



Universitat Autònoma
de Barcelona

Representaciones literarias en la figura institucional del verdugo español del siglo XIX

Trabajo de Fin de Grado

Andrea López Pagola

AMORES
GARCIA
MONTSERRAT -
33907007Q

Firmado digitalmente
por AMORES GARCIA
MONTSERRAT -
33907007Q
Fecha: 2019.06.15
11:08:57 +02'00'

Tutora: Montserrat Amores García

Universidad: Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad: Facultad de Filosofía y Letras

Titulación: Grado en Lengua y Literatura españolas

Curso académico: 2018-2019

Índice

1. Introducción
2. La representación literaria del verdugo
 2. 1 El verdugo como símbolo
 2. 2 El verdugo como tipo
 2. 3 El verdugo como personaje
 2. 3. 1 El verdugo Juan Rojo
 2. 3. 2 El verdugo Nicomedes Terruño
3. Consideraciones finales
4. Bibliografía

1. Introducción

La figura del verdugo rara vez ha ocupado un espacio protagonista en las manifestaciones literarias canónicas. Por su parte, la crítica ha abordado este personaje en ciertas obras literarias individuales sin pretensión alguna de explorar la metamorfosis de una criatura anónima que deriva en la primera mitad del siglo XIX en el héroe romántico de la sociedad: el proscrito idealizado. Si bien se han abordado otras figuras marginadas, no ha habido estudios que desarrollen una caracterización progresiva del verdugo ni como personaje literario ni como personaje marginado. El presente trabajo se propone estudiar la figura institucional del verdugo en la literatura española del siglo XIX con el objetivo de presentar una visión panorámica y evolutiva del personaje del verdugo decimonónico español para ofrecerle un espacio en los estudios académicos.

Cabe señalar que la representación de un individuo cuyo oficio está supeditado al Antiguo Régimen pero que, por el contrario, queda desvinculado de la virtud y el mérito estamental que antes de la revolución liberal gozaba, posibilita hablar de otras cuestiones sociales como la problemática de la pena de muerte y la oposición del vulgo que, pese a su terrible atracción por las ejecuciones públicas, rechaza socialmente al verdugo por ser el perpetrador de la inmoralidad. Acorde con esto, este trabajo pretende, asimismo, revisar las dimensiones de la marginación en torno al ejecutor de la pena capital, pues se estima que el verdugo podría constituirse como el mártir decimonónico en relación a la paradoja de la doble moral que rodea la pena de muerte en estos años.

Para su estudio se abordará el análisis del retrato literario del verdugo cronológicamente por medio de cinco textos. En primer lugar, se tomará la canción de “El verdugo” de José de Espronceda, publicada en la *Revista española* en 1835. Siguiendo la constelación esproncediana, destaca un relato corto titulado “Amor paternal” de Miguel de los Santos Álvarez, escrito en 1841 y publicado en *Tentativas Literarias: cuentos en prosa* (1888). Del período romántico, resulta relevante también un texto de 1848, “La casa del verdugo” de Rafael Serrano Alcázar que Baquero Goyanes rescata del anonimato en su estudio sobre el cuento español del siglo XIX. En este trabajo se empleará el texto insertado en la colección de relatos *Cuentos negros o historias extravagantes* (1874), versión en la que el autor ha añadido unas notas al pie de página. La novela corta de Emilia Pardo Bazán, *La piedra angular*, publicada en 1891 y el cuento de Vicente Blasco Ibáñez de 1898, “Un funcionario”, publicado en *La condenada* (1900), son las últimas manifestaciones literarias del verdugo de finales de siglo que se consideran legítimas para encauzar este estudio.

El corpus hasta aquí expuesto apela a los textos que toman al ejecutor de la muerte como protagonista¹. “El Verdugo” y el resto de canciones esproncedianas así como la novela breve de Pardo Bazán son textos más conocidos que ocupan un espacio, aunque breve, en la historia de la literatura española. Representan de forma ejemplar los ideales del romanticismo liberal por una parte y, el empleo de procedimientos naturalistas desde un influjo de la narrativa rusa, por otra. Puede considerarse que estas dos obras constituyen paradigmáticamente el poema y la novela del verdugo del XIX. En cuanto a los relatos breves se refiere, son textos registrados por Mariano Baquero Goyanes que, si bien no obtuvieron de forma análoga la misma repercusión que las obras ya citadas, ofrecen al estudio del verdugo, dadas sus diferencias, una mayor profundidad. En una primera parte se estudiará la manera en que la imaginería literaria del verdugo se desarrolla en los textos románticos para así exponer cómo evoluciona el personaje literario en los textos del último tercio del siglo.

Sobre el estudio del verdugo en su vertiente historio-genética² destaca el artículo de Francisco Pérez Fernández (2013: 57-80), cuya línea de investigación se propone esbozar los diferentes relatos psicosociales del mismo. Su discurso socio-cultural y recepción popular se encamina a formular al ejecutor de la justicia como un personaje marginado cuya inadaptación social solo puede disolverse con la abolición de la misma pena capital.

