

## La transformación del cuento español: del margen a la autonomía (siglos XIX-XX)

## The transformation of the Spanish short story: from the margins to autonomy (19th-20th centuries)

---

ANA CALVO REVILLA

Universidad CEU San Pablo

[crevilla.ihum@ceu.es](mailto:crevilla.ihum@ceu.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0286-5767>

Recibido:30.07.2025. Aceptado: 04.12.2025.

Cómo citar: Calvo Revilla, Ana (2026). “La transformación del cuento español: del margen a la autonomía (siglos XIX-XX)”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 39: 325-347. DOI: <https://doi.org/10.24197/pbc80548>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#)

**Resumen:** El artículo presenta una visión panorámica, diacrónica y conceptual, de la evolución del cuento español desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX, destacando su transformación de género marginal a forma literaria autónoma y respetada. Analiza la influencia de la prensa y el contexto histórico en su consolidación, así como el papel de los escritores en definir sus rasgos esenciales: brevedad, efecto estético y memoria. Explora momentos clave como las Vanguardias, las dos Edades de Oro (1950 y 1980-90) y el auge del realismo y lo fantástico. Enfatiza su papel como un género de brevedad e intensidad crucial para explorar la condición humana y la memoria colectiva e individual.

**Palabras clave:** cuento español; siglos XIX-XX; realismo; fantástico; prensa periódica.

**Abstract:** The article presents a panoramic, diachronic and conceptual overview of the evolution of the Spanish short story from the 19th century to the late 20th century, highlighting its transformation from a marginal genre to an autonomous and respected literary form. It analyzes the influence of the press and historical context on its consolidation, as well as the role of writers when defining its essential traits: brevity, aesthetic effect and memory. It explores key moments such as the Avant-Garde, the two Golden Ages (1950 and 1980-90), and the rise of realism and the fantastic. It emphasizes its role as a genre of brevity and intensity, crucial for exploring the human condition and both collective and individual memory.

**Keywords:** Spanish short story; 19th-20th centuries; realism; fantastic; periodical press.

---

## 1. GÉNESIS DEL CUENTO ESPAÑOL DURANTE EL SIGLO XIX

La culminación del cuento medieval y renacentista llegó con el cuento moderno; este tuvo su precedente en el romanticismo, momento en que este género, que hasta entonces había sido menospreciado, “tenido por ínfimo y despreciable” (Baquero, 1949: 158), alcanzó la literaturización. Debido a la indefinición terminológica y confusión genérica, durante la primera mitad del siglo XIX los escritores no dispusieron de un marco teórico, por lo que cultivaron una “especie narrativa en formación” (Rodríguez, 2008: 12-29), que adquirió su dimensión literaria durante la segunda mitad de siglo (Baquero, 1998: 105-106). Con el auge de la prensa periódica el cuento experimentó gran desarrollo y fijó sus propias peculiaridades<sup>1</sup>. Como veremos, a pesar de la abundante producción cuentística existente, la crítica literaria permaneció al margen durante largo tiempo y fueron, con frecuencia, los propios escritores, quienes trazaron las líneas teóricas de este género literario, en el que son esenciales los elementos pragmáticos de impresión del lector, de efecto estético, de condensación y fijación en la memoria (Pozuelo, 2004: 62).

En España, la escritura de este género literario estuvo vinculada a la prensa periódica y a las coordenadas históricas. Durante los primeros años del reinado de Isabel II se incrementó la producción cuentística, que se enriqueció con tonalidades diversas: patetismo, medievalismo, humorismo, costumbrismo, entre otras. Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), bajo el pseudónimo de Fernán Caballero, publicó su primer cuento “La madre o el combate de Trafalgar” (1835) en *El Artista*, y “La Hija del Sol” y “Los dos amigos” (1849) en *Semanario Pintoresco Español*; fue precursora en la escritura de cuento histórico y policíaco y en la exploración del realismo. Cultivaron también este género literario: José Amador de los Ríos (1816-1878), Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), Enrique Gil y Carrasco (1815-1846), Antonio Gil y Zárate (1793-1861), Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), Modesto Lafuente (1806-1886), Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), Miguel de los Santos Álvarez y Unzueta (1818-1892), entre otros<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sobre la delimitación e historia de este género literario véanse los estudios de Baquero (1949, 1998), Anderson (1959, 1992), Valls (1994), Romera (1995) y Arregui (1996).

<sup>2</sup> A partir de 1830 los escritores publicaron sus cuentos en *Cartas Españolas*, *El Artista*, *Museo de las familias* o *Semanario Pintoresco Español* (Rodríguez, 2004, 2008).

Durante la segunda mitad del siglo, en los periódicos, semanarios y revistas de periodicidad semanal (*Blanco y Negro*, *El Herald*, *El Imparcial*, *El Museo Universal*, *La España Moderna*, *La Ilustración Artística*, *Revista de España* o *Semanario Pintoresco Español*), la necesidad de ajustarse al número de palabras que cobijan una columna o una página y de agradar al lector –consumidor habitual– contribuyeron al cultivo de la brevedad; el cuento alcanzó cotas de calidad literaria con escritores de la talla de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), autor de *Historietas nacionales* 1881; *Cuentos amatorios* 1881; y *Narraciones inverosímiles* 1882; o Leopoldo Alas Clarín (1852-1901), autor de *Pipa* 1879; *El Señor, y lo demás son cuentos* 1893; *Cuentos morales* 1896; *El gallo de Sócrates* 1901..., que publicó sus primeros cuentos en *Revista ovetense*. Durante las últimas décadas del siglo XIX logró autonomía estética y fue cultivado por escritores de la talla de Benito Pérez Galdós (1843-1920), Juan Valera (1824-1905), Armando Palacio Valdés (1853-1938) o José Ortega Munilla (1856-1922), etc. (Baquero 1949, 77-78).

Desde 1891 Emilia Pardo Bazán (1851-1921) publicó con asiduidad cuentos en periódicos (*El Imparcial*, *El Liberal* o *El Herald*) y revistas (*Blanco y Negro*, *La Esfera*, *La Ilustración Española y Americana*, etc.). Como afirma en el Prefacio a *Cuentos de amor* (1898), había escrito cerca de quinientos cuentos que, por falta de tiempo y a pesar de su calidad literaria, no había podido recopilar (2004: 351). Los reunió en distintos volúmenes (*La dama joven*, 1885; *Cuentos escogidos*, 1891; *Cuentos de Marineda*, 1892; *Cuentos dramáticos*, 1901; *En tranvía*, 1902; entre otros), que luego fueron incluidos en sus *Obras completas* (2011). Destacó la autora por la variedad temática y fecundidad con que cultivó este género y por su contribución a su configuración (Paredes, 1979: IX). Según afirma en un capítulo de *La literatura francesa moderna. El naturalismo* (1911), a pesar de que entonces era considerado un subgénero, que apenas era abordado por la crítica, el cuento es un “hijo del apólogo [que] no se presta a digresiones y ampliaciones”, que presenta una forma “más trabada y artística que la de la novela” (2002: 151-153), y condensa tres componentes: concentración, rapidez y observación.

Los cuentos de Pardo Bazán destacan por su estilo realista, su aguda observación de la sociedad y de la psicología humana, su habilidad en la creación de atmósferas, así como por su enfoque en temas sociales y feministas. Retratan la realidad de la época de manera minuciosa y muestran la vida cotidiana y las costumbres de la sociedad de su tiempo, lo que aporta veracidad y autenticidad a sus relatos. Los personajes están

desarrollados con profundidad psicológica; la escritora se adentra en sus pensamientos, motivaciones y emociones, lo que enriquece las tramas y las hace más convincentes y permite que el lector comprenda mejor sus acciones y decisiones.

A lo largo de su prolífica producción cuentística los relatos oscilaron entre dos extremos: el cuento de acción y el cuento psicológico (Rey, 1977: 19); abordó temáticas patrióticas (las secuelas de la guerra civil, las guerras carlistas y coloniales) y cuestiones sociales, entre las que ocupa un papel destacado la cuestión feminista (la posición de la mujer en la sociedad, la función de la familia, la problemática de la pareja y los hijos, o la emancipación de la mujer). Se percibe en el cuento “El encaje roto” (1897), en el que la protagonista rechaza a su novio ante el altar (1990: Tomo I, 332-222) o en el volumen póstumo *Cuentos de la tierra* (1922), donde aborda la posición de las mujeres en un entorno tradicional y patriarcal y explora las restricciones impuestas a las mujeres en la sociedad rural gallega. Y cultivó distintas variantes; por ejemplo, en *Cuentos trágicos* (1912) reunió cuentos policíacos, de suspense y fantásticos, que escribió bajo la estela de Arthur Conan Doyle y Edgar Allan Poe; o, bajo la influencia de la narrativa rusa (Iván Turgueniev y Nicolás Gogol), en otros exploró la condición humana, su vulnerabilidad y sus miserias, y escribió relatos, donde predomina el tono trágico sobre el humorístico, sin intencionalidad ideológica y didáctica.

Pardo Bazán dejó una marca indeleble en la narrativa breve española con su enfoque realista, su compromiso feminista y su capacidad para explorar una amplia gama de temas. Su legado literario sigue siendo valioso en la comprensión de la sociedad y la cultura de su época; sus cuentos continúan siendo estudiados y apreciados por su relevancia en la literatura y su influencia en el desarrollo de la narrativa española.

El género dio cabida a una nueva percepción de la realidad; gracias a la riqueza en la caracterización de los personajes, a la incorporación de la corriente de conciencia y de algunas innovaciones estructurales y lingüísticas, comenzó a desplegar tramas sobre el fluir del tiempo o la confusión entre los distintos niveles de realidad, entre el sueño y la pesadilla. Siguiendo la tipología de Gonzalo Sobejano entre cuento *fabulístico* y cuento *novelístico*, Leopoldo Alas Clarín (1852-1901) destacó como uno de los creadores del cuento *novelístico*, que configuró “algo de un mundo (*una parte* de mundo) como impresión, fragmento, escena o testimonio”, con un mínimo de trama, “a través de la cual se alcanza una comprensión de la realidad, transmitiendo al lector la imagen

de un retorno, una repetición, una abertura indefinida o una permanencia dentro del estado inicial” (1985: 85).

De manera progresiva el cuento se fue alejando del realismo. A comienzos del siglo XX la narrativa breve suprimió el orden cronológico convencional y algunos componentes del argumento tradicional, enfatizó la economización estilística y formal y tendió a mostrar experiencias interiores a través del recurso a la metáfora y a la metonimia. Sin embargo, esta tendencia tardó en imponerse (Ferguson, 1994; Díaz Navarro y González, 2002: 22). En 1895 Ramón M.<sup>a</sup> del Valle-Inclán (1866-1936) publicó su primer libro de relatos *Femeninas (seis historias amorosas)*, que sobresale por su naturaleza lírica y prosa poética. Con un imaginario personalísimo escribió también entre 1889 y 1914 *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones* donde, junto a relatos costumbristas de trasfondo rural, se aprecia la búsqueda experimental y el deseo de trazar caminos alternativos.

El primer libro de cuentos que se publicó en el siglo XX fue *Vidas sombrías* (1900) de Pío Baroja (1872-1956) (Baquero 1949, 484). Aunque algunos relatos están ambientados en lugares donde vivió el autor y son expresas las referencias autobiográficas, otros muestran los ecos de las lecturas de E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe y la influencia del psicoanálisis, tanto en las atmósferas lúgubres de ambientación gótica (“El reloj”, “Nihil”) como en los temas abordados: la confusión entre el sueño y la realidad (“Medium”, “De la fiebre”, “La vida de los átomos”), las frustraciones humanas (“La mujer de luto”) o las supersticiones populares (“Marichu”, “El trasgo” o “La sima”)<sup>3</sup>. Sin abandonar el contacto con la realidad, Baroja se convirtió en el portavoz de una nueva sensibilidad, que privilegiaba la representación de lo inusual y el tratamiento de lo fantástico.

## 2. LAS REVISTAS LITERARIAS Y EL AUGE DEL CUENTO EN LAS CUATRO PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

La renovación vanguardista afectó a todos los géneros literarios, incluido el cuento, que no fue una excepción. Tanto en el auge poético como en el esplendor de la narrativa nueva –Arte Nuevo (Ródenas, 2003)– jugaron un papel destacado *Revista de Occidente* y *Grecia*, revista

---

<sup>3</sup> Véase el estudio de José R. Ibáñez (2019) sobre la presencia de Poe en estos cuentos de Baroja.

sevillana que también acogió, en la sección fija “El cuento quincenal”, la publicación de cuentos tradicionales –Luis Mosquera (1890-1955), José Mas (1885-1941), Adriano del Valle (1895-1957) e Isaac del Vando Villar (1890-1963)– y de cuentos teñidos de los aires vanguardistas, como se aprecia en la obra de Rafael Cansinos-Asséns (1882-1964) y de Lucía Sánchez Saornil (1895-1970) –bajo el seudónimo de Luciano de San-Saor–, aunque no desaparecieron el cuento neorromántico y neomodernista (Díez de Revenga, 2005: 25-36).

Siguiendo la estela de José Martínez Ruiz (Azorín), Gabriel Miró o Ramón Pérez de Ayala, algunos escritores, como Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) y Benjamín Jarnés (1888-1949), contribuyeron a la renovación del lenguaje y al impulso de la imaginación creadora. A pesar de pertenecer cronológicamente al novecentismo (Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, José Ortega y Gasset), Gómez de la Serna, fiel a su voluntad de permanecer hostil a cualquier intento clasificatorio, renovó los géneros narrativos con una actitud de experimentación y búsqueda. Coincidiendo con el traslado a Madrid de la publicación sevillana en 1920, colaboró con *Grecia*. En la sección “Disparates”, dando cobijo a la expresión burlesca e hiperbólica, publicó ese mismo año, en el número 48, los relatos “El hundimiento del balcón”, “Sueño del hombre prudente” y “El ilusionista”. En la sección cuarta, bajo el término “Ramonismo”, escribió aforismos y greguerías (Díez de Revenga, 2005: 53-58). Reunió otros cuentos en *El dueño del átomo* (1945) y en *Cuentos de Fin de Año* (1947) donde, junto a la variedad de registros (realista, costumbrista, fantástico...), reflejó “los límites de su programa vanguardista” (Díaz Navarro y González, 2002: 49).

Dentro del grupo de escritores que en los inicios de su trayectoria literaria cultivaron el relato vanguardista y privilegiaron una escritura híbrida de componentes narrativos, poéticos y ensayísticos –Guillén, Aleixandre, Alberti, Cernuda, Diego, Ernesto Giménez Caballero con *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) y Claudio de la Torre con *La huella perdida* (1920)–, destacó Pedro Salinas (1891-1951), a pesar de la escasa atención que le prestó la crítica. En 1926 publicó *Vispera del gozo*<sup>4</sup> en la colección “Nova novarum” de *Revista de Occidente*, con el subtítulo de “Novela”; estos cuentos de tono lírico sobresalieron por la estética innovadora, por el fragmentarismo, la fusión de componentes psíquicos sin orden aparente y la imposibilidad de alcanzar la representación de la

<sup>4</sup> Fue reeditado en 1974 y recogido en el volumen de su narrativa completa (1976).

realidad fuera de la conciencia del sujeto individual. En 1951 publicó en México, gracias a la mediación de Jorge Guillén, *El desnudo impecable y otras narraciones*, a medio camino entre el cuento y la novela corta (Rodríguez, 1976: 242).

Tras el abandono de la experiencia vanguardista –pervivió en fórmulas narrativas impregnadas de ingenio, que fueron cultivadas por Tomás Borrás (1891-1976) (*Noveletas*, 1924; *Casi verdad, casi mentira. Cuentos*, 1935), M.<sup>a</sup> Teresa León (1903-1988) (*Rosa-Fría, patinadora de luna*, 1934), Edgar Neville (1899-1967) (*Música de fondo*, 1936) y Samuel Ros (1904-1945) (*Marcha atrás*, 1931)–, el clima de crispación social y política que se vivió con la caída de la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) y con el auge de la República (1931-1936), los anhelos de rehumanización y de compromiso ético y la necesidad de dar testimonio alcanzaron al cuento; así lo muestra la obra de Concha Espina (1869-1955) (*Siete rayos de sol*, 1930), Vicente Salas Viu (1911-1967) (*Las primeras jornadas y otras narraciones de la guerra española*, 1940), M.<sup>a</sup> Teresa León (*Cuentos de la España actual*, 1936) y Antonio Sánchez Barbudo (1910-1995) (*Entre dos fuegos*, 1938).

Durante el exilio fueron muchos los escritores españoles con una producción cuentística destacada, que cultivaron el género desde distintas perspectivas (existencialista, testimonial) y tratamientos (tradicional e innovador): Manuel Chaves Nogales (1897-1944), Rafael Dieste (1899-1981), Francisco Ayala (1906-2009), Rosa Chacel (1898-1994), Arturo Barea (1897-1957)<sup>5</sup>. Destaca la producción cuentística de Max Aub (1903-1972), autor de *Cuentos mexicanos* (1959) y de *Los pies por delante y otros cuentos* (1975), obra de título evocador, que sugiere la inevitable marcha de la vida hacia la muerte; en sus cuentos examina la fugacidad y la efímera naturaleza de la existencia humana, perceptible en “El niño de palacio”, donde narra la vida de un niño que crece en un palacio aislado y la desconexión que experimenta con el mundo exterior; en “Los amores de Schlick” explora las relaciones y la soledad en la vida de un hombre mayor, y en “El beso de Oviedo”, la pérdida y la nostalgia de un exiliado en México.

---

<sup>5</sup> Destacan las contribuciones de Paulino Masip (1899-1963) (*De quince llevo una*, 1949), Álvaro Fernández Suárez (1906-1990) (*Se abre una puerta*, 1953), Segundo Serrano Poncela (1912-1976) (*Seis relatos y uno más*, 1954; *La venda*, 1956), Juan Chabás Martí (1900-1954) (*Fábula y signo*, 1955), Luis Amado-Blanco Fernández (1903-1975) (*Nueve cuentos y una nivola*, 1960), entre otros.

### 3. LA PRIMERA EDAD DE ORO DEL CUENTO ESPAÑOL

Tras el ocaso de las vanguardias y a pesar de los procesos de mercantilización asociados a la industria cultural y a la formación de grandes grupos editoriales, el cuento no había recibido aún la atención debida. Fue, durante los años cincuenta, cuando vivió una primera edad de oro debido a dos factores, fundamentalmente: en primer lugar, los autores pudieron publicar sus cuentos en periódicos (*ABC*, *Arriba*, *Ya*) y en revistas literarias (*Ínsula*, *Juventud*, *La Estafeta Literaria*, *La Hora*, *Revista Española* y *Vértice*, etc.); y, en segundo lugar, algunas editoriales (Cantalapiedra, Gredos, *Ínsula*, *Puerta del Sol*, *Seix Barral* o *Taurus*) y premios prestaron su apoyo y contribuyeron a la dignificación del género (Brandenberger, 1973: 17-20; Barrero, 1989; Sanz, 1991: 19). Muchos escritores publicaron su primer libro de cuentos y cultivaron con entusiasmo este género, buscando dar testimonio de la realidad social y existencial vivida durante el régimen, como: Julián Ayesta (1919-1996) (*Helena o el mar del verano*, 1952), Francisco García Pavón (1919-1989) (*Cuentos de mamá*, 1952; *Cuentos republicanos*, 1961), Medardo Fraile (1925-2013) (*Cuentos con algún amor*, 1954), Carmen Laforet (1921-2004) (*La llamada*, 1954), Carmen Martín Gaité (1925-2000) (*El balneario*, 1955; *Las ataduras*, 1960), o Rafael Sánchez Ferlosio, que comenzó a escribir cuentos en 1956.

Tanto por la atención que prestó al cuento como por la excelente calidad literaria de su obra sobresale Ignacio Aldecoa (1925-1969) como uno de los cultivadores más destacados, aunque tampoco fue atendido de modo adecuado por parte de la crítica. Desde los primeros libros de cuentos (*Espera de tercera clase*, 1955; *Víspera del silencio*, 1955; *El corazón y otros frutos amargos*, 1959) hasta su obra posterior (*Caballo de pica*, 1961; *Arqueología*, 1961; *Neutral corner*, 1962; *Los pájaros de Baden-Baden*, 1965), Aldecoa nutrió su imaginario de componentes diversos: la profundidad humanística y existencial, la atención a las clases desfavorecidas, la capacidad de evocación y de sugerencia y un profundo simbolismo (Díaz Navarro y González, 2002: 141-142)<sup>6</sup>. La guerra civil española es el eje de algunos cuentos, como “Patio de armas”, en el que, a través del juego que entablan los personajes infantiles Isasmendi y Vázquez, el autor plasma las tendencias ideológicas que se enfrentan en la contienda: el bando republicano en el primero y el bando nacional en el

<sup>6</sup> Véanse los estudios de Martín (1984), Andres-Suárez (1986) y Pitarello (1997).

segundo; el sutil empleo del silencio y de la ironía se encuentran al servicio de la tensión narrativa que caracteriza una obra, heredera del realismo, en la que están presentes el dolor del ser humano y la preocupación por los problemas sociales. Su producción cuentística abarca una amplia gama de temas, que oscilan desde la vida rural hasta la vida urbana, pasando por las preocupaciones existenciales y sociales; en ella refleja y analiza la España de su época, ofreciendo un testimonio profundo y conmovedor de los acontecimientos y las realidades que marcaron este período histórico.

Durante las décadas de los años sesenta y setenta cultivaron también el género escritores de la talla de Juan Benet (1927-1993) (el relato “Después”, que incluyó en *Nunca llegarás a nada*, 1961; *Una tumba*, 1971; *5 Narraciones y 2 fábulas*, 1972; *Sub rosa*, 1973), Ana María Matute (1925-2014) (*Historias de la Artámila*, 1961; *Algunos muchachos*, 1968), Juan García Hortelano (1928-1992) (*Gente de Madrid*, 1967; *Apólogos y milesios*, 1975), Francisco Umbral (1932-2007) (*Tamouré*, 1965; *Teoría de Lola*, 1977) y Antonio Pereira (1923-2009) (*Una ventana a la carretera*, 1967; *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, 1976). La veta fantástica fue cobrando fuerza en la obra de Juan Perucho (1920-2003), Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), Francisco Alemán Sainz (1919-1981), Vicente Soto (1919-2011) y Álvaro Cunqueiro (1911-1981). Este escritor, que fue considerado periférico a pesar de tener una destacada producción cuentística en gallego y en castellano, se apartó de la estética del realismo social y reivindicó una nueva sensibilidad, según se percibe en *Flores del año mil y pico de ave* (1968), donde desplegó lo fantástico mediante la elevación de la realidad cotidiana a una condición mítica. A esta corriente fantástica se sumaron también escritores de la generación de medio siglo y posteriores.

Desde la década de los setenta uno de los grandes cultivadores y revitalizadores del cuento fue José Jiménez Lozano (1930-2020), a pesar del silencio que le acompañó; con frecuencia aludió el escritor a su predilección por los pequeños relatos (2003a: 60-61).

El conjunto de su narrativa breve está conformada por los siguientes volúmenes: *El santo de mayo*, 1976; *El grano de maíz rojo*, 1988; *Los grandes relatos*, 1991; *Tom, ojos azules*, 1995; *El ajuar de mamá*, 2006; *La piel de los tomates*, 2007; *El azul sobrante*, 2009; *El atlas de las cinco islas*, 2010; *Abram y su gente*, 2014; y *La querencia de los búhos*, 2019<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Sobresalen los análisis de Higuero (1993a, 2008), González Sainz (2003: 131-144), Calvo (2006, 2011, 2013, 2016) y Arbona (2007, 2008). Sus cuentos figuran en algunas

La unidad de su producción cuentística viene dada por la contemplación del acontecer humano y por un modo peculiar de narrar, en el que prima la escucha y la sensibilidad para plasmar los adentros del alma. Siguiendo la estela narrativa de Fiódor Dostoievski, Nathaniel Hawthorne o Flannery O'Connor, Jiménez Lozano reunió en sus cuentos historias de sufrimiento y de humillación.

Con una escritura impregnada de un pensamiento antropológico-teológico y orientada hacia la búsqueda de la verdad –sin compromisos que la dañen ni cesiones ante los poderes que pretenden silenciarla y sin temor a abordar cuestiones políticamente incorrectas–, el narrador de estos cuentos acompaña a sus personajes en el descenso a los infiernos que emprenden en el entorno social y político (los totalitarismos, el exilio judío, la posguerra o la inmigración) o en la esfera familiar.

Preside su obra un tono esencialista (González Sainz, 1996: 143). En el eje vertebrador de su poética está la concepción de la narración como forma privilegiada de conocer y nombrar el mundo: “La narración tiene que descubrir el corazón humano y la trama o urdimbre de las acciones humanas, el misterio terrible de lo que al hombre le ocurre. Asomarse a eso, quiero decir. Y para eso hay que asomarse al Infierno” (Jiménez Lozano, 1986: 78). La narración lozaniana tiene su génesis en el humanismo ético, que brota del amor por el otro y cuya responsabilidad incumbe al escritor; esto le condujo a otorgar un lugar nuclear a las historias que nombran la realidad con imágenes poéticas impregnadas de belleza.

Jiménez Lozano convierte la narración en una vía privilegiada para mostrar la alteridad y salvar la existencia humana del olvido de la memoria y de la muerte. Los pequeños relatos se levantan contra la pretensión de la modernidad de contar el instante como un “fragmento de vida sin memoria ni eticidad” (Jiménez, 2003b: 73). Siguiendo la tesis de Walter Benjamin de que la escucha implica el olvido de sí para prestar atención al otro, el escritor consideró que, solo a partir del despojamiento del yo, puede este ser verdadero y lograr una identidad ética<sup>8</sup>. Los protagonistas de sus cuentos, en condición de testigos, legitiman lo acaecido y se constituyen

---

antologías, como *Objetos perdidos* (1993), de Francisco Javier Higuero; la selección realizada por el escritor y publicada en edición no venal, *El balneario* (1998); *Yo vi una vez a Ícaro* (2002), de José Luis Puerto; y *Antología de cuentos* (2005), de Amparo Medina-Bocos.

<sup>8</sup> No sin razón, la crítica ha hablado de la “apuesta estética y ética de su narración” (Pozuelo, 2003: 48).

en garantes de lo recordado; se alzan contra el olvido y son vehículos de “subversión contra la Gran Historia” (Jiménez, 2003b: 70). De este modo, la narración, despojada de toda amplificación y adorno, le ofrece al lector la posibilidad de instalarse en la contemporaneidad de lo narrado, revivir lo acaecido y recuperar el pasado en su integridad, sin negarlo ni guillotinarlo. Con el convencimiento de que, a través de la memoria de historias, la belleza de la verdad trastorna las inteligencias y los corazones, vence el escritor las corrientes de la modernidad en boga y ofrece una inusual visión del mundo, “más allá de las modas literarias y/o políticas (incluidas las ‘correctas’) y de las circunstancias” (Bonnín, 2003: 98).

#### 4. LA SEGUNDA EDAD DE ORO DEL CUENTO ESPAÑOL

Desde la aparición de *Largo noviembre de Madrid* (1980), de Juan Eduardo Zúñiga (1919-2020) –finalista del Premio Nacional de Narrativa–, de *Mi hermana Alba* (1980), de Cristina Fernández Cubas (1945-), y de *Siete miradas en un mismo paisaje* (1981), de Esther Tusquets (1936-2012), el cuento vivió una segunda edad de oro. A lo largo de las décadas de los ochenta y de los noventa se constatan dos realidades: en primer lugar, se procedió a la publicación de la obra de escritores ya reconocidos o de distintos tipos de antologías (historicista, de autor o temática)<sup>9</sup>, gracias a lo que sobreviven editoriales, como Lengua de Trapo, Trieste, Valdemar, Huerga y Fierro, Alfar o Calambur (Martín, 2001: 36-37); en segundo lugar, al permanecer al margen de las expectativas comerciales, se convirtió en un género literario que se abrió a una mirada novedosa sobre la realidad, a la experimentación de registros narrativos, a una gran diversidad temática y estilística y al eclecticismo con la digresión lírica –Antonio Pereira (*Picassos en el desván*, 1991), Eloy Tizón (1964-) (*La velocidad de los jardines*, 1991), Pilar Mañas (1952-) (*El salario de seda*, 1996), Elena Santiago (1941-2021) (*Cuentos*, 1997)– o dramática –Javier Tomeo (1932-2013) (*Historia mínimas*, 1988; *Zoopatías y zoofilias*, 1992; *El nuevo bestiario* (1994)– (Martín, 2001: 37-40; Encinar, 1995 y 2001).

Por lo que respecta a la diversidad de temas abordados, fueron varios los cultivadores de cuento policíaco o criminal, como Antonio Muñoz

<sup>9</sup> A comienzos de los años noventa aparecen algunas antologías, como *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española* (1993), de José Luis González y Pedro de Miguel; *Cuento español contemporáneo*, de Ángeles Encinar y Anthony Percival (1993); *Son cuentos. Antología del relato breve español. 1975-1993* (1993), de Fernando Valls.

Molina (1956-) en *Las otras vidas* (1988) o Juan Madrid (1947-) en *Cuentos del asfalto* (1987)<sup>10</sup>. Y dentro de la temática erótica sobresalieron Mercedes Abad (1961-) (*Ligeros libertinajes sabáticos*, 1986; y *Soplando al viento*, 1995); Lourdes Ortiz (1943-) (*Los motivos de Circe*, 1989); Marina Mayoral (1942-) (*Morir en sus brazos y otros cuentos*, 1988; *Recuerda, cuerpo*, 1998); Montserrat Roig (1946-1991) (*El canto de la juventud*, 1989); Laura Freixas (1958-) (*El asesino en la muñeca*, 1988); Ramón Irigoyen (1942-) (*Inmaculada Cienfuegos y otros relatos*, 1991); Juan Manuel de Prada (1970-) (*Coños*, 1994; y *El silencio del patinador*, 1995) y Almudena Grandes (1960-2021) (*Modelos de mujer* 1996)<sup>11</sup>. Con una dimensión transgresora, que siguió la línea iniciada por Álvaro Pombo (1939-) en la década de los setenta en *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), Lucía Etxebarria (1966-) publicó *Nosotras que no somos como las demás* (1999). Al mismo tiempo, algunas escritoras cultivaron cuentos metaliterarios, que reflexionan sobre el acto de la lectura o de la escritura, como Nuria Amat (1950-) (*Amor breve*, 1990), Ana María Navales (1939-2009) (*Cuentos de Bloomsbury*, 1991) y Carmen Riera (1948-) (*Contra el amor en compañía y otros relatos*, 1991).

Durante estos años muchos autores contribuyeron a la fijación de una poética del cuento y a la delimitación de sus rasgos configuradores, como la brevedad y la consecución del “grado límite de la expresión narrativa” (Mateo Díez, 1988: 22), perceptibles en la capacidad para revelar el misterio (Ayala, 1970: 66), lo que lo aproxima a la expresión lírica y poética; y la condensación e intensidad narrativas, donde “lo sintético predomina sobre lo analítico, que tiende a la máxima expresividad en el menor espacio dramático posible” (Merino, 1988b: 21).

Durante las dos últimas décadas del siglo XX sobresalen dos tendencias: la realista y la fantástica. Dentro de la vertiente realista, la temática histórica preside la producción cuentística de escritores, como: Paloma Díaz-Mas (1954-) (*Nuestro milenio*, 1987), Antonio Pereira (*Las ciudades de Poniente*, 1994), Ángeles de Irisarri y Magdalena Lasala (*Siete cuentos históricos y siete que no lo son*, 1995), Ignacio Blanco

<sup>10</sup> Juan José Millás, junto a Jesús Ferrero, Ignacio Martínez de Pisón, José Luis Sampedro, Marc Ordóñez, Javier Tomeo, Justo Navarro, Enrique Vila-Matas, Fernando Valls, Francisco J. Satué, Javier García Sánchez, Gregorio Morales, Soledad Puértolas y Pedro Zarraluki figuraron en la antología *Cuentos de terror* (Grijalbo, 1989).

<sup>11</sup> Jesús Ferrero, Javier García Sánchez, Lourdes Ortiz, Ana Rosetti, Alejandro Gándara, Esther Tusquets o Luis Antonio de Villena formaron parte de la antología *Cuentos eróticos* (1988).

Aguinaga (1926-2013) (*Carretera de Cuernavaca*, 1990) y Javier Delgado Echeverría (1953-2019) (*Historia Vencida*, 1992); y, junto a ella, aparece el realismo mordaz en Sergi Pàmies (1960-) (*Debería caérsete la cara de vergüenza*, 1986), Quim Monzó (1952-) (*El porqué de las cosas*, 1994 y *Guadalajara*, 1997) e Ignacio Vidal-Folch (1956-) (*El arte no paga*, 1988).

Dentro del marco realista Luis Mateo Díez (1942-) publica en 1993 *Los males menores*. Con una prosa evocadora el escritor es un maestro en la creación de imágenes sensoriales que enriquecen cada historia y la ambientación de sus cuentos, como se puede percibir en “La nevada”, donde la descripción de una tormenta de nieve que asola una pequeña localidad contribuye a que el lector sienta la inclemencia del clima y la angustia de los personajes. Demuestra, asimismo, su habilidad para crear personajes complejos y realistas, que se enfrentan a situaciones humanas universales y a través de los cuales explora la vida cotidiana y las tragedias humanas (la soledad, la nostalgia, la búsqueda de sentido, la relación entre el individuo y la naturaleza, o la vulnerabilidad, entre otros). Al mismo tiempo, cultivan el neorrealismo algunas escritoras que acogieron las incertidumbres y contratiempos afectivos femeninos y la multiplicidad de formas que reviste la violencia, como la delincuencia urbana, los crímenes y las torturas: Begoña Huertas (1965-2022) (*A tragos*, 1996), Adelaida García Morales (1945-2014) (*Mujeres solas*, 1996), Rosa Regás (1933-) (*Pobre corazón*, 1996), Lourdes Ortiz (1943-) (*Fátima de los naufragios*, 1998), Juana Salabert (1962-) (*Aire nada más*, 1999) y Marta Sanz (1967-) (Domínguez, 2001: 69).

La reivindicación y el cultivo de lo fantástico, que imperó durante los años setenta, volvió a ser un rasgo predominante en la narrativa breve de quienes conciben lo fantástico como un territorio propicio a la exploración y como un instrumento privilegiado para indagar en los aspectos más arcanos de la condición humana, en las fronteras que separan la cordura y el desvarío, en los extravíos de la sociedad contemporánea (la incomunicación, la pérdida de identidad o la inseguridad) y en la inquietud ante la extrañeza y el horror que impregnan la cotidianeidad. Sobresale la producción cuentística de Cristina Fernández Cubas con títulos tan sugerentes como *Los altillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990) y *Agatha en Estambul* (1994). Con el vigor de su voz narrativa, lejos de buscar en castillos y escenarios distantes la extrañeza, escondió lo inquietante y lo insólito en los agujeros negros de la realidad y en su propia

biografía (“El reloj de Bagdad” y “Mi hermana Alba”). Como sostiene David Roas, sus cuentos suscitan desconcierto metafísico y hermenéutico, pues “son relatos llenos de sugerencia, ambigüedad y angustia, cuyas claves no siempre son claramente perceptibles” (2007: 41). Los estados oníricos y de ensoñación o la locura vertebran algunos de estos “microcosmos autosuficientes”, como los denomina la autora catalana en una entrevista de Guillermo Busutil (2007: 13), a través de los cuales muestra la fragmentación del sujeto posmoderno y los límites de la condición humana.

Otro de los grandes cultivadores contemporáneos del cuento fantástico es José María Merino (1941-)<sup>12</sup>, quien aúna en su producción literaria la tradición oral, adquirida en el entorno familiar y rural, y la formación literaria. En *Historias del otro lugar* (2010) –obra destinada por el autor para presentar su producción cuentística–, confiesa que desde el comienzo de su carrera literaria pretendió “naturalizar lo fantástico en los ámbitos de su experiencia vital y literaria” (2010: 17). Asimismo, según confiesa en las palabras preliminares a la publicación del cuento “El viajero perdido” en *Revista de Occidente*, profesa una inclinación hacia los componentes fantásticos, que descubrió “en Poe, Hoffmann y Stoker” y que le llevaron “a Kafka y a Borges, pasando por Machen, Tolkien y toda la buena ‘ciencia-ficción’” (Merino, 1988a: nota 4:127). Desde *Cuentos del reino secreto* (1982), su primer libro de cuentos, y *El viajero perdido* (1990), el escritor coruñés ha dado entrada en su imaginario narrativo a las zonas de penumbra y a las realidades invisibles que habitan en la cotidianidad y la descabalan mediante el desdoblamiento y la coexistencia de identidades contrapuestas<sup>13</sup>; a través de apariciones anacrónicas (“La tropa perdida”), de sombras y seres difuntos en el entorno familiar (“El desertor”, “Expiación”) o de la reencarnación (“Zarasia, la maga”), Merino cuestiona la identidad humana.

La realidad ficcional preside algunas tramas de los cuentos de *El viajero perdido*: el enfrentamiento del hombre ante el acecho de la muerte (“La última tonada”), la extrañeza de la naturaleza (“Un ámbito rural”) o lo desconocido (“Oaxacoalco”). Ubicados en algún territorio del antiguo reino leonés, en sus paisajes y aldeas, las tramas de las piezas narrativas que configuran *Cuentos del reino secreto* dan entrada a lo fantástico a

---

<sup>12</sup> Para el conocimiento de su narrativa breve son indispensables los trabajos de Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn (2000), Randolph D. Pope (2000), Germán Gullón (2000), Calvo Revilla (2014), Irene Andres-Suárez y Ana Moure Casas (2005), etc.

través de “datos alucinados” de su propia intuición (Merino, 1986: 36). De manera habitual la insuficiencia de la realidad representada genera un efecto inquietante en el lector de los cuentos de *Cuentos del barrio del Refugio* (1994) –algunos dan cabida a la reflexión metaliteraria y a la indefinición de fronteras entre la vida y la literatura (“El caso del traductor infiel”)– o en *Cincuenta cuentos y una fábula* (1997). Guiado por el deseo de entablar un nexo entre las historias de los trece relatos que integran *Cuentos del barrio del Refugio*<sup>14</sup> y siguiendo la estela de los maestros de la literatura fantástica, las atmósferas inquietantes y los universos paralelos, la presencia de lo insólito y la problemática del tiempo; los motivos del apócrifo, del doble, de la metamorfosis; la presencia de personajes ensimismados o la intromisión de los sueños son procedimientos habituales a través de los cuales José María Merino da forma a algunos de los ejes temáticos nucleares de su narrativa: la pérdida de la identidad del individuo y la inconsistencia de una realidad fragmentada.

Otros escritores han explorado los territorios fantásticos durante las últimas décadas del siglo XX: Ignacio Martínez de Pisón (*Alguien te observa en secreto*, 1985; *Autofagasta*, 1987; *El fin de los buenos tiempos*, 1994; *Foto de familia*, 1998), Agustín Cerezales (*Escaleras en el limbo*, 1991), Juan Eduardo Zúñiga (*Misterios de las noches y los días*, 1992), Antonio Muñoz Molina (*Nada del otro mundo*, 1993), Bernardo Atxaga (*Obabakoak*, 1995), Flavia Company (*Viajes subterráneos*, 1996), o Juan José Millás (*Primavera de luto y otros cuentos*, 1992). Con posterioridad, otros autores, más próximos al mundo audiovisual, al cómic y al videojuego, han explorado temáticas semejantes (las alteraciones de la identidad, la creación de vida artificial, la yuxtaposición de diferentes órdenes de la realidad), como: Félix J. Palma, Fernando Iwasaki, David Roas, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Ignacio Ferrando o Patricia Esteban Erlés, entre otros<sup>15</sup>.

Asimismo, junto al auge del cuento fantástico, como consecuencia del derrumbamiento de las certezas filosóficas a causa de la fragmentariedad, de la disgregación y escisión de lo real, durante la década de los noventa se aprecia un retorno a las cuestiones de la identidad y de la memoria, a la

---

<sup>14</sup> El orden de los relatos fue modificada por el escritor en *Cincuenta cuentos y una fábula*.

<sup>15</sup> Asimismo, sobresalen escritores de la talla de Pedro Ugarte, Antonio, José Carlos Llop, Ignacio García-Valiño, Juan Bonilla, Carmen Gómez Ojea, Tino Pertierra, Gonzalo Calcedo o Josan Hatero.

reflexión sobre el tiempo y al intimismo, según se aprecia en la producción literaria de Paloma Díaz-Mas (*Nuestro milenio*, 1987), Laura Freixas (*El asesino en la muñeca*, 1988), Pedro Ugarte (*Los traficantes de palabras*, 1990; *Manual para extranjeros*, 1993; *La isla de Komodo*, 1996), Luis G. Martín (*Los oscuros*, 1990), Antonio Soler (*Tierra de nadie*, 1991; *Extranjeros en la noche*, 1992), José Carlos Llop (*Pasaporte diplomático*, 1991; *La novela del siglo*, 1999), Ignacio García-Valiño (*La caja de música y otros cuentos*, 1993), Soledad Puértolas (*La corriente del golfo*, 1993; *Gente que vino a mi boda*, 1998), Juan Bonilla (*El que apaga la luz*, 1994; *El arte del yo-yo*, 1996; *La compañía de los solitarios*, 1999; *Las gafas de Spinoza*, 2000), Carmen Gómez Ojea (*La luna del oeste*, 1995), Tino Pertierra (*Los seres heridos*, 1995), Manuel Rivas (*¿Qué me quieres amor?*, 1995; *Ella, maldita alma*, 1999); Gonzalo Calcedo (*Esperando al enemigo*, 1996; *Otras geografías*, 1998; *Liturgia de los ahogados*, 1999), Care Santos (*Intemperie*, 1996), Josan Hatero (*Biografía de la huida*, 1996), Esther Tusquets (*La niña lunática y otros cuentos*, 1996), Javier Marías (*Cuando fui mortal*, 1996), Felipe Benítez Reyes (*Maneras de perder*, 1997), Rosa Montero (*Amantes y enemigos*, 1998), Juan Gracia (*Queridos desconocidos*, 1999), entre otros.

Más allá de las variaciones estéticas propias de cada época histórica, como ha puesto de relieve Fernando Valls, el conservadurismo es un rasgo básico del cuento español (1994: 10, nota 3), pues su estructura embrionaria es apenas modificable (Pozuelo, 2004: 66); aun así, es un género literario capaz de suscitar la “palpitación arquetípica” y la apertura epifánica que lo caracterizan (Merino, 1988b: 21).

## CONCLUSIONES

El cuento español experimentó una profunda transformación entre el siglo XIX y finales del siglo XX, pasando de ser un género marginal a convertirse en una forma literaria autónoma y valorada. Su origen estuvo estrechamente ligado a la prensa periódica, que favoreció su difusión y ayudó a fijar rasgos esenciales como la brevedad, el impacto estético y su vinculación con la memoria.

El género vivió su primera “Edad de Oro” en la década de 1950, con autores que abordaron con intensidad la realidad social y existencial. Una segunda “Edad de Oro” tuvo lugar entre las décadas de 1980 y 1990, marcada por una gran diversidad temática y estilística, en la que convivieron el realismo –en sus vertientes histórica, mordaz o

neorrealista– y lo fantástico. Esta evolución consolidó al cuento como un medio privilegiado para explorar la condición humana, el intimismo, y la memoria. Hacia la actualidad, la tendencia más notable es la exploración continuada de los territorios fantásticos por autores que muestran una mayor afinidad con el mundo audiovisual, el cómic y el videojuego. Estos escritores se enfocan en temas como las alteraciones de la identidad, la creación de vida artificial y la yuxtaposición de diferentes órdenes de la realidad. A pesar de las variaciones estéticas de cada época, el cuento español conserva un rasgo básico de conservadurismo estructural y mantiene su capacidad para lograr la apertura epifánica.

## FINANCIACIÓN

Este trabajo se ha realizado en el marco del GIR Consolidado: “Microrrelato hipermedial y otras microformas literarias. Paradigma estético de la cultura texto- visual en la red” (MiRed), de la Universidad San Pablo-CEU (G20/3-02).

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique (1959). *El cuento español*. Buenos Aires: Columbia.
- Anderson Imbert, Enrique (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Andres-Suárez, Irene (1986). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Gredos.
- Andres-Suárez, Irene y Anthony Percival (1993). *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Arbona Abascal, Guadalupe (2007). “Preliminar”. *La piel de los tomates*. Madrid: Encuentro, pp. 7-25.
- Arbona Abascal, Guadalupe (2008). *El acontecimiento como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*. Madrid: Arco Libros.

- Arregui Zamorano, M.<sup>a</sup> Teresa (1996). *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín, Baroja*. Pamplona: EUNSA.
- Andújar, Manuel (1989). *Cuentos completos*. Madrid: Alianza.
- Ayala, Francisco (1970). *Reflexiones sobre la estructura narrativa*. Madrid: Taurus.
- Baquero Goyanes, Mariano (1948). “El cuento popular español”. *Arbor*, XI, 27, 471-474.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- Baquero Goyanes, Mariano (1998). *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Bonnín, Lea (coord.) (2003). *José Jiménez Lozano. Una narrativa y un pensamiento fieles a la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Brandenberger, Erna (1973). *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional.
- Calvo Revilla, Ana (2006), “Rasgos lingüísticos que configuran el discurso literario en *Los grandes relatos* de José Jiménez Lozano”. En Victoria Romero Gualda; Manuel Casado Velarde y Ramón González Ruiz, eds. *Análisis del discurso: lengua, cultura, valores*. Madrid: Arco Libros, pp. 263-276.
- Calvo Revilla, Ana (2011). “Los grandes relatos, de José Jiménez Lozano: La narración como modo de conocimiento”. *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, XXI, pp. 1-27: Disponible en: [www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/665](http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/665)
- Calvo Revilla, Ana (2013). “Las perplejidades de la modernidad en el pensamiento de José Jiménez Lozano”. *Rilce. Revista de Filología*

*Hispanica*, 29 (1), pp. 5-24.  
DOI: <https://doi.org/10.15581/008.29.3028>

Díaz Navarro, Epicteto y José Ramón González (2002). *El cuento español en el siglo XX*. Madrid: Alianza.

Díez de Revenga, Francisco Javier (2005). *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*. Madrid: Devenir.

Domínguez Leiva, Antonio (2001), “La violencia y lo macabro en la joven cuentística de los noventa”. En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, pp. 67-78.

Encinar, Ángeles (1995). “Tendencias del cuento español reciente”. *Lucanor*, 13, pp. 103-118.

Encinar, Ángeles (2001). “Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias”. En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, pp. 129-149.

Encinar, Ángeles y Anthony Percival (1993). *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

Ezama Gil, Ángeles (1998). “La narrativa breve en el fin de siglo”. *Ínsula*, 614, pp. 18-20.

Ferguson, Suzanne C. (1994). “Defining the Short Story. Impressionism and Form”. En Charles E. May, ed. *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio UP, pp. 218-230.

González Sainz, José Ángel (1996). “Para que todo esto no sea todo”. *Archipiélago*, 26-27, pp. 141-146.

González Sainz, José Ángel (2003). “*El santo de mayo* (1976). Escribir como si se pusiera una vela (La índole de la belleza)”. En José Ramón González, ed. *José Jiménez Lozano, Nuestros Premios Cervantes*.

- Valladolid: Junta de Castilla y León/Universidad de Valladolid, pp. 131-144.
- Gullón, Germán (2000). “La fantasía que explora los mundos posibles: José María Merino, *El viajero perdido* (1990)”. En Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn, eds. *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*. Madrid: Edilesa, pp.121-135.
- Higuero, Francisco Javier (1993a). *La memoria del narrador. La narrativa breve de Jiménez Lozano*. Valladolid: Ámbito.
- Higuero, Francisco Javier (1993b). “Los códigos metanarrativos en *Los grandes relatos*, de Jiménez Lozano”. *Ojáncano. Revista de Literatura Española*, 8, pp. 52-68.
- Higuero, Francisco Javier (2008). “Hermenéutica del contagio mortífero en *El santo de mayo* de Jiménez Lozano”. *Monographic Review / Revista Monográfica*, XXIV, pp. 153-170.
- Jiménez Lozano, José (1976). *El santo de mayo*. Barcelona: Destino.
- Jiménez Lozano, José (1986). *Los tres cuadernos rojos*. Valladolid: Ámbito.
- Jiménez Lozano, José (1988). *El grano de maíz rojo*. Barcelona: Anthropos.
- Jiménez Lozano, José (1991). *Los grandes relatos*. Barcelona: Anthropos.
- Jiménez Lozano, José (1993). *El cogedor de acianos*. Barcelona: Anthropos.
- Jiménez Lozano, José (1995). *Tom, ojos azules*. Valladolid: Diputación Provincial.
- Jiménez Lozano, José (1996). *Un dedo en los labios*. Madrid: Espasa Calpe.
- Jiménez Lozano, José (2003a). *Los cuadernos de letra pequeña*. Valencia: Pre-textos.

- Jiménez Lozano, José (2003b). *El narrador y sus historias*. Madrid: Residencia de Estudiantes-Fundación Jorge Guillén.
- Jiménez Lozano, José (2006). *El ajuar de mamá*. Palencia: Menoscuarto.
- Jiménez Lozano, José (2007). *La piel de los tomates*. Madrid: Encuentro.
- Jiménez Lozano, José (2009). *El azul sobrante*. Madrid: Encuentro.
- Jiménez Lozano, José (2010). *El Atlas de las Cinco Ínsulas*. Velliza: El Gato Gris.
- Jiménez Lozano, José (2014). *Abram y su gente*. Madrid: BAC.
- Jiménez Lozano, José (2019). *La querencia de los búhos*. Madrid: Encuentro.
- Martín Nogales, José Luis (1984). *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Cátedra.
- Martín Nogales, José Luis (2001). "Tendencias del cuento español de los años noventa". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, pp. 35-46.
- Mateo Díez, Luis (1988). "Contar algo del cuento". *Ínsula*, 495, p. 22.
- Medina Bocos, Amparo (2005). *Antología de cuentos*. Madrid: Cátedra.
- Merino, José María (1986). *Cuentos del reino secreto*. Madrid: Alfaguara.
- Merino, José María (1988a). "El viajero perdido". *Revista de Occidente*, 81, pp. 120-132.
- Merino, José María (1988b). "El cuento, narración pura". *Ínsula*, 495, p. 21.
- Merino, José María (1990). *El viajero perdido*. Madrid: Alfaguara.

- Merino, José María (1994). *Cuentos del Barrio del Refugio*. Madrid: Alfaguara.
- Merino, José María (2010). *Cincuenta cuentos y una fábula. Obra breve 1982-1997*. Madrid: Alfaguara.
- Pardo Bazán, Emilia (1901). *Obras Completas*. Tomo XXIII. Madrid: Renacimiento.
- Pardo Bazán, Emilia (2002). *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*. Madrid: Renacimiento, 1911. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n522>
- Pardo Bazán, Emilia (2004). *Obras Completas (Cuentos nuevos, Arco iris, Cuentos de amor, Cuentos sacro-profanos)*, eds. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Tomo VIII. Madrid: Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro.
- Paredes Núñez, Juan (1979). *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada: Universidad.
- Pitarelló, Elide (1997). “Ignacio Aldecoa e la pratica del non finito”. *Rassegna iberistica*, 60, pp. 3-14.
- Pozuelo Yvancos, José María (2003), “José Jiménez Lozano: fábulas pequeñas de historias memorables”. En José Ramón González, ed. *José Jiménez Lozano*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, pp. 47-80.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004), “Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento”. En *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península, pp. 55-71.
- Rey, Alfonso (1977). “El cuento psicológico en Pardo Bazán”. *Hispanófila*, 59, pp. 19-30.

- Roas, David (2007). “El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico”. En Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds. *Cristina Fernández Cubas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 41-60.
- Ródenas de Moya, Domingo (2003). “Algunas notas sobre el corpus narrativo del Arte Nuevo”. *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 25, pp. 30-38.
- Rodríguez Gutiérrez, Borja (2008). *El cuento romántico español: estudio y antología*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Rodríguez Gutiérrez, Borja (2004). *Historia del cuento español (1764-1850)*. Madrid: Iberoamericana.
- Rodríguez Monegal, Emir (1976). “La obra en prosa de Pedro Salinas”. En Andrew P. Debicki, ed. *Pedro Salinas*. Madrid: Taurus, pp. 229-248.
- Romera Castillo, José (1995), “Panorama del análisis semiótico del cuento en España”. En *Teoría e interpretación del cuento*. Berlín: Peter Lang, pp. 103-116.
- Salinas, Pedro (1951). *El desnudo impecable y otras narraciones*. México: Tezontle.
- Salinas, Pedro (1976). *Narrativa completa*, ed. Soledad Salinas de Marichal. Barcelona: Barral.
- Torre, Guillermo de la (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*. II. Madrid: Guadarrama.
- Valls, Fernando, ed. (1994). *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*. Madrid: Espasa Calpe.