de la aventura. En el inicio de la historia, tiene la apariencia de un niño de seis años. En el capítulo siguiente, Diana advierte que su amigo es menos chico que antes, entonces dice: “Celinillo, has crecido. Cuando te encontré, tu cabeza no me pasaba de la cintura y ahora [...] [¡] hijo! Si casi casi me llegas al hombro” (p. 320). Celín ríe y le confiesa que también sabe volar. Agita los brazos para probarlo. En este fragmento, podemos observar el realismo empleado por el autor para las acciones de los personajes:

Diana [...] atónita contempló las rápidas curvas que Celín describía, ya rastreando el suelo, ya elevándose hasta mayor altura que las puertas de las casas; tan pronto se deslizaba por un pretil ornado de macetas, como se dejaba caer de considerable altura, subiendo luego por un poste telegráfico y saltando desde la punta de él a un balcón próximo, para deslizarse hacia el suelo, rozando su cuerpo con un farol (p. 321).

Después, el niño se transforma en un adolescente, y finalmente en un mozo. Este recurso

que Todorov define como *metamorfosis* es muy empleado en la literatura fantástica. Una princesa que se convierte en la serpiente o un león que se transforma en un héroe, son ejemplos de la denominación *metamorfosis*. El cambio de lo físico de Celín también pertenece a esta categoría.

Otro ejemplo que podríamos denominar como *metamorfosis* lo encontramos en *La princesa y el granuja*, en el que los muñecos se convierten en personas animadas, y el protagonista Pacorrillo en un muñeco en el escaparate.

Hemos visto en este apartado que, mediante descripciones detalladas de lo físico y la acción de los personajes, así como mediante sus diálogos y conversaciones —técnica que Galdós utiliza frecuentemente en sus novelas— los seres sobrenaturales galdosianos no difieren mucho de la gente común y corriente. Comen, beben, duermen, y tienen los mismos defectos de un ser humano. El escritor los traza de una forma sumamente realista. De ahí la ingeniosa combinación entre el realismo y lo fantástico que venimos comprobando.

6.7. El loco

Galdós crea una serie de dementes a lo largo de su narrativa. Desde el doctor Anselmo de *La sombra* (1879) hasta el protagonista de *El caballero encantado* (1909), son abundantes los personajes anormales en sus novelas y los *Episodios Nacionales*. Su obra *La Desheredada* también tiene como apertura el monólogo del que parece un político importante, pero al que advertimos enseguida como un loco⁸². Carlos Clavería, en su estudio «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós», también subraya la importancia del tema de la locura en la fantasía galdosiana. Como sabemos, *El Quijote* es una obra referente para don Benito, en la cual se trata este tema en muchas ocasiones, pues ya el propio protagonista es para muchos un loco. Por otra parte, Poe también tiene relatos vinculados con este tema en sus *Histoires extraordinaires* (1857). No sería apropiado dar una afirmación rotunda, pero tal vez ambos maestros tienen influencia sobre nuestro escritor en este aspecto.

⁸² Isabel Román Román tiene un artículo muy completo sobre los personajes locos en la narrativa galdosiana. Véase «El estilo periodístico galdosiano y la creación literaria: Las jaulas de los locos», en *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2005, pp. 649-661.

El cuento de locos tuvo un gran apogeo en el siglo XIX gracias al desarrollo del psicoanálisis y la influencia de cuentistas como Poe y Maupassant. El tema de la locura en sí ya implica algo fantástico, puesto que permite al autor “canalizar sus propias imaginaciones, en un contexto de creación realista.”⁸³ A esto hay que añadir que la forma del monólogo, el diario, y el soliloquio, como hemos dicho, también dejan mayor espacio para la creación del escritor.

En *Manicomio político-social*, las descripciones del entorno ambiental y del tiempo son escasas en comparación con otros cuentos de nuestro estudio, y las de los personajes tampoco son muchas, salvo la de *El Don Juan*, en la que encontramos un párrafo extenso trazando la apariencia de la mujer a quien quiere seducir el protagonista. Pese a ello, cabe mencionar que los aspectos socio-políticos reflejados en estos cuatro microrrelatos revelan en gran medida la preocupación de un escritor realista por la sociedad española del XIX.

En esta obra, se habla primero del neocatolicismo, al que Galdós critica constantemente en la prensa y en sus novelas. En *El filósofo materialista* se burla de los maniáticos de la ciencia, pues para ellos el mundo psíquico y espiritual no es más que fisiología. En *El Don Juan*, aunque no aparece en ningún momento la palabra “folletín”, al parecer se intenta hacer una sátira de este género, ya que llena el cerebro de la gente, como el protagonista del relato, de imposibles pensamientos románticos. Por último, se menciona el espiritismo, un punto que hemos analizado con detalle anteriormente. Por lo tanto, vemos que el monólogo de los dementes no son meros delirios, sino que a través ellos, Galdós lleva a cabo la misión de un escritor realista comprometido, y nos muestra cómo era la sociedad española de su época.

6.8. Otros elementos fantásticos

Además de elementos como el sueño, el loco, los seres sobrenaturales, etc., que ya hemos analizado, hay otros aspectos interesantes en estos cuentos que nos han llamado la atención. En esta última parte vamos a hablar de ellos.

El primero es el caso de los animales u objetos personificados. Los objetos animados

⁸³ *Ibid.*, p. 658.

aparecen en *La princesa y el granuja* en que, como decíamos los muñecos se convierten en personas de carne y hueso. Este recurso también se halla en otros cuentos galdosianos que no entran en nuestra selección, como *La conjuración de las palabras* y *La pluma en el viento*. En cuanto a la personificación de los animales, también podemos encontrarla en *La princesa y el granuja*: los sirvientes en el banquete de los muñecos son monos y pájaros. La personificación de los objetos y animales es una técnica muy empleada en los cuentos infantiles. Pero si tenemos en cuenta que este relato fue compuesto para el Año Nuevo, y que una gran parte de los lectores serían niños, no será difícil entender esto.

El segundo grupo consiste en el uso de los objetos fantásticos, que se puede dividir a su vez en dos subgrupos: en el primero situaríamos las cosas imaginadas que no existen; en el segundo, los objetos de tamaños irregulares.

En *Celín* aparecen dos árboles fantásticos: el árbol del café con leche y el de los pollos asados. El primero es muy parecido al roble, y da unas frutas que saben a café con leche. El segundo tiene unas frutas que parecen melones, dentro de los cuales hay una pulpa blanquecina, que es lo mismo que el fiambre de pechuga de pollo.

En cuanto a los objetos de tamaños extraños, que también se pueden denominar con el término de Todorov *metamorfosis*, son los que pierden su forma normal conocida por la gente, por ejemplo, un caballo pequeño como el perro o un plato grande como la mesa. En *La princesa y el granuja*, encontramos una serie de objetos similares descritos con técnica realista. Por ejemplo, tratándose del magnífico banquete de los muñecos, hay “pavos más chicos que pájaros y que se engullían de un solo bocado, filetes y besugos como almendras [...] Los melones como uvas y las uvas como lentejas” (p. 263).

7. Conclusión

El cuento fantástico surge como género literario alrededor de la primera década del siglo XIX, y experimenta un florecimiento gracias al empuje de los románticos, así como cuentistas como Hoffmann y Poe. En España el desarrollo de este género es más tardío, pero su forma de divulgación es la misma que la de otros países europeos, esto es, la prensa. Galdós, dada su

colaboración con los periódicos y revistas, también compuso unos veinte cuentos, entre los cuales, destacan los relatos fantásticos, pues a diferencia de su imagen como “gran novelista realista”, estas obrillas nos presentan a un autor fantasioso.

No obstante, el lector puede advertir que Galdós no deja la pluma realista en la creación de estos cuentos. Las técnicas como las detalladas y minuciosas descripciones, la observación objetiva de la sociedad, etc., dejan huella en estos relatos fantásticos. Mediante las obras que hemos seleccionado, vemos que con la descripción del entorno y los topónimos, que aparecen frecuentemente, se crea una ambientación realista. Además, los hechos y personajes históricos, las festividades y costumbres de la época reproducen un marco del tiempo coetáneo. Estos dos recursos, el espacio y el tiempo realista, junto con los elementos de la vida cotidiana y la forma autobiográfica, construyen un ámbito idéntico al de su época, donde el lector puede reconocer y reconocerse.

Dentro de los motivos fantásticos, los más recurrentes son el sueño, los seres sobrenaturales y la locura. En el sueño de los personajes podemos encontrar numerosos ejemplos del empleo de las técnicas del realismo, lo cual se puede definir como “la fantasía realista”. Los seres sobrenaturales galdosianos, por su parte, poseen todas las cualidades de la gente común y corriente. Y los dementes también nos demuestran aspectos socio-políticos de la España de aquel entonces.

En estos cuentos fantásticos, tanto la fantasía como el realismo desempeñan un papel imprescindible. Por eso, aunque a don Benito nunca se le califica como “buen cuentista”, consigue exitosamente una reproducción fiel del entorno cotidiano. Los elementos fantásticos, aunque poco originales, pues casi todos son motivos frecuentes, muestran determinadas características del escritor.

Como todo ser humano, Galdós también siente cierta incertidumbre ante la razón y la lógica que son supuestamente infalibles, así opina en *La princesa y el granuja*: “El mundo está lleno de misterios. La ciencia es vana y jamás llegará a lo íntimo de las cosas. ¡Oh Dios! ¿Será posible algún día demarcar fijamente la esfera de lo inanimado? Lo inanimado, ¿dónde empieza? Atrás los pedantes que, deteniéndose delante de una piedra o de un corcho, le dicen:

‘Tú no tienes alma’. Solo Dios sabe cuáles son las verdaderas dimensiones de ese Limbo invisible donde yace todo lo que no ama” (p. 253). Un escritor puede ser más aficionado al realismo o a lo fantástico, pero nunca puede ser realista o fantasioso en términos absolutos. Para terminar este trabajo, queremos decir que por muy razonable que sea uno, siempre tendrá oculto el afán por lo fantástico y lo imaginario en lo más profundo del corazón. Las dos corrientes principales en el desarrollo del pensamiento del ser humano: la razón y los sentimientos, el sentido y la sensibilidad, que parecen contradictorios, son de hecho, compatibles.

8. Bibliografía

- BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejo L, 1949.
- *El cuento español: Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- BERKOWITZ, H. Chonon, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós: Catálogo razonado precedido de un estudio*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1951.
- “Los juveniles destellos de Benito Pérez Galdós”, en *El Museo Canario*, Año IV, nº8, Las Palmas de Gran Canaria, 1936, pp. 17-26.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Clarín*, Nilo María Fabra, etc., *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, edición de Juan Molina Porras, Madrid, Cátedra, 2006.
- CASALDUERO, Joaquín, «*La sombra*», en *Anales galdosianos*, Año I (1966), pp. 33-38.
- CASAS, Ana, «El cuento modernista español y lo fantástico», en T. López Pellisa y F. A. Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Universidad Carlos III y Asociación Cultural Xatafi, 2009, pp. 358-376.
- CLAVERÍA, Carlos, «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós», en *Atlante*, Vol. I, nº2 y 3, 1953, pp. 78-86, 136-143.
- CORTINES, Jacobo, «De Hoffmann al joven Galdós: cuatro cuento musicales», en *Studi Ispanici*, nº 37, 2012, pp. 119-128
- EZAMA GIL, Ángeles, «La invención del espacio en un cuento “maravilloso” galdosiano: el Madrid de *Celín* », en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo 33, 1993, Madrid, CSIC, pp. 617-627.
- «Cuentos de los locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910», en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, nº154-155, 1994, pp. 77-82.
- GAOS, Vicente, «Notas sobre la técnica de Galdós», en *Ínsula*, nº82, octubre de 1952, p. 5.
- GULLÓN, Ricardo, «Lo maravilloso en Galdós», en *Ínsula*, nº113, Madrid, 1955, pp. 1,11.
- IZQUIERDO DORTA, Oswaldo, «Los sueños en los cuentos de Galdós», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Vol.1, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1993, pp. 696-704.
- «Análisis de *La mula y el buey* (cuento de navidad)», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1990, pp. 69-75.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, «La sociedad presente como material novelable», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero 1897*, La Viuda e Hijos de Tello, 1897.
- «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Madrid*, Madrid, Afrosidio Aguado, 1957, pp. 223-249.
- *Los prólogos de Galdós*, edición de Willam H. Shoemaker, Urbana, University of Illinois Press, 1962.
- «Las obras de Bécquer», en *El Debate*, 13-XI-1871, recogido en *Bulletin Hispanique*, Tomo 77, nº1-2, 1975, pp. 143-153.

- *Los cuentos de Galdós: Obra completa*, edición de Oswaldo Izquierdo Dorta, Cabildo de Gran Canaria, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1994.
- *Cuentos fantásticos*, edición de Alan Smith, Madrid, Cátedra, 1996.
- *13 cuentos*, edición de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, Madrid, EDAF, 2001.
- *Cuentos, Benito Pérez Galdós*, edición de Félix Rebollo Sánchez, Madrid, Akal, 2003.
- *Cuentos fascinantes: viaje de la imaginación a la realidad*, edición de Marta González Megía, Madrid, Libros Clan, 2006.
- *El caballero encantado*, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 2006.
- *Zumalacárregui*, Buenos aires, Tecnibook Ediciones, 2011, p. 65.
- MARTÍNEZ SANTA, Ana, «La influencia de E.T.A Hoffmann en *La sombra*», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos* (1990), Vol. 2, 1993, pp. 157-168.
- MONTESINOS, José F., *Galdós*, Vol. I, Madrid, Castalia, 1968.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la, «Génesis y estructura de un cuento de Galdós», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1979, pp. 181-201.
- «*La sombra*, primera novela de Galdós», en *Letras de Deusto*, Vol. 4, nº8, jul.-dic.1974, pp. 135-159.
- *Biblioteca y Archivo de la Casa Museo Pérez Galdós*, con la colaboración de Marcos G. Martínez, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.
- PEÑATE, Julio, *Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2001.
- ROAS, David, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamericana)*, Madrid, Marenostrom, 2003.
- *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.
- ROMÁN, Isabel, «El estilo periodístico galdosiano y la creación literaria: Las jaulas de los locos», en *Actas del Octavo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2005, pp. 649-661.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «Los relatos breves de Galdós», en *Textos y contextos de Galdós*, edición de John W. Kronik y Harriet S. Turner, Madrid, Castalia, 1994, pp. 67-78.
- SMITH, Alan E., *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- «Los relatos fantásticos de Galdós», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1989, p. 223-233.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia Editora, 1980.
- VIDAL, José Pérez, «Benito Pérez Galdós, “Una industria que vive de la muerte”», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº2, 1957, pp. 473-507.
- «Los maestros en el aprendizaje de Galdós», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Vol. 4, 1994, pp. 297-308.