Por lo que se refiere a una dimensión propiamente literaria, las líneas de investigación se especifican en estudiar la obra crítica de las personalidades más representativas. La obra de Espronceda encuentra un espacio en todos los manuales de la historia del Romanticismo: Alborg (1980: 314-322) y Cecilio (2010: 377-882), por ejemplo. “El verdugo” de Espronceda y en general toda la trayectoria artística del autor ha sido estudiada por Robert Marrast (1989: 429-476). A propósito de las *Canciones* destacan los estudios de Casaldueiro (1967: 148-171), Carnero (1974: 30-38), los artículos de Caparrós Esperante (1989: 23-39), Montaner Bueno (2013: 87) y Sebold (2003). Asimismo, la figura de Miguel de Santos Álvarez se ha estudiado desde la constelación esproncediana, Romero Tobar (1994: 230-426), Baquero Goyanes (1992: 35-41) y Rodríguez Gutiérrez (2004:150-212) recogen ciertas anotaciones de su obra. Serrano

¹ Otros textos dedicados al personaje del verdugo que pueden citarse son “El Verdugo” de José Selgas, recopilado en *Más hojas sueltas: nueva colección de viajes ligeros alrededor de varios asuntos* (1863), y “El Verdugo” de Antonio de Trueba inserto en *El libro de las montañas* (1867). Ambos autores pertenecen a la segunda generación romántica.

² La bibliografía acerca de la pena de muerte y su percepción es cuantiosa y, dado el espacio del que dispongo, para el propósito de este trabajo, únicamente mencionar el artículo de Concepción Arenal (1867), en particular la sección tercera en la que la autora atiende a las consecuencias inmorales de una ley que permite que un hombre o el hijo de este permanezca condenado al sacrificio de convertirse en un monstruo.

Alcázar, como escritor olvidado y sin reconocimiento de la crítica, no presenta bibliografía reseñable.

Por su difícil categorización dentro de la extensa obra de Emilia Pardo Bazán, los estudios sobre *La piedra angular* se proponen determinar el influjo de la narrativa rusa tal y como hace Etreros (1992: 31-43). Otros trabajos sobre la autora que citan la novela se centran en el debate sobre la presencia de elementos naturalistas en las obras de la novelista publicadas a finales de siglo. Desde los estudios sobre antropología criminal son importantes las aportaciones de Manuel Villegas Besora y Virgilio Ibarz Serra (1997: 379-387) a propósito de los estudios de Lombroso o la mala vida madrileña de Bernaldo de Quirós. En este sentido, cabe destacar el retrato del verdugo pardobazaniano desde una perspectiva psicológica y criminalista de Rocío Charques Gámez (2012: 97-105) y Anne Wyly Gilfoil (2016: 83-94). En cuanto al verdugo de Blasco Ibáñez, Andrés González-Blanco lo trató (1920) de exponer sutilmente en el juicio crítico de la obra del valenciano.

2. La representación literaria del verdugo

Como oficial encargado de administrar la pena de muerte a las personas que han sido condenadas, el verdugo es, en definitiva, el funcionario público que cumple las sentencias dictadas por un tribunal de justicia. Según explica Pérez Fernández, las transformaciones ideológicas y económicas de los Estados liberales modernos trajeron consigo una reevaluación crítica del paradigma social, de modo que, “la figura del verdugo pasó de ser contemplada como personificación del orden público a observarse como un apéndice abyecto y repugnante de un sistema penal violento y caduco” (Pérez Fernández, 2013). En consonancia con esto, parece justificable que la expresión artística del verdugo literario asuma el carácter estigmatizado del cargo profesional desempeñado y su expulsión fuera de las estructuras sociales establecidas. Se debe añadir, por otro lado, que su imagen literaria deriva de la concepción ideológica de cada autor y el tratamiento específico para exponer la conjunción temática del verdugo y la pena de muerte. En suma, las manifestaciones literarias consideradas para este trabajo participan en la emulación de una controversia socio-moral, de cuyas ficciones los autores se han apropiado de un tipo convencionalmente injuriado para reformular sus propios discursos y posiciones al respecto.

2. 1 El verdugo como símbolo

José de Espronceda es uno de los poetas más brillantes y populares del Romanticismo español. Como ha estudiado Marrast (1989: 429), en 1835 inicia su ruptura con el romanticismo tradicional y se consagra como poeta del mundo real. Su culto a la libertad romántica toma forma en la fuga hacia la interiorización de los problemas sociales, un cambio decisivo en la trayectoria artística del poeta que arranca con la alabada “Canción del pirata” y se encamina a formular el concepto romántico de su obra: un romanticismo rebelde y social. Dicho brevemente, las *Canciones* de Espronceda conforman un itinerario de retratos sociales de marginados³ (el pirata, el cosaco, el mendigo, el reo y el verdugo) que se escriben a la par de una intimidad transitoria por parte del poeta y que, mediante un lirismo revolucionario, completan la experiencia de degradación de aquel que observa, siente el mundo viciado y trata de exhortar la igualdad y libertad social. Los cinco yoes de las *Canciones* son seres poéticos que corresponden a formas y tipos sociales coetáneos al poeta. Como motivos de la literatura romántica europea presentan como rasgo común la inadaptación del medio relativa a la oposición entre el individuo y la sociedad que conlleva, en su conjunto, a la degradación de la Europa decimonónica. Con respecto a las fuentes⁴ que Espronceda pudo tener en cuenta son relevantes los postulados de Rousseau sobre la crítica de la organización social, así como *Les Chants* de Beranger. Según estudia Marrast, son muchos los escritores europeos que por aquellos años recurrieron al personaje del verdugo y del reo. Antes de proceder a la figuración de la voz poética, conviene adelantar que Espronceda no se posiciona ante la pena de muerte⁵

³ A propósito del uso de las subjetividades relegadas, "la sutil conjunción polifónica de voces locutivas es el recurso verbal" que mejor funciona para transmitir "el monólogo dramático de unos seres malditos cuya significación se proyecta sobre un fondo de inquietudes sociales y humanitarias" (Romero Tobar, 1994: 230).

⁴ Cascales (1910), Ynduráin (1971) y Sebold (1989) remiten a los rasgos byronianos en Espronceda. Críticos como Mazzei, A. Martinengo, Brereton, Cerny y Marrast señalan las analogías entre *Le Dernier jour d'un condamné* de Víctor Hugo y “El Reo de muerte” y “El Verdugo” en tanto que cuestionan la sociedad y su derecho a condenar. No debe olvidarse, por otro lado, la experiencia personal del poeta: su estancia en Francia, así como su encarcelamiento en 1825 y 1834 le sirven al poeta de inspiración. La originalidad de “El verdugo” con respecto a sus fuentes radica en la insistencia en la ternura paterna y la evitación del suceso trágico del final, componiendo un “soliloquio sentimental de un triste burgués [...] una escena lacrimosa unipersonal, con una cosmovisión desde luego nada neoclásica ya, sino plenamente romántica” (Sebold, 1989).

⁵ De la ausencia de motivación en el delito para estas dos canciones, Celio Alonso infiere que el poeta “juega con una abstracción relativa porque, en el fondo, lo que su humanitarismo de raíz ilustrada o filosófica estaba rechazando era la pena capital al igual que, desde otra modalización literaria hacia Larra en “Un reo de muerte” (*Revista Mensajero*, 30 de marzo de 1835) o “Los barateros” (*El Espanyol*, 12 de abril de 1836)” (Alonso: 2010, 380).

ni en la canción de “El Reo” ni “El Verdugo”; únicamente se “describe el suplicio moral del condenado y el drama íntimo del verdugo” (Marrast, 1994: 441).

La construcción del personaje en primera persona se estructura temáticamente por medio de seis estrofas. Las dos primeras engloban la problemática del verdugo y la caracterización de este, la tercera equivale a una representación plástica del oficio de ejecutar, la cuarta y la quinta formulan una retrospectiva sobre el carácter caducó de la profesión y en la última –en paralelo a la primera– se repite el lamento apostrofico del verdugo que ve en su estirpe una maldición esclava. De acuerdo con lo dicho hasta ahora, los procedimientos descriptivos que se emplean para definir a este tipo social se exponen, por un lado, por medio de la percepción sociocultural que la sociedad tiene del verdugo y, por otro, la visión de sí mismo.

En cuanto a la caracterización del verdugo se aprecia una retórica deshumanizada del tipo social. Por una parte, resulta evidente la asunción etopéyica del ejecutor como un misántropo insensible y apático (v. 23-24) que, además, es devaluado a la categoría de no-humano; una aberración anómala tal vez de la naturaleza (v. 25-28). En segundo término, ya despojado de los atributos de hombre civilizado se le atribuye una sádica animalización prosopográfica. Resulta interesante mencionar la combinatoria desproporcionada para la asignación del papel del verdugo como la *fiera* y el reo como *un triste animal*. Este paralelismo prefigura la imagen social del criminal homicida frente a un delincuente compungido y sancionado: el primero destruye y hace peligrar la vida de aquel que se acerca y el segundo espera el cadalso indefenso. En suma, el verdugo es para la sociedad un ultraje personificado, una especie de vengador lacerante en el que despojar todos sus odios. A estos procedimientos descriptivos, habría que añadir la alternancia que establece la voz poética protagonista con la enunciación de un narrador en tercera persona relativo a la voz socio-colectiva. Según Romero Tobar, este recurso “avanza lo que será intensidad confesional y arrebató egocéntrico en la estricta enunciación del verdugo” (1994: 230).

Por lo que se refiere al retrato de sí mismo, se representa como una víctima social y un vengador impuesto (v. 2, 7), un rechazado socialmente (v. 1) que implora ahora misericordia por el dolor propio y el de su hijo (v. 11-16). La tradición milenaria de su oficio maldice de igual manera su herencia, la infamia corromperá la inocencia del niño (v. 81-83). Señala la injusticia del órgano social que lo denigra a la vez que lo utiliza de cabeza de turco para evitar cualquier cargo de conