

LO FANTÁSTICO COMO CAUSA Y CONSECUENCIA
DE LO METALITERARIO: *HISTORIA
DE UN HOMBRE CONTADA POR SU ESQUELETO*,
DE MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1857-1858)

JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA
Universiteit Gent
javier.munozdemoralesgaliana@ugent.be

Recibido: 6-7-2023

Aceptado: 3-7-2024



RESUMEN

De entre la prolífica producción novelesca de Manuel Fernández y González destaca la *Historia de un hombre contada por su esqueleto* por ser una de las novelas predilectas de Pío Baroja, por haber sido compuesta en unas circunstancias que propiciaban su talento y por utilizar, por primera vez en su narrativa, lo fantástico como reclamo. Esto último únicamente se logra mediante el uso, a su vez, de lo metaliterario, en tanto que la novela se fragmenta en tres niveles narrativos, todos ellos constituidos por narradores homodiegéticos. La falta de certeza que muestran da lugar a numerosas reflexiones sobre la misma historia que está siendo contada, que nunca logramos conocer completamente, lo que posibilita una constante vacilación sobre lo ocurrido que deriva en la aparición de lo fantástico.

PALABRAS CLAVE: metaliteratura; maravilloso; fantasmático; pseudofantástico; homodiégesis

FANTASTIC AS A CAUSE AND CONSEQUENCE OF THE METALITERARY: *HISTORIA DE UN HOMBRE CONTADA POR SU ESQUELETO*, BY MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1857-1858)

ABSTRACT

Historia de un hombre contada por su esqueleto stands out among the numerous fictional works by Manuel Fernández y González for three reasons: it holds a special place as one of Pío Baroja's favorite works; it was crafted under circumstances highly conducive to his author's talent; and it was the first time Fernández y González took advantage of the fantastic as a lure in his storytelling. The inclusion of this fantasticity is intricately connected to the use of metaliterary techniques, further enhanced by the fragmentation of the novel into three narrative levels, whose narrators are homodiegetic. Their lack of certainty gives rise to many reflections on the story being told. This narrative complexity, in which we never gain full understanding, leads to a constant sense of ambiguity about the events transpiring in the story, ultimately allowing the emergence of the fantastic.

KEYWORDS: metaliterature; marvellous; phantasmatic; pseudofantastic; homodiegesis



LA HISTORIA DE UN HOMBRE CONTADA POR SU ESQUELETO EN LA PRODUCCIÓN
DE MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ

La excesiva cantidad de novelas publicadas por Manuel Fernández y González en vida y la desmesurada extensión de muchas de estas implican una dificultad añadida a la valoración y jerarquización de su corpus. La preferencia que anteriormente se le ha dado a la novela *El condestable don Álvaro de Luna* (1851-1852), única con edición crítica, se debe a que se trataba de una obra mucho más breve de lo que solía ser habitual en este escritor, contención que le evitó entregarse, en ese caso, a la improvisación a la que los folletinistas acostumbraban por motivos más económicos que literarios, por lo que resultó de ello uno de sus textos mejor cuidados y planificados (Muñoz de Morales Galiana, 2021: 15-17). Esto redirigiría todo intento de localizar sus novelas más destacables desde el punto de vista artístico a su narrativa más breve, por estar libre de los frecuentes alargamientos forzados a los que habituaba. De un parecer similar fue uno de sus más sinceros admiradores, que, aunque mucho mejor tratado por el canon literario, nunca negó reconocimiento al escritor sevillano: Pío Baroja. No obstante, este sabía bien que, a fin de poner en alza el mérito de Fernández y González, resultaba poco viable juzgar toda su producción de la misma manera:

Después de aquella época de mi infancia en que conocí a Fernández y González, ya no le volví a ver más. Estuve cinco o seis años fuera de Madrid. Al volver había ya leído *Men Rodríguez*, *El cocinero de su majestad* y *Martín Gil*, y, aunque creí encontrar en estos libros relámpagos de genialidad, no me llegaron a gustar del todo. El libro que más me chocaba de don Manuel era *La historia de un hombre contada por su esqueleto* con aquellas advertencias épicas sobre Miantuacut, «que era un gran jefe» (Baroja, 1904: 4).

En este fragmento, Baroja nos permite advertir que la admiración sentida no fue en modo alguno incondicional. Que destaque la *Historia de un hombre contada por su esqueleto* nos llevaría a intuir en esta última un carácter diferencial con respecto a las demás, no ya solo por el criterio literario que le podamos conceder a Baroja, sino por la conocida influencia que sobre este último pudo tener el famoso folletinista; de este modo, Iris Zavala puntualiza que algún aspecto del uso del lenguaje de este último presagia *La lucha por la vida* (1971: 156), mientras que González Mas señala que Baroja menciona a Fernández y González en múltiples obras suyas (1974: 169). Sin embargo, toda perspectiva que vincule a estos dos escritores resultará siempre incompleta si no se contempla, como ya hemos visto, la predilección de la *Historia de un hombre contada por su esqueleto* frente a otras. De esta manera, si el adentramiento en el corpus de Fernández y González no fuese asunto de suficiente relevancia, el afán por conocer en mayor profundidad las influencias literarias de Baroja justificaría la necesidad de un análisis pormenorizado de la *Historia*, a fin de establecer de qué manera pudo distinguirse esta obra frente al resto de las compuestas por el folletinista.

HISTORIA DE UN HOMBRE CONTADA POR SU ESQUELETO: CONTEXTO EDITORIAL Y PERSONAL

La *Historia de un hombre contada por su esqueleto* se publicó originalmente en las columnas de la revista quincenal *La América*, desde el 24 de marzo de 1857 hasta el 8 de enero del año siguiente, con una interrupción momentánea entre el 24 de junio y el 24 de agosto, y compaginada con otras tres novelas del mismo escritor: *Luisa*, *El cocinero de su majestad* y *El alcázar de Madrid* (Díaz Lage, 2020: 210-211). De las cuatro que publicaba simultáneamente, esta fue, sin duda, la más breve de todas, ya que *Luisa* se llevaba dando a la imprenta en el folletín de un periódico diario, *La Discusión*, en el que aparecía casi todos los días desde principios de 1857, y se dilataría hasta el 31 de diciembre de 1859 (Díaz Lage, 2020: 208), mucho después de que hubiese finalizado la que aquí nos ocupa. *El cocinero de su majestad*, por su parte, constó de cuarenta y cinco

co entregas de dieciséis páginas cada una (Díaz Lage, 2020: 212), mientras que, del mismo modo, *El alcázar de Madrid* se anunció como una obra «de 30 a 40 entregas de 16 páginas» (Martínez, 1857: 4).

En contraste, la brevedad de la *Historia* fue tal que, si bien más adelante volvió a reeditarse y a venderse por entregas, estas fueron una cantidad ínfima en comparación; tanto es así que, según vemos en un aviso del *Almanaque literario del Museo Universal* ubicado en la sección de anuncios de la casa Gaspar y Roig,¹ suscribirse a esta obra implicaba hacerlo a un volumen recopilatorio que abarcaba también *La mancha de sangre*, *Un horóscopo real*, *Los hermanos Plantaganet* y *Amparo*, que en total formaban cuarenta y nueve entregas (Anónimo, 1860: 59), lo que nos permite atisbar la cantidad en torno a diez entregas por obra, aproximadamente. Dicho de otra manera, la extensión de la *Historia* tan solo abarcaba una cuarta parte de la cantidad comprendida por obras como *El cocinero de su majestad*, que publicaba al mismo tiempo.

Con relación a dicha brevedad, Cantos Casenave llama la atención sobre el subtítulo de «cuento» con el que apareció titulada la novela tanto en la mencionada reedición a cargo de Fernando Gaspar, de la casa Gaspar y Roig, como en otra, del mismo año, en el folletín de *El Liberal* (2020: 190). También vemos que igualmente se denomina «cuento» en la edición original de *La América* (Fernández y González, 1857: 8). No obstante, no podemos considerar este texto *sensu stricto* un cuento, en tanto que cuenta con «un mínimo de historia o trama» y «una más o menos ostensible estructura narrativa», rasgos diferenciales de la novela (Baquero Goyanes, 1988: 44), si bien el hecho de que su mismo autor prefiera denominarlo así supone un contraste con la mayor parte de sus obras narrativas, que solían tener el subtítulo de «novela», «leyenda» o «memorias».²

Tal diferencia implica una marcada declaración de intenciones, que pasa por la asunción, por parte del mismo novelista, de estar componiendo un

1 Existe cierta confusión bibliográfica a la hora de determinar qué casa editorial se encargó de la publicación de la *Historia de un hombre contada por su esqueleto* tras su lanzamiento original en *La América*. A juzgar por el citado anuncio del *Almanaque*, tuvo que ser Gaspar y Roig; no obstante, el volumen que hemos localizado aparece editado por «Fernando Gaspar» (Fernández y González, 1858). Esta aparente contradicción parece quedar resuelta según Cantos Casenave, que considera que la novela fue publicada por «el editor Fernando Gaspar Roig» (2020: 190), lo que nos permitiría atribuir los dos apellidos de la casa editorial a un solo individuo de nombre «Fernando». Sin embargo, Pulgarín Guerrero, Herrera Morillas y Marroquín Martínez comentan que Gaspar y Roig eran, en realidad, dos personas diferentes, y que a la muerte del segundo entró en el negocio Fernando Gaspar, que era el hermano del primero (2009: 102), y, según parece, el que se encargó, dentro de esa misma editorial, de la publicación de *Historia de un hombre contada por su esqueleto*.

2 Sirva de prueba para esto el catálogo de Ferreras (1979: 150-154), que lista la mayor parte de su producción novelesca con sus títulos completos.

texto mucho más breve de lo que acostumbra. Dadas las circunstancias personales que en ese momento tenía, con otras tres novelas siendo publicadas al mismo tiempo, resulta coherente que no quisiera embarcarse en más proyectos simultáneos de la envergadura de *Luisa* o *El pastelero*; por consiguiente, el compromiso adquirido con *La América* habría sido menor, por falta, seguramente, de tiempo y energías para llevar a cabo algo de mayor extensión.

De hecho, Díaz Lage advierte que el propio Fernández y González no menciona la *Historia* en una carta de 1857 publicada en *La Discusión*, en la que hace referencia a las otras novelas que en ese mismo instante estaba dando a imprenta (2020: 209-210). Es muy probable que ni siquiera él mismo viera su propia obra como algo equiparable a las demás, sino más bien como un trabajo menor, una suerte de trivialidad que no merecía siquiera ser mencionada.

Todo esto habría de condicionar necesariamente la composición desde un punto de vista formal. No tendría sentido, por ello, un alargamiento innecesario y motivado por el solo hecho de vender más entregas y cumplir con los contratos editoriales, porque para ello ya estaba produciendo otras tres obras al mismo tiempo. De este modo, el contexto editorial y personal en el que escribió la *Historia* fue relativamente similar al que tuvo cuando compuso *El condestable don Álvaro de Luna*. Gaspar y Roig le encargaron componer esa última obra con una extensión limitada, a fin de tantear su valía como novelista, lo que más adelante le permitió volverse un autor mucho más solicitado y dado a escribir obras más extensas, por resultar siempre un negocio seguro para el editor (Muñoz de Morales Galiana, 2021: 17-18).

Por consiguiente, resulta excepcional que en 1857 volviera a verse en unas circunstancias parecidas en tanto que limitantes, porque para entonces estaba más que habituado a componer obras de mayor extensión sin importarle lastrar su calidad literaria. Volvía a verse libre de uno de los principales atenuantes que siempre lo limitaron como escritor y que le impidieron ser considerado como tal en generaciones venideras: el priorizar la cantidad de entregas al esmero e interés concedido a cada una de estas.

LO FANTÁSTICO COMO RECLAMO

A esto debemos añadirle la renovación temática que este título supuso, si bien es conveniente aclarar que nuestro autor, desde fechas muy tempranas, se había servido del uso de elementos sobrenaturales que adquirían un papel relevante en el conjunto de sus composiciones. Una prueba muy evi-

dente de esto es la del ciclo de los Villafranca, la serie de cinco novelas que se abre con *El condestable don Álvaro de Luna*,³ y que pretenden narrar la historia de España desde la muerte de Fernando IV hasta el asesinato de Escobedo, pero se sugiere con ambigüedad que buena parte de los sucesos más relevantes se debieron a sucesivas maldiciones lanzadas por Dios a la familia protagonista, integrada en su mayoría por criminales y rebeldes de tendencias incestuosas y parricidas (Muñoz de Morales Galiana, 2021: 72-80). Algo muy similar ocurría con *Don Juan Tenorio* (1850), en la que también apareció el motivo del linaje condenado por generaciones de relevancia histórica (Ribao Pereira, 2016: 110). Caso idéntico es también el de *Luisa* (1856-1859), cuya condena, «asumida como destino, se ve ratificada por la retrospección escalonada que va recorriendo de sus siete abuelas, todas llamadas igual que ella» (Díaz Lage, 2020: 217).

Este motivo, por tanto, era harto recurrente en algunas novelas que previamente había publicado Fernández y González, y la *Historia de un hombre contada por su esqueleto* tampoco será una excepción. La novela, tal como comentaba Baroja, cuenta la historia del «gran jefe» Miantucatuc, un despiadado guerrero apache sobre cuyo linaje pesa, de nuevo, una maldición divina, de la que pasa a ser consciente al experimentar una crisis religiosa por convertirse al cristianismo y descubrir el poder de Dios: «Y al adorarle sentí sobre mí su justicia, su justicia que castigaba en mí el pecado de un salvaje, y que acaso le [sic] castigará en toda mi generación» (Fernández y González, 1858: 192). Más adelante se revela que fue maldecido por una de sus víctimas, y que a ello se deben las múltiples desgracias acaecidas a su familia: «Robada por Miantucatuc, violentada por Miantucatuc, encerrada en una cabaña lejana del Nuevo Mundo, perdida en un bosque, maldijo muriendo de hambre a Miantucatuc y a su descendencia. (...) ¡Las maldiciones de los moribundos se cumplen!» (Fernández y González, 1858: 206).

Esa «maldición», por tanto, parece extenderse hasta la nieta de Miantucatuc, una mujer de absoluta perfidia, Adelaida, quien conspira junto a su amante, Gabriel Zea, para envenenar a su propio abuelo. Esa misma dama decide también asesinar a Gabriel para que guarde silencio sobre sus crímenes, pero él vuelve al mundo en forma de espectro para revelar la verdad sobre sus fechorías. De ahí proviene el título de la obra y la situación que sirve

3 Cronológicamente hablando, y al margen del orden de publicación de estas, suceden a *El condestable* las siguientes novelas: *El laurel de los siete siglos* (1850), *Los monfíes de las Alpujarras* (1856) y *Martín Gil* (1850), cuya lectura se presta a ser complementada con la de *Men Rodríguez de Sanabria* (1853), por profundizar esta última en uno de los personajes principales del ciclo, Juan-sin-Alma (Muñoz de Morales Galiana, 2021: 80).

como marco, es decir, la conversación entre el esqueleto de Gabriel y Eugenio Arria, un joven en el que el difunto confía como confidente para que pueda denunciar públicamente a Adelaida. Esta última, sin embargo, queda totalmente impune en tanto que la experiencia de Arria con el espectro no se tiene más que por un mero delirio alucinatorio.

El motivo de la maldición divina, por tanto, no parece novedoso ni rupturista en la producción de Fernández y González, sino más bien continuista con respecto a lo que llevaba haciendo en obras anteriores. Sin embargo, aunque los sucesos extraordinarios ya hubieran estado antes presentes del mismo modo, eran la historia y los temas españoles lo que se usa a modo de reclamo, tal como era habitual en el Romanticismo. Tal es el caso del ciclo de los Villafranca, que recrea algunos de los episodios más llamativos desde la Edad Media hasta el Renacimiento, y lo mismo ocurre en *Don Juan Tenorio*, en la que el linaje del protagonista «se remonta al tiempo de los godos y le emparenta tanto con uno de sus caudillos como con el mismísimo Abderramán» (Ribao Pereira, 2016: 110); a su vez, es también reclamo que estén protagonizadas por personajes de amplia trayectoria en la literatura española.

La única excepción a esto previa a la *Historia* parece ser *Luisa*, si bien no resulta del todo exacto considerarla una novela anterior a la que aquí nos ocupa, ya que no terminó de publicarse sino hasta más de un año después de que la otra acabara. Además, esta otra novela también seguía sirviéndose, en realidad, de la historia de España como reclamo, ya que la biografía de uno de los personajes del linaje «se ambienta en la misma época que *El cocinero de su Majestad*», lo que posibilita «dilatadas evocaciones históricas» y que tengan «una presencia importante tres personajes destacados de esta última, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora y el conde-duque de Olivares» (Díaz Lage, 2020: 210). Bien es cierto que el título de esta obra, de por sí, no implica ninguna clase de evocación histórica o nacionalista, pero tampoco sugiere nada transgresor, a diferencia de lo que ocurre con la *Historia de un hombre contada por su esqueleto*. *Luisa* se trató, en realidad, de una idea improvisada que el autor comenzó a componer repentinamente, apremiado por el encargo de *La Discusión*, sin más conceptos que el de un nombre de mujer aleatorio que tuvo a bien usar como título, con la esperanza de que más adelante se le pudieran ocurrir nuevos planteamientos (Díaz Lage, 2020: 214-215); y si su primer folletín «debió de captar inmediatamente la atención del público» no fue tanto por lo fantástico como «por sus resonancias góticas y por la efectiva inscripción de la ficción en un tiempo y en un espacio extremadamente próximos» (Díaz Lage, 2020: 216).

La novela que aquí nos ocupa, por el contrario, se prestaba a captar el interés del lector por su solo título, que ponía el énfasis en lo sobrenatural. Lo fantástico no solo tiene lugar a partir de una maldición divina, como era común en el autor, sino por la presencia de un espíritu en forma de esqueleto convertido en narrador. Sin conocer los detalles del argumento, el público pudo captar múltiples implicaciones solo por el título de la obra. Que se denomine *Historia de un hombre contada por su esqueleto* nos anuncia, con tan solo un breve sintagma nominal, estar retomando tres de los argumentos fantásticos más recurrentes enunciados por Bioy Casares: la aparición de fantasmas, la metamorfosis y la inmortalidad (1967: 10-12). El solo título infiere a un esqueleto, un cadáver humano, la capacidad de efectuar una acción tal como es narrar su propia historia. Estamos, de esta manera, ante la aparición de una persona que ha muerto, o, dicho de otra manera, de un fantasma; de hecho, en repetidas ocasiones la criatura es aludida mediante la palabra «espectro» (Fernández y González, 1858: 20, 21, 22). La metamorfosis, a su vez, tiene lugar aquí mediante la animación espontánea de un objeto inerte, el esqueleto, que al poco de iniciarse el relato «levantó sus dos manos y se puso a redoblar en el cristal con la punta de sus dedos» (Fernández y González, 1858: 13). En cuanto a la inmortalidad, aquí se contempla como un castigo de Dios: «¡Pues por eso te has condenado! ¡Por eso Dios ha permitido que te encuentres en ese excepcionalísimo estado, teniendo tu infierno en ti mismo!» (Fernández y González, 1858: 21).

De esta manera, el autor fija, con el título, una serie de expectativas que el lector ve cumplidas al poco de empezar la novela, y que aluden a lo sobrenatural, cuyo funcionamiento como reclamo también nos consta gracias a la conversación que tienen otros dos personajes al inicio, en la que parecen explicitarse la motivación y las dudas del autor al escribir la novela. Así, uno de los dialogantes pregunta al otro si al lector contemporáneo podrá interesarle un «cuento» fantástico, conversación que queda zanjada cuando el otro incide en que lo relevante es que esté «bien escrito» (Fernández y González, 1858: 7), y lo siguiente que acontece es que Arria, el personaje que se pregunta sobre el interés de lo fantástico, le remite al otro un manuscrito titulado precisamente «Historia de un hombre contada por su esqueleto» (Fernández y González, 1858: 7-9). En tal autógrafo recogía por escrito toda su experiencia sobrenatural con el espectro de Gabriel Zea, a la que antes hemos aludido.

Por esta vía, Fernández y González emite un acuerdo tácito con un público que está habituado a otro tipo de producción literaria de corte más romántico y nacionalista, consistente en una declaración de intenciones que

pasa por determinar cómo lo fantástico es más que suficiente para lograr captar el interés del público, sin recurrir a ningún otro tema más popular, siempre y cuando el texto esté escrito «bien». De esto inferimos, a su vez, el compromiso de intentar componer un texto de calidad.

PECULIARIDADES DENTRO DE LO FANTÁSTICO

Adviértase que, al disponerlo todo de esta manera, el novelista se arriesga a defraudar las expectativas que él mismo está intentando crear sobre unos lectores que, como solían serlo los suyos, no necesariamente tenían por qué ser muy exigentes. Con todo, su actitud no puede resultarnos en principio presuntuosa si advertimos que un texto, por el solo hecho de servirse de lo fantástico, no implicaba nada de mayor interés o novedad en España a fecha de 1857. Remitámonos, si no, al trabajo de Roas (2006), en el que desarrolla ampliamente la trayectoria de lo fantástico en la cultura hispánica, lo que nos permite apreciar numerosas narraciones previas a la que aquí nos ocupa, como varias de las incluidas en la antología a cargo de ese mismo autor (Roas, 2002).

Sin embargo, justicia es reconocer que lo sugerente del título de *Historia de un hombre contada por su esqueleto* no se limita solo a poner el énfasis sobre diversos temas propios de lo fantástico, sino que también evoca, en sí, una composición que se pretende más ambiciosa. Si la novela se titulase *El esqueleto parlante*, por ejemplo, también tendría implícitos los argumentos de la aparición de fantasmas, la metamorfosis y la inmortalidad, pero carecería de una de sus principales peculiaridades, esto es, que la criatura fantástica en cuestión no constituye, como solía ser habitual, el tema o argumento de la novela, sino el narrador de esta.

Lo llamativo que pueda ser el título se debe no ya a que sugiera el relato de nada extraordinario, sino al hecho de que quien estará contándolo será un ente sobrenatural, lo cual redirige lo fantástico y el foco de atención no solo ya a lo narrado, sino al hecho narrativo en sí. Aunque en última instancia el esqueleto forme parte «de un relato que no es el suyo» —o sea, la novela homónima de Fernández y González—, en tanto que dentro de este otro aparece y cuenta una historia pasa a ser un narrador «intradiegético», y, a priori, también «homodiegético», ya que está relatando su propia historia (Genette, 1998: 58), según parece indicar el título de la composición. Más concretamente, dentro de lo «homodiegético» sería un narrador «autodiegético», porque es «el protagonista de su relato» (Genette, 1989: 299-300).

Estos conceptos, no obstante, resultan insuficientes para referir con exactitud la estructura de la obra, lo que podría llevar a confusión sin las aclaraciones pertinentes. La designación de la novela como *Historia de un hombre contada por su esqueleto* conlleva la existencia de al menos dos niveles narrativos, dado que presupone la existencia de un relato que ejerce la función de marco, la novela, y de otro interno, con carácter intradiegético, que apela a lo que pueda contar el esqueleto en cuestión. Pero la complejidad de esto es aún mayor en tanto que advertimos que no se corresponde la identidad del narrador «extradiegético» que está «a la misma altura» que el lector, es decir, el «nivel primario» de la novela (Genette, 1998: 59), con la de Arria, el personaje que relata su encuentro con el espectro parlante.

Los pasajes anteriormente citados de la novela, en la que dos sujetos debatían sobre lo fantástico y más adelante uno le enviaba a otro un manuscrito, estaban protagonizados por el propio Arria y por el que narra, cuyo nombre no se revela. En sí, constituyen lo que Genette denominaría «prefacio ficticio», porque suponen un prefacio «atribuido a una persona ficticia» (2001: 152), o sea, a un personaje de la novela que podría identificarse vagamente con un alter ego del novelista, una suerte de autor implícito a quien nos referiremos a partir de ahora como «narrador extradiegético» o «narrador primario». Arria sería tan solo autor del manuscrito insertado dentro del primer nivel, que constituye la mayor parte de las páginas de la novela, a excepción del principio y del final.⁴

La peculiaridad aquí es que ninguno de estos dos narradores posee carácter «heterodiegético», dado que no cuentan ninguna historia externa a sí mismos (Genette 1998: 58); por el contrario, y a pesar de la confusión a la que pueda llevar el título, ambos adquieren entidad homodiegética en tanto que relatan sus propias historias: la de Arria, que refiere su relación con el esqueleto y con lo que este le explica, y la del narrador primario, que cuenta, y no es menos relevante, lo que le aconteció a sí mismo con el manuscrito que le envió su amigo.

Sin embargo, el grueso principal del texto lo constituye, tal como se anuncia en el título, el relato del esqueleto, que en este contexto es, a su vez, otro narrador intradiegético dentro del segundo nivel narrativo, constituyendo, de esta manera, un tercero, o, en términos de Genette, un narrador «in-

4 No obstante, en cierta ocasión el autor parece olvidar, por descuido al parecer, los niveles narrativos que él mismo ha establecido, y se dirige a Arria en tercera persona pese a estar dentro del nivel narrado por este último: «Cortó bruscamente el esqueleto su relación, y dijo, dirigiéndose a Arria, que le escuchaba con los ojos dilatados y la boca abierta» (Fernández y González, 1858: 66).

tra-intradiegético» (1998: 63). Pero la relevancia de este último, en realidad, es mayor incluso que la de los otros dos, ya que su identidad, en tanto que implica algo fantástico, es empleada como aliciente al suponer el principal suceso extraordinario sobre el que se articula la obra.

Narrador de primer nivel	Narrador de segundo nivel	Narrador de tercer nivel
Narrador primario (alter ego del autor)	Eugenio Arria	Gabriel Zea (esqueleto)

Por otra parte, esto no deja de ser, en verdad, una forma de repetir, aunque añadiendo complejidad, lo que el mismo autor ya había planteado en *Luisa*, novela en la que otra criatura de corte sobrenatural, el Diablo, también ejerce de narrador intradiegético, lo que da lugar a algunas reflexiones metanarrativas en las que el propio Satanás se lamenta de que su relato sea formalmente tan similar a las novelas de folletín extendidas innecesariamente por motivos económicos, género al que irónicamente sí pertenecía la obra en cuestión (Díaz Lage, 2020: 220). Esta clase de mofas contra su propio trabajo por lo muy condicionado que estaba por factores extraliterarios era bastante habitual en los folletinistas, que no podían dejar de cuestionarse a sí mismos como escritores (Aparici y Gimeno, 1996: xxI-xxII). De un modo similar, el esqueleto dispone la siguiente declaración de intenciones:

—Me alegro de que no me interrumpas, porque contando con el tiempo que me robarían tus interrupciones del escaso de que puedo disponer, me extenderé un poco más en los detalles de mi narración: no me gustan las historias nerviosas en que todo se precipita, en que ninguna consecuencia se deduce, en que, en fin, no se filosofa ni se comentariza [sic]. Bueno es que un drama tenga interés, pero no ha de ser todo suceso y diálogo. Yo tengo mis ideas acerca de la novela moderna, y con arreglo a ellas voy a contarte mi historia. En esto hay una poca [sic] de vanidad por mi parte (...); después de que las hayas escrito, estoy seguro de que las publicarás, porque tú también tienes vanidad (Fernández y González, 1858: 23) .

Al igual que ocurría con *Luisa* y el Diablo, el esqueleto pasa a ser un alter ego del autor, una vía por la que expresar ideas propias concernientes a la composición. En ambos casos hay un cierto rechazo a la estructura y los defectos de la novela de folletín; la diferencia estriba en que, mientras Satanás se lamenta de que su propio relato sea también así, este espectro se niega a configurar una narración de ese tipo.

Con lo que al respecto sabemos, no supone mayor dificultad discernir un claro paralelismo con la situación del propio autor, quien, por otra parte, también tiene «poco tiempo» para componer su novela, pero eso es así porque está ocupado con otras tres y no puede dedicarle demasiado a esta cuarta. Esto, tal como presuponíamos antes, es utilizado como pretexto para intentar un tipo de narración diferente; de este modo, el esqueleto reniega de los excesos en la acción y en el diálogo, los cuales, por otra parte, constitúan algunos de los ingredientes fundamentales que el propio Fernández y González utilizaba para alargar indefinidamente sus novelas.⁵

Por el contrario, pretende renegar de toda estructura acumulativa en su intento de incluir solo aquello que implique una «consecuencia», es decir, que repercuta significativamente en el conjunto de la composición. Fija así, de esta manera, una poética alternativa a la habitual en él, y se propone establecer un nuevo relato de acuerdo a estas nuevas reglas, para lo cual se justifica apelando a la «vanidad», sentimiento que también habría de llevar —según deduce— a Arria a publicar la novela y, en última instancia, a Fernández y González, que en este caso querría poder demostrar al público hasta qué punto tiene unas capacidades superiores a las que ha podido desarrollar alentado por motivos económicos. Este afán supone una confirmación sutil de lo que antes sugeríamos, o sea, que la poca extensión programada para el relato se concibe como una oportunidad para crear algo de superior calidad, porque ya no tiene motivo que justifique el entregarse al desenfreno en la acción y el diálogo.

La voluntad por seguir reivindicándose a sí mismo como creador de un nuevo tipo de novela es algo que se mantiene a lo largo de todo el texto mediante el personaje de Arria, que a su vez también pasa a ser alter ego del público más escéptico y que, en consecuencia, interrumpe constantemente al esqueleto por desconfiar del interés de lo narrado. Esto motiva que en algunas ocasiones el espectro interceda por el autor justificando la valía del texto: «Si en vez de escucharme estuviéses leyendo esta historia, serías capaz de irte al final para ver en qué concluía: esto está muy mal hecho; es pillar a traición el autor, y hacer inútiles muchos de sus recursos empleados para hacer efecto» (Fernández y González, 1858: 107). Encontramos aquí una apelación a que el público no valore tan solo los acontecimientos, porque podrían pasar hasta la última página para ver el final, sino a que también sepan apreciar el «efecto» que se pretende crear, o, dicho de otra manera, el valor artístico del texto más allá del interés que en sí pueda entrañar la acción relatada.

5 Prueba de ello es su novela *El marqués de Siete Iglesias*, donde «la prosa se ha convertido en diálogo, las descripciones tienden a desaparecer. Queda la acción» (Ferreras, 1972: 139).

Aunque el rol del espectro pueda parecernos, en principio, una reiteración del que tenía el Diablo en *Luisa*, lo cierto es que, como hemos visto, parte de presupuestos distintos para subvertir las correspondientes connotaciones metaliterarias. El esqueleto es un instrumento utilizado por Fernández y González no ya para ironizar sobre su propia obra, sino para reivindicarse como escritor de valía. Esta reafirmación se agudiza si advertimos, además, que las connotaciones de este personaje suponen una mayor adhesión a lo fantástico que la que percibimos en *Luisa*.

Esto último se justifica si, aparte de lo ya mencionado con relación al título, atendemos a la distinción entre «fantástico maravilloso» y «fantástico puro» empleada por Todorov, quien se sirve del primer término para aludir a los relatos «que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural» (2016: 59). Tal es lo que ocurre en *Luisa*, en tanto que se «subsume la herencia fatal y tematiza la permanencia, de una época a otra, de fuerzas misticadas, incontrolables e incomprensibles» (Díaz Lage, 2020: 223). Lo «fantástico puro», en cambio, «no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente», y si, como ocurre en *Luisa*, «decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuáles el fenómeno pueda ser explicado», como la existencia física del Diablo o de las maldiciones, entrando entonces «en el género de lo maravilloso» (Todorov, 2016: 49); concretamente, en lo concerniente a esa novela, en lo «fantástico maravilloso», porque toda vacilación que pueda presentarse inicialmente viene a quedar resuelta con la aceptación de las fuerzas sobrenaturales que operan sobre la familia de la protagonista.

Según esta clasificación, podríamos considerar que una obra como *Luisa*, si no es del todo fantástica, sí se encuentra dentro de un género derivado o colindante. Pero las propuestas de Todorov han sido cuestionadas por Reisz, quien desestima la existencia de lo «fantástico-maravilloso» en tanto que «la poética de la ficción fantástica exige tanto la coexistencia de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional como el cuestionamiento de dicha coexistencia» (1989: 166-168). Un texto como *Luisa*, en el que lo fantástico se terminaría disolviendo en lo maravilloso, pertenecería solo al segundo bloque, porque ahí desaparecería dicho cuestionamiento. Si la presencia del Diablo puede suscitar alguna duda al comienzo del texto, esta desaparecería más adelante, cuando el lector asume como real la existencia de ese personaje en el universo ficcional ahí planteado.

En cambio, en la *Historia* no cesa en ningún momento la continua dubitación, para lo cual tiene una relevancia decisiva ya no solo lo narrado en sí, sino la estructura de múltiples niveles narrativos. Aparte de los tres que hemos mencionado, la narración se completa con las intervenciones de un personaje en los diálogos, Clara, la hija de Miantucatuc, que refiere cómo cree haber asesinado a su padre: «Por un acaso Miantucatuc tropezó conmigo... Y antes que pudiera volver de su sorpresa, le así... Y le herí... No sé cómo, pero Miantucatuc cayó... Y al caer... ¡Oh, miserable...! —exclamó con voz débil— ¡Me has asesinado! (...) Ella, acaso... ¡mi hija!» (Fernández y González, 1858: 114-15). Tal parrocidio sorprende a Arria, quien interrumpe la narración del esqueleto —y, por consiguiente, también la de Clara— para comentar que esa persona es una «mujer terrible», a lo que el espectro responde: «déjame continuar, que después veremos si Clara era tan terrible como tú la crees en este momento» (Fernández y González, 1858: 115). Se abre, por esta vía, la vacilación, en tanto que se insinúa que no todo puede corresponderse con lo que parece en una primera impresión. Más adelante, cuando se regresa al tercer nivel narrativo, el esqueleto aclara que Miantucatuc seguía vivo, detalle que desconcierta a Arria por contradecirse con lo que hasta ese momento él había dado por cierto:

—¿Pero no hirió Clara a Miantucatuc?

—No: Clara mató a un pinto que, pagado por López, había consentido en tener a oscuras en el bosque con López un diálogo que López le había enseñado de memoria. De modo que Clara se equivocó. (...) Clara creía haber matado a su padre. Esta era la razón de su remordimiento. (Fernández y González, 1858: 135)

En tanto que Clara había pasado a completar la narración, tenía lugar sobre ella lo que Genette considera «focalización sobre el narrador», que está «lógicamente implícita en el relato en primera persona», y que implica «restringir la información narrativa al “saber” del narrador como tal, es decir, a la información del héroe en el momento de la historia completada por sus informaciones posteriores, y en la que el héroe, convertido en narrador, dispone de la totalidad» (1998: 53). De esta manera, Clara únicamente relata en función de la información de la que dispone, lo que incluiría datos erróneos, como el haber matado a Miantucatuc.

El lector toma conciencia, de este modo, de que en la novela puede estar recibiendo información errónea con un valor de verdad nulo dentro del universo narrativo en el que se encuentra, lo que se explica atendiendo ya no solo a los datos suministrados por los personajes en los diálogos, sino a los

proporcionados por los narradores en los tres niveles. Que Clara haya introducido información equivocada es algo que nos previene de que pueden hacer lo mismo el esqueleto, Arria o el autor implícito, quienes no dejan de ser personajes del relato y, por ello, sus perspectivas pueden estar sesgadas.

Las suspicacias despertadas entonces en el lector avivan la ya mencionada vacilación, porque nunca podrá tener total seguridad de qué es o no real, en especial cuando advertimos que el espectro miente en su narración de manera deliberada. Este, al poco de conocer a Arria, le revela que su nombre es «Gabriel Zea» (Fernández y González, 1858: 27); sin embargo, al iniciar su historia comenta que la va a relatar de manera un tanto peculiar: «Voy a suponerme un nombre, ya que te he dicho el mío, y a contarte mi historia como te la contaría uno de esos novelistas que se arrogan la facultad de ver y saber todo lo que concierne a sus personajes, inclusos sus pensamientos» (Fernández y González, 1858: 29). Se plantea entonces un juego que, a diferencia de lo que ocurría con Clara, no ofrece involuntariamente información falsa, sino que escamotea un dato que forzosamente se le está vetando al lector: la identidad de Gabriel, que no está clara en el tercer nivel narrativo.

Como bien aclara Genette, «el relato homodiegético sufre, como consecuencia de su elección de voz, una restricción modal *a priori*, y que no puede evitarla más que mediante una infracción o desviación perceptible» (1998: 54). El propio esqueleto, como narrador, pacta precisamente con Arria realizar esa infracción en tanto que falsifica la homodiégesis mediante la utilización, previo aviso, de un nombre falso. Como consecuencia, ni el lector ni el personaje que está escuchando la historia podrán saber, en primera instancia, cuál de los agentes del relato es Gabriel; tan solo verá ante sí circular un elenco de sujetos cuyas peripecias serán narradas siempre en tercera persona, uno de los cuales tendrá, además, un nombre falso, sin que se aclare *a priori* cuál. Esto posibilita que Arria pueda dar al espectro su opinión sobre los personajes de manera desprejuiciada y abierta, de un modo mucho más directo que si supiera quién es él: «hasta ahora solo he visto en Clara una mujer que no se comprende bien; en López, un personaje de melodrama (...), en Sandoval, un niño grande» (Fernández y González, 1858: 51). Más adelante se revela que el tal «Sandoval», al que ha denominado sin pudor alguno «niño grande», es en realidad el propio Gabriel, el esqueleto:

—¡Ah! ¿Con que ese supuesto Sandoval eras tú?

—He sido bastante torpe para contarte mi historia, no he sabido engañarte, y hace mucho tiempo que leo mi verdadero nombre en tu pensamiento.

—¡Ah! Yo creía...

—Que me engañabas: no por cierto; yo soy don Gabriel Zea, propietario, comerciante y espectro. (Fernández y González, 1858: 132)

Arria previamente había mostrado suspicacias al respecto al decirle que «Clara no pudo ser más explícita con Sandoval... O contigo», a lo que el esqueleto había respondido «Con Sandoval, con Sandoval, Eugenio...» (Fernández y González, 1858: 51), en una insistencia, algo pueril, por falsificar el relato y prolongar el enmascaramiento de la homodiégesis. Las excentricidades de Gabriel, por tanto, hacen que este tampoco sea un narrador fiable, del mismo modo que el engaño al que estaba sometida Clara la invalidaba parcialmente. Se genera, así, un clima de desconfianza en el receptor que redunda ya no solo en la vacilación imprescindible para todo relato fantástico según Todorov, sino en una reverberación de esta, multiplicada por las imprecisiones a las que por diversos motivos se atienen las voces narrativas de los distintos niveles, incluyendo, además, las del primero y el segundo. De hecho, con relación a la veracidad de los juicios de Arria sobre su entrevista con el esqueleto, Cantos Casenave considera que esta es «producto de un mal sueño, ocasionado por la morfina que el médico Juan proporciona a su amigo Eugenio Arria, para calmar los dolores de una herida recibida en un duelo» (2020: 191).

Sin embargo, de aceptar esta interpretación como cierta, dejaríamos de estar exactamente ante lo «fantástico puro», y tendría lugar precisamente lo opuesto a lo que ocurre en *Luisa*, esto es, lo que Todorov denomina, aunque no de manera muy precisa, «fantástico extraño», cuando los sucesos «que a lo largo del relato parecen sobrenaturales recibe, finalmente, una explicación racional» (2016: 52), en este caso basada en el uso de las drogas. Esta terminología queda obsoleta si atendemos a la más reciente propuesta por Roas, cuya teoría nos impediría *a priori* considerar la obra como «fantástica» en sentido estricto, siendo más adecuado incluirla entonces en lo «pseudofantástico» y en concreto en el terreno de lo «fantasmático», es decir, cuando el hecho sobrenatural se explica a partir de la presencia de drogas, alucinaciones u otras formas de inestabilidad mental (2018: 35-36).

Sin embargo, resulta imposible establecer una conclusión terminante al respecto de si los sucesos relatados han tenido lugar fuera de la mente de Arria. Absolutamente todos los narradores son homodiegéticos, incluyendo también el extradiegético del primer nivel, es decir, el autor implícito, sobre quien tampoco hay garantías acerca de la fiabilidad de su información. En este caso, la vacilación que podamos observar se debe a que este se niega a propor-

cionar al lector toda la información de la que dispone, tal como advertimos en el epílogo con el que concluye la obra:

Cuando acabé de leer el manuscrito, me levanté y me fui a ver a Juan (...). No le [sic] encontré pero encontré a (...) Adelaida, en efecto, viuda de un militar viejo... Y hermosa y elegante, pero que no tiene nada de ogro ni de vampiro (...)

—Vengo a consultarle acerca de esto.

—¡Ah! —me dijo riendo— *Historia de un hombre contada por su esqueleto...* (...)

—Se ríe usted.

—Sí, me río de ese disparatado sueño (...) de Eugenio Arria.

—¡Un sueño!

—En que ha colgado al esqueleto de un aguador una historia horripilante... Y tiene buena imaginación... Quien eso sueña...

—¿Cómo? ¿Conoce usted esa historia?

—¡Ay, Dios mío, sí! Se la dio a leer con grande misterio a Juan la víspera de su casamiento conmigo, y Juan me la dio a leer ocho días después, y... ¿No adivina usted el misterio? (...) Juan, para calmar aquella noche el dolor de la herida de Arria, le hizo tomar un preparado de morfina.

Todo lo comprendí entonces.

Si queréis comprenderlo también, lectores míos, preguntad a un médico si puede soñarse como soñó Arria en un letargo producido por la morfina (Fernández y González, 1858: 209-10).

Es cierto, por tanto, que el suceso sobrenatural parece quedar aquí resuelto mediante lo fantasmático, porque se atribuye la presencial espectral al uso de la morfina. Sin embargo, por mucho que al narrador extradiegético le proporcionen esa explicación, este no parece darnos una conclusión determinante sobre si eso es cierto o no. Tampoco nos ofrece, *sensu stricto*, una vacilación, dado que afirma haberlo comprendido todo, pero no aclara qué es lo que ha comprendido, sino que remite al lector a una entrevista con un médico, la que habría de fijar la explicación a lo que, en sí, no queda claramente explicitado. Dicho de otra manera, si seguimos la terminología de Hrushovski (1984), podríamos apreciar aquí el conflicto entre dos campos de referencialidad dentro de la novela, el interno y el externo. El interno es el que predomina en la mayor parte del texto, que alude a sucesos ficticios, pero solo al final parece —tal como lo plantea el narrador— que la ficción resulta insuficiente para comprender la obra en sí. De acuerdo con la última frase, la trama entera no es en modo alguno autónoma, sino que requiere de la consulta con un médico para que el lector pueda entender correctamente el significado de la novela. Una ciencia entera, la medicina, constituye el campo de referencialidad externa al que el mismo narrador apela para evitar ser claro y explícito.

Por esta vía, el texto sigue implicando dubitación no ya «pseudofantástica» ni fantasmática, sino plenamente fantástica, dado que no es del todo autosuficiente ni autoconclusivo, sino que queda por completo abierto a juicio de un especialista en medicina, en función del cual la obra podrá decantarse del lado de lo «fantasmático» o de lo «maravilloso». Pero la novela, por sí sola, se mantiene en la constante oscilación que Todorov veía como característica de lo fantástico.

A MODO DE CONCLUSIÓN: LA EXPLOSIÓN DE LO TERRORÍFICO

Con todo, esta no es la única connotación del final, el cual adquiere un significado mucho más inquietante si reparamos en la identidad de quien identifica como «sueño» el suceso del esqueleto. Miantucatuc, en la historia de Gabriel, es «abuelo» de «Adelaida» (Fernández y González, 1858: 134), que encomienda al futuro espectro apoderarse de un «un veneno seguro de los que no deja rastro» y le promete a cambio su «posesión» amorosa y la de sus «inapreciables tesoros» (Fernández y González, 1858: 179). Sin embargo, tal sustancia es empleada para asesinar tanto a Clara como a su abuelo Miantucatuc, lo que se considera consecuencia de la ya mencionada maldición divina que pesaba sobre esa familia:

—¡Horror! De modo que tú, revelando a Adelaida que Clara era hija del indio, asesinaste a Clara.

—Sí.

—¿Y Adelaida la mató con el veneno que tú trajiste para que matase a Miantucatuc?

—¡Sí! ¡Sí! Y me mató, al fin, para que no pudiese revelar tantos crímenes. Pero Dios es justo y me ha dejado, sin duda, esta vida absurda para que el mundo pueda saber la historia de esa mujer. (...)

—Pero ¡cómo creer en un monstruo como Adelaida!

—Adelaida ha sido el brazo de Dios (Fernández y González, 1858: 206).

Teniendo presente esta información, el final con el que concluye la historia da pie a una nueva utilización del motivo de la maldición divina, el cual, aunque recurrente en la narrativa de nuestro autor, adquiere aquí un efecto totalmente novedoso con respecto a obras anteriores: lo terrorífico. Las atrocidades llevadas a cabo por Adelaida hacen que esta sea, en palabras de Arria, un «monstruo» de tal maldad que resulta difícil de explicar, y que solo puede

entenderse como un castigo lanzado por Dios, divinidad que, para advertir a la humanidad, ha concedido a Gabriel la capacidad de regresar a la vida como esqueleto y revelar la verdad sobre tan infame mujer.

Sin embargo, si damos por ciertas las palabras de esta última al final de la novela, ninguna maldición divina estaría teniendo peso, sino que todo ello sería, a su vez, producto del mal sueño de Arria. Ahora bien, el narrador de primer nivel se niega a confirmar o desmentir nada al respecto, sino que, como ya vimos, remite toda confirmación a una realidad extratextual, a una autoridad científica, y se niega por sí mismo a rechazar la posibilidad más estremecedora de todas, esto es, que sea imposible que la morfina tenga semejantes efectos, lo que no solo convertiría en realidad la entrevista con el resuictado Gabriel, sino que también resaltaría la inutilidad de esta como parte de un posible plan divino. La actitud tan poco conclusiva del narrador puede explicarse a partir del concepto de lo «inenarrable» («unnarratable» o «nonnarratable», en el original), esto es, cuando un evento concreto no puede ser narrado en una obra literaria por tabúes u otras cuestiones relativas al contexto (Prince, 1988: 1).

La obra nunca llega a plantear de manera explícita lo que sutilmente sugiere sin que el narrador de primer nivel se atreva a narrarlo, esto es, el fracaso de Dios. Dado que las afirmaciones recogidas por Arria en su manuscrito son tomadas como el delirio de este bajo efecto de la morfina, no se habría revelado al resto de la sociedad la malicia de la perfida Adelaida, que continuaría en el mundo pese a ser una asesina despiadada y sin escrúpulos, sin poder ser detenida siquiera por Dios. La divinidad habría fallado en su plan de reanimar al cadáver como freno a la perfidia de dicha dama.

Lo sobrenatural, de este modo, se convierte en la antesala del mayor terror imaginable, esto es, el de la existencia de una fuerza maligna capaz de salir aparentemente impune ante los designios del Todopoderoso. Una idea que podría resultar disparatada o incluso blasfema de haber quedado explícitada, pero que tan solo puede atisbarse entre los resquicios de lo fantástico articulado a partir de la vacilación que supone el juego metaliterario de los tres niveles narrativos sumados a la información proporcionada en los diálogos por personajes como Clara. La ontología de ese agente malévolο, Adelaida, no solo es un vacío narrativo en la obra, sino también un vacío referencial, como ocurre con frecuencia en la literatura fantástica, ya que «tiene como objetivo mostrar las discontinuidades del mundo realista» (Martínez, 2008: 256). La confusión propiciada por los distintos narradores y el carácter autorreferencial del texto son, en este punto, algo esencial para poder configurar dicho vacío.

Lo fantástico, por tanto, es causa y consecuencia de lo metaliterario, que en esta novela posibilita un nuevo giro al motivo de la maldición divina, reinterpretado de un modo novedoso y original tanto en la forma como en el contenido. Resulta comprensible, por ello, que esta fuera la narración predilecta de Baroja dentro de las compuestas por Fernández y González, quien solo por esta obra podría merecer, quizás, un mayor reconocimiento por parte de la crítica, y una posición destacada en la historia de la literatura fantástica y de las letras hispánicas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1860): «Obras recién publicadas que se recomiendan por su mérito y baratura», en *Almanaque literario del Museo universal para el año bisiesto de 1860*, Imprenta de Gaspar y Roig, Madrid, p. 59.
- APARICI, Pilar, e Isabel GIMENO (eds.) (1996): *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín*, vol. 1, Anthropos, Barcelona.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1988): *Qué es el cuento. Qué es la novela*, Universidad de Murcia, Murcia.
- BAROJA, Pío (1904): «Manuel Fernández y González. Recuerdo de la infancia», *El Imparcial*, supl. «Los Lunes del Imparcial» (1 de febrero), núm. 13.232, p. 4.
- BIOY CASARES, Adolfo (1967): «Prólogo», en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Barcelona, pp. 7-14.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (2020): «Los espíritus parlantes (*Memorias de un difunto*), de Manuel Fernández y González, ¿una novela espiritista?», en Fernando Durán y Eva María Flores Ruiz (eds.), *Renglones de otro mundo: nigromancia, espiritismo y manejos de ultratumba en las letras españolas, siglos XVII-XX*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 187-206.
- DÍAZ LAGE, Santiago (2020): *Escritores y lectores de un día todos. Literaturas periódicas en la España del siglo XIX*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel (1857): «Historia de un hombre contada por su esqueleto. Cuento. Prólogo», *La América. Crónica Hispano-americana*, 24 de marzo, núm. 2, pp. 8-9.
- (1858): *Historia de un hombre contada por su esqueleto. Cuento*, Fernando Gaspar, Madrid.
- (2021): *El condestable don Álvaro de Luna*, ed. Javier Muñoz de Morales Galiana, Renacimiento, Sevilla.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972): *La novela por entregas 1840-1900 (Concentración obrera y economía editorial)*, Taurus, Madrid.
- (1979): *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Cátedra, Madrid.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona.
- (1998): *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid.

- (2001): *Umbrales*, Siglo Veintiuno Editores, México D. F.
- GONZÁLEZ MAS, Ezequiel (1974): «Pío Baroja y la novela de folletín», en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*, Taurus, Madrid, pp. 165-175.
- HRUSHOVSKI, Benjamin (1984): «Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework», *Poetics Today*, v. 5, núm. 2, pp. 227-251.
- MARTÍNEZ, J. (1857): «Suscripciones [sic]», *Diario de Córdoba de comercio, industria y, administración*, 18 de noviembre, núm. 2156, p. 4.
- MARTÍNEZ, José María (2008): «Los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro: taxonomías y recepción», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 67, pp. 255-272.
- MUÑOZ DE MORALES GALIANA, Javier (2021): «Introducción», en Manuel Fernández y González, *El contestable don Álvaro de Luna*, Renacimiento, Sevilla, pp. 7-106.
- PRINCE, Gerald (1988): «The Disnarrated», *Narrative Theory and Criticism*, vol. 22, núm. 1, pp. 1-8.
- PULGARÍN GUERRERO, Antonio, José Luis HERRERA MORILLAS y Laura MARROQUÍN MARTÍNEZ (2009): «Estudio bibliométrico de la biblioteca de la Real Sociedad Económica Extremeña de amigos del país. Parte II. Colección del siglo XIX», *Revista General de Información y Documentación*, núm. 19, pp. 91-119.
- REISZ, Susana (1989): *Teoría literaria. Una propuesta*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2016): «El narrador frente al espejo en *Don Juan Tenorio*, de Manuel Fernández y González», en Dolores Thion Soriano-Mollá, Noémie François-Haugrin y Jean Albrespit (coords.), *Fabriques de vérité(s)*, vol. 2, L'Har-mattan, París, pp. 109-116.
- ROAS, David (ed.) (2002): *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel Editorial, Pontevedra.
- (2018): *Behind the Frontiers of the Real. A Definition of the Fantastic*, Palgrave Macmillan, Cham.
- TODOROV, Tzvetan (2016): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México D. F.
- ZAVALA, Iris (1971): *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Anaya, Madrid.