

**LAS RUINAS DE GRANADA (ENSUEÑO), UN RELATO INSÓLITO DE  
ÁNGEL GANIVET**

(*Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), Universidad de León, León, 2015, pp. 109-116).

Raúl Fernández Sánchez-Alarcos  
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Tanto la obra como la vida de Ángel Ganivet llaman la atención por su naturaleza insólita. La crítica tradicional ganivetiana, sin embargo, nos legó la visión de un Ganivet pensador y ensayista tradicional y castizo, autor casi exclusivo del *Idearium español*, muy en consonancia con los presupuestos teóricos bajo los que se elaboró la configuración historiográfica de la “Generación del 98”. En consecuencia, quedaron postergados los valores más innovadores de su obra, desacostumbrados, dicho sea de paso, dentro del panorama literario español de su tiempo.

La renovación de los estudios sobre la literatura española de fin de siglo, que se viene produciendo en las últimas décadas, ha propiciado la aparición de una serie de trabajos que reivindican el carácter modernista de la literatura de Ganivet (Santiáñez-Tió, 1994; Fernández Sánchez-Alarcos, 1995; Álvarez de Castro, 1999). Ahora podemos conocer mejor aquellos aspectos de su obra que rompen con la literatura realista y que representan notables formas y expresiones de la modernidad literaria. Teniendo presente el tema que aquí nos congrega ¿cómo no reparar en el carácter excéntrico de Ángel Ganivet? Desde luego, excentricidad en lo concerniente a su personalidad rara e introvertida tal como nos recuerda un testimonio de Ramón Planes: «Ganivet era un hombre que vivía absolutamente fuera de la sociedad. No se daba cuenta de nada, ni le interesaba nada exterior. Era un hombre de extraordinaria vida interior» (1969: 128). Pero excentricidad que también hay que entender en el sentido espacial del término referido al dualismo dentro/fuera o centro/periferia que tan bien explican su actitud frente a la literatura. Ganivet ingresa en 1892 por oposición en el cuerpo consular. Por su profesión conocerá buena parte de Europa y pasará largas estancias fuera de España hasta su muerte acaecida en Riga. Ello le permitirá entrar en contacto con las literaturas europeas más avanzadas de su tiempo y llevar a cabo una

labor de mediación cultural todavía poco estudiada (Fernández Sánchez-Alarcos, 2011). Por otra parte, la distancia propicia en Ganimet un peculiar perspectivismo crítico pues desde lejos se contempla mejor o de otro modo lo propio. Así lo percibe en su epistolario Ganimet desde la ciudad de Amberes: «Lo que hago yo aquí no es más agradable que lo que haría en Granada, pero esto me da ocasión para pensar como no pensaría allí» (2008: 769). La posición del granadino dentro del campo literario español de fin de siglo (Bourdieu, 1995) también verifica su carácter periférico: deliberadamente situado siempre al margen de la literatura oficial dominante. De ahí el sesgo innovador y experimental de su literatura marcadamente antirrealista. En este sentido, lo fantástico en Ganimet se entiende, claro es, por oposición a lo real, pero también por oposición a cualquier tipo de autoritarismo estético o político. Sus dos novelas, por ejemplo, se conciben desde una libertad creativa absoluta; no están condicionadas por una demanda preexistente ni se ajustan a formas narrativas preestablecidas por el mercado literario. Sus títulos por sí mismos dicen mucho sobre el gusto peregrino de su autor: la primera novela, de 1897, *La Conquista del reino de maya por el último conquistador Pío Cid*<sup>1</sup>, es una especie de distopía satírica sobre la colonización europea en África; la segunda, de 1898, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, constituye por su compleja red de niveles narrativos y por su dimensión metaliteraria un claro precedente de la novela moderna del siglo XX.

El epistolario de Ganimet, crucial para entender las ideas literarias del escritor, refleja asimismo su temperamento insólito. Reparemos en una carta, la que cierra su extensa correspondencia, dirigida a Francisco Navarro Ledesma. Es a todas luces sorprendente y refleja muy bien la imaginación creadora de Ganimet en la que vida y obra se confunden. Tiene fecha de 27 de noviembre de 1898; es decir, dos días antes de que el granadino decidiera quitarse la vida. Dedicada a su hijo, la carta resume en diez puntos numerados sus ideas. El cuarto punto llama la atención por su fantasía; en él Ganimet sostiene que el hombre es un embrión del *psícope*, estado evolutivo del hombre en el que este quedará «... reducido al cerebro como único órgano, auxiliado por un músculo locomotor, a modo de serpiente puesta de pie...» (2008: 1262). Y sigue a esta descripción, un curioso dibujo del *psícope* hecho por el propio Ganimet. Luego enumera lo que llama sus inventos psicológicos: la cama giratoria, el ciclobio, el paseo elíptico,

---

<sup>1</sup> Hasta la fecha solo existe una edición crítica de esta novela (García Lara, 2000).

los zapatos Z, el reloj sentimental, entre otros que tiene en estudio y que van a constituir, según su autor, una nueva psicología que ha de revolucionar el mundo.

Veamos a continuación cómo estas extravagantes ideas cobran vida literaria. El objeto de este trabajo se centra en el análisis del relato de Ganivet, *Las ruinas de Granada*, cuyo subtítulo entre paréntesis (*Ensueño*), avisa ya al lector sobre su posible carácter fantástico. Este cuento se publicó póstumamente en 1899<sup>2</sup>.

El relato gira en torno a dos personajes, un sabio y un poeta, y se desarrolla en cinco breves partes. La narración es sencilla y predomina en ella el diálogo. Tiene, además, la particularidad de incluir dos poemas que como veremos son esenciales para la inteligencia del texto. A través del diálogo de los personajes escuchamos dos voces que se contraponen radicalmente: la voz del poeta que es enigmática y paradójica y la voz del sabio que es racional y positiva.

Al comienzo del relato, el sabio invita al poeta a visitar con él las ruinas de Granada. Enseguida los dos personajes exponen los distintos motivos que les mueven a hacer este viaje. La disparidad nace de lo que representan como figuras arquetípicas: la poesía en el caso, obvio es, del poeta, y el saber racional en el caso del sabio. En este sentido, *Las ruinas de Granada* entronca con la tradición del relato filosófico o moral, que es una de las fuentes principales que configuran la ciencia-ficción moderna (Santiáñez-Tiό, 1995: 7-35). En última instancia, se trata de que la ficción ilustre una doctrina peculiar, como es el caso que nos ocupa.

En su primera intervención el poeta declara: «Hace tiempo, mucho tiempo, que deseaba ir a aquel misterioso rincón de la antigua España» (Ganivet, 2003: 163)<sup>3</sup>. Y a renglón seguido se confiesa “poeta de las ruinas”. Los referentes estéticos modernistas son claros: el adjetivo ‘misterioso’ desencadena toda una serie de evocaciones románticas, y el motivo de las ruinas, de larga tradición literaria y artística, tiene aquí un acusado acento decadentista. Dice el poeta: «Nada hay que tan hondamente me interese y conmueva como la contemplación de las desilusiones de la naturaleza, de los restos miserables de las cosas que fueron y que ya no son. Si hay algo más hermoso que la vida es el amargor y el desencanto que deja tras sí la existencia» (163). Sin embargo, el interés del sabio hacia las ruinas es puramente arqueológico; quiere encontrar en los vestigios petrificados datos que aporten documentación sobre cómo vivían los hombres

---

<sup>2</sup> Apareció en el *Libro de Granada*, Granada. Imp. Lit Vda. E Hijos de P. V. Sabatel, 1899. De esta obra hay edición facsimilar con epílogo de Antonio Gallego Morell, Granada, Comares, 1987.

<sup>3</sup> Todas las citas siguientes de este relato se indicarán dando el número de la página.

del pasado. En este momento de exposición de pareceres contrarios es cuando el relato comienza a desvelar su calidad de ficción fantástica, pues se nos habla de las ruinas de Pompeya, pero también de la destrucción de Londres, provocada por una catástrofe repentina. También se nos dice que Granada desapareció hace treinta siglos por la erupción de un volcán.

En la segunda parte, el poeta y el sabio emprenden el viaje desde un punto de partida que no se menciona. Solo se nos indica que se dirigen a una estación de aerostatos y que allí les sugieren una ruta marítima que les permitiría, de paso, ver las ruinas de Londres y las de la antigua Bretaña francesa. Prefieren, no obstante, seguir la ruta más corta por París. La anécdota sirve de pretexto a Ganivet para introducir en el relato una palabra inventada, como es práctica habitual en la literatura de ciencia ficción: el jefe de los aeronautas, hojeando una guía de viajes, informa de que por la vía de París hasta Granada hay «cinco mil setenta y dos ptómetros» (165).

En la tercera parte los viajeros llegan al término de su viaje. Dice el narrador: «... descendieron hasta dominar en todos sus detalles el panorama de la ciudad muerta. Era noche de luna y de silencio y el poeta quería escuchar la voz que él soñaba había de hablarle...» (166). De las ruinas de Granada, de su contemplación, parece que el poeta espera la manifestación o epifanía de algún sentido oculto. El tema de la ciudad muerta, que se convierte en mito finisecular (Hinterhauser, 1980), y los motivos de la luna y el silencio reflejan la estética modernista del texto. Ganivet leyó la famosa novela de Georges Rodenbach, *Brujas la muerta*, y pudo aspirar personalmente el aire melancólico de esta ciudad: de sus calles grises, viejas iglesias y brumosos canales. De hecho es muy posible que Ganivet tomara de esta novela algunas ideas, por lo demás, comunes y propias del ambiente decadentista de la época; por ejemplo, la correlación sentimental que se establece entre el héroe novelesco y la ciudad o el rechazo de la vida social y urbana a partir de la sublimación del silencio y de la inacción. Pero el mito finisecular de la ciudad muerta cobra en el texto de Ganivet una expresión singular. Brujas, Venecia o Toledo son viejas ciudades históricas que la imaginación modernista transfigura simbólicamente en clave crepuscular. En *Las ruinas de Granada*, en cambio, el motivo se proyecta en una ficción futurista que no requiere de transfiguración pues - para la mirada del poeta al menos- la ciudad ya es en sí misma símbolo de muerte petrificado.

El poeta y el sabio contemplan desde el cielo lo que queda de la ciudad de Granada. Aquí el relato remarca las visiones opuestas de los personajes en el plano morfosintáctico y rítmico; en esta parte, más que diálogo propiamente dicho se da una alternancia de voces que, a partir de un mismo tema, siguen líneas melódicas distintas. Dualismo frente a la realidad que reproduce una vez más la ruptura que con la modernidad se produce entre ciertas manifestaciones artísticas y el sistema de valores de la sociedad burguesa (Gutiérrez Girardot, 1983). Mientras que la ciencia y buena parte de la literatura el siglo XIX se marcan como fin la consecución de la verdad de los hechos positivos y reales, otras corrientes literarias de filiación romántica reivindicarán la imaginación y el misterio, lo sagrado y el mundo de los sueños como fuente de conocimiento. Todo ello ha de desembocar en los modernismos y experimentos literarios que a caballo entre el siglo XIX y XX manifiestan la conciencia de una crisis lingüística y literaria: se pondrá en duda la capacidad del lenguaje convencional para transmitir verdades al mismo tiempo que el lenguaje literario proclama su autonomía frente a la realidad.

El sabio se sirve solo de la heurística del lenguaje para describir las huellas de la ciudad antigua; discurso por tanto positivo y monológico. El poeta, por contra, se descubre aquí como un verdadero antecedente de los exploradores ramonianos de lo inaudito<sup>4</sup> pues solo entiende la realidad metafóricamente: donde el sabio ve solo restos objetivos el poeta contempla la imagen sugestiva de una estatua yacente con forma de mujer.

La cuarta parte se inicia con el amanecer; con la luz del día el aerostato aterriza y los viajeros emprenden sobre el terreno sus pesquisas. Esta escena es muy breve y da pie a la aparición de un invento futurista: el ideófono. Este curioso aparato es el responsable de la emisión de los poemas que se incluyen en el relato. Lo paradójico es que la tecnología parece estar al servicio, en este caso, de las ciencias humanas y no de las puras y metódicas. El neologismo apunta a la curiosa naturaleza del artilugio: invención capaz de materializar en sonido inteligible el pensamiento creador del poeta. Así parece deducirse del texto: «El poeta se había detenido delante de unos torreones desmochados y agrietados, lo único que se mantenía aún de pie, en aquel cuadro de desolación. Sacó una cajita de ébano y fijó sus ojos y con sus ojos su pensamiento en un botoncillo brillante de la cajita, en el ideófono, y el instrumento comenzó a cantar con

---

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, el relato breve de Ramón Gómez de la Serna, “El turista excepcional” (2001).

entonación melancólica...» (168). Lo que sigue a continuación es un romance de 34 versos de estética modernista, que trata sobre el tiempo y la muerte a partir del motivo de las ruinas de la Alhambra. A pesar de que estos referentes poéticos están muy codificados por la tradición literaria, el poema resulta original pues el motivo de las ruinas no tiene en este poema el sentido emblemático tradicional y barroco de la conciencia temporal como disolución o tránsito. Adquiere más bien un valor trascendental desde la superación -que no solución- del enigma de la vida y del tiempo. La conclusión del poema así lo sugiere: «Un sueño de largos siglos/ por vuestros muros resbala./ Cuando llegue a los cimientos/ vuestra muerte está cercana./ ¿Quién fuera como vosotros/ y largos siglos soñara/ y desde el sueño cayera/ en las sombras de la nada!» (169).

El descubrimiento, por parte del sabio, de cinco momias muy bien conservadas interrumpe la emisión del ideófono e inicia la quinta y última parte del relato. Esta parte final es la que contiene más elementos propios de la ciencia ficción dentro de la modalidad de la anticipación tecnológica y social. El narrador refiere sobre las momias lo siguiente:

[E]ran cuatro y representaban a cuatro tipos diferentes del hombre microcéfalo, que habitó en el mundo en la edad *metálica* (sic), o sea, en los siglos XIX y XXII. Sin embargo, el examen craneoscópico daba a entender que estos tipos habían llegado a cierto grado de evolución cerebral que los aproximaba al tipo ápodo, o sea, al hombre sin pies, que existió en la edad cinemática o del movimiento (170).

¿Se desprende de esta curiosa relación, entonces, que los protagonistas de *Las ruinas de Granada* representan ya al *psícopos* que mencionaba Ganivet en su epistolario y que, por tanto, son seres humanos que se encuentran en la última fase de su perfección evolutiva?

El motivo de las momias sirve a Ganivet para adornar el relato con algunas notas de humor e ironía. Se nos dice, por ejemplo, que sus bocas eran mayores que sus ojos, de lo que se deduce que en aquellos tiempos el hombre debía de pensar más en comer que en ver; también que todas tenían barba, señal inequívoca de la falta de barberos en aquella remota edad. Después, por la forma del cráneo y disposición de la columna vertebral de las momias, el sabio señala que se corresponde a cuatro tipos peculiares de hombres: el vertical o humorista, «... es decir, un individuo que, sean cuales fueren los accidentes de la vida, cae siempre de pie, como los gatos.» (170); el horizontal o

perezoso, «... de los que aún se encuentran algunos ejemplares vivos en el interior de Arabia...» (170); el curvo u optimista, «... propenso a la vida agradable y risueña, y poco apto para los trabajos que requieren energía y constancia.» (171), y por último, el invertido o pesimista «... un tipo de energía insubordinada e infecunda por falta de adaptación al medio.» (171). Esta curiosa tipología lleva al sabio a la conclusión de que si estos tipos representaban al hombre medio general de aquel tiempo sería lógico pensar que «... allí se hiciera nada bueno ni útil y que acaso la erupción volcánica fue providencial» (171). Estas palabras para Santiáñez-Tiό otorgan al relato un tono apocalíptico y regeneracionista (1994: 279). Pero habría que matizar que en todo caso el regeneracionismo que en la ficción representa la existencia futura de un hombre nuevo - ¿el psícope?- tiene su contrapunto pesimista en la figura del poeta y los poemas intercalados.

No es difícil percibir también en las observaciones del sabio una burla paródica del cientifismo decimonónico que domina todas las esferas del saber intelectual. La correlación que hace el sabio entre las funciones físicas y psíquicas es propia de las teorías evolucionistas, raciales y psicofísicas de finales del siglo XIX, en las que la especulación metafísica cede el paso al pensamiento positivo (Núñez Ruiz, 1975: 15). A este respecto, quizá no se haya estudiado suficientemente la relación entre la literatura modernista y la ciencia experimental. Por una parte, los escritores modernistas reaccionan contra la ciencia moderna pero, por otra, no pueden evitar su influjo, sobre todo cuando buscan la legitimación de sus especulaciones fantásticas a través de una fraseología seudocientífica. En *Ganivet*, la interacción entre ciencia y literatura es frecuente, como se muestra en este relato y, más concretamente, en sus novelas (Fernández Sánchez-Alarcos, 1995: 279-291).

El análisis psicofísico del sabio tiene su correlato poético-metafísico en la relación que los poemas establecen entre la piedra y el tiempo, la vida y la muerte. Llegamos al final del relato. Tras el análisis científico del sabio, el poeta se muestra aquejado de una profunda melancolía. Su estado de postración busca consuelo de nuevo en el ideófono. Y esta vez, el instrumento, que intuye la causa de la honda tristeza que sufre su dueño, declama, muy pausado, “La canción de la piedra”. Este poema es un breve romance de 20 versos que completa el sentido del romance anterior y cumple la función de clausurar el cuento con estos versos: «De vuestro pecho, en el fondo,/ dice la esperanza muerta:/ “Más que la vida en el hombre/ vale la muerte en la piedra”./ Si

muerte y vida son sueño,/ si todo en el mundo sueña,/ yo doy mi vida de hombre/ por soñar, muerto en la piedra» (172).

La desacralización de la vida que aquí se da a través del deseo de una definitiva suspensión petrificada nos muestra un ejemplo paradigmático de la crisis de fin de siglo. El poema traduce un pesimismo radical pues apunta a la pérdida definitiva de la esperanza. Y esta, como señalara María Zambrano, es la primera manifestación del hombre porque sin ella no se puede sobrellevar la realidad ni la propia trascendencia que el ser humano padece (1998: 21 y 22).

Es paradójico que el futurismo del relato confluya en un motivo primigenio y ancestral de rica tradición simbólica desde los principios de la humanidad: la piedra. En Ganivet es, como vemos, símbolo clave, relacionado con el anhelo de eternidad a partir de la superación o negación de la vida. La modernidad literaria ha tratado este tema desde distintas perspectivas<sup>5</sup>. Como en el conocido poema de Rubén Darío, “Lo fatal”, cuya voz poética desearía ser como la piedra porque no hay «mayor pesadumbre que la vida consciente», los sueños de piedra ganivetianos apuntan igualmente a una inversión extrema de la jerarquía en la existencia terrenal. En esta jerarquía elaborada por la cultura occidental, sobre todo, desde el Renacimiento, el hombre, como microcosmos que contiene en sí todo lo creado (Rico, 1970), ocupa el puesto superior de la *scala nature* por obra de la razón y de la virtud. Solo cuando el hombre, en su libre elección, renuncia a su facultad intelectual y se entrega a la acedia o pereza, entonces llega a “ser” como la piedra.

Pero es claro que en Ganivet el problema no se refiere a la moralidad de los actos. Ganivet cifra el valor del hombre precisamente en su voluntad de renunciar al lugar privilegiado del humanismo ilustrado en el que reina el *ordo rationalis* para, desde allí, descender al estadio inferior del reino *mineralis*. Aquí la influencia de Shopenhauer en Ganivet es notoria y ha sido ya bien estudiada (Milszyn, 1987 y Fuente Ballesteros, 1996). Malestar finisecular, en suma, hacia la cultura sobre el que Freud habrá de escribir años más tarde.

Para terminar, podemos enunciar las siguientes conclusiones:

---

<sup>5</sup> Contrapunto de “La canción de la piedra” ganivetiana sería “La canción de la estatua” de Rilke, en *El libro de las imágenes* (2001). Sugerente es, ya entrado el siglo XX, la reflexión que este motivo suscita a José Ángel Valente en *La piedra y el centro* (2006).



En primer lugar, el marco de la ciencia ficción sirve a Ganivet para transmitir una visión pesimista del hombre que se opone a la filosofía de la historia del liberalismo burgués y a su sacralización del progreso y de la ciencia.

En segundo lugar, y en correlación con lo anterior, la estética del relato expresa una voluntad de expresión que no es ni clásica ni realista. En este sentido, lo que no resuelve la narración, lo aclaran los poemas intercalados; en ellos reside el sentido. Prevalece como fuente de conocimiento, por tanto, el poder transfigurador de la poesía sobre el pretendido objetivismo de la narración realista o naturalista revelándose así la especificidad del hecho literario: el grado de ilusionismo de *Las ruinas de Granada* potencia y transforma la percepción racional de la realidad en figuraciones fantástico-simbólicas (García Berrio, 1989: 370-396). Como en las mejores obras de la moderna literatura fantástica o de ciencia ficción, la atmósfera misteriosa y evanescente del relato de Ganivet remite finalmente a las paradojas existenciales y universales de nuestro imaginario colectivo; es decir, a las paradojas de la noche y el día, del tiempo y la eternidad, en fin, de la vida y la muerte...

### **Referencias bibliográficas:**

- AA. VV. (1899): *Libro de Granada*, Imp. Lit Vda. E Hijos de P. V. Sabatel, Granada.
- ÁLVAREZ CASTRO, Luis (1999): *El universo femenino de Ángel Ganivet*, Diputación de Granada-Fundación Caja de Granada, Granada.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl (1995): *La novela modernista de Ángel Ganivet*, Diputación de Granada-Fundación Caja de Granada, Granada.
- (2011): "Instrumentos de mediación literaria *entre lo uno y lo diverso*: el caso de Ángel Ganivet", en *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, Universidad de Barcelona, PPU, Barcelona, pp. 121-131.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo (1996): "Ganivet y Schopenhauer", *Anales de literatura española*, 12, 89-100.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989): *Teoría de la literatura*, Cátedra, Madrid.
- GANIVET, Ángel (1897): *La conquista del reino de Maya por el último conquistador*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- (1898): *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid.
- (2000): *La conquista del reino de Maya por el último conquistador* (ed. de F. García Lara, est. preliminar y notas de Raúl Fdez. Sánchez-Alarcos), Diputación de Granada-Fundación Caja de Granada, Granada.
- (2003): *Artículos, relatos y fragmentos* (ed. de F. García Lara, est. preliminar y notas de Pilar Celma), Diputación de Granada-Fundación Caja de Granada, Granada.

- (2008): *Epistolario* (ed. de Fernando García Lara), Diputación de Granada, Granada.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2001): *Ramonismo V*, Obras completas (ed. de Ioana Zotlescu), vol.VII, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1983): *Modernismo*, Montesinos, Barcelona.
- HINTERHAUSER, Hans (1980): *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid.
- MILSZYN, Natalia (1987): *La perspectiva filosófica y su proyección en las novelas de Ángel Ganivet*, Ann Arbor, Michigan University Microfilms International.
- NUÑEZ RUIZ, Diego (1975): *La mentalidad positivista en España: desarrollo y crisis*, Túcar, Madrid.
- PLANES, Ramón (1969): *El modernisme a Sitges*, Selecta, Barcelona.
- RICO, Francisco (1970): *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Castalia, Madrid.
- RILKE, Rainer Marie (2001): *El libro de las imágenes*, Hiperión, Madrid.
- RODENBACH, Georges (2011): *Brujas la muerta*, Vaso roto, Madrid.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil (1994): *Ángel Ganivet, un escritor modernista*, Gredos, Madrid.
- (1994): "Nuevos mapas del universo: modernidad y ciencia ficción en la literatura española del siglo XIX (1804-1905)", *Revista Hispánica Moderna*, XLVII (diciembre), 270-287.
- (1995): *De la luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*, Sirmio, Barcelona.
- VALENTE, José Ángel (2006): *Obras completas II. Ensayos*, (ed. de Andrés Sánchez Robayna), Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, Barcelona.
- ZAMBRANO, María (1998): *Los sueños y el tiempo*, Siruela, Madrid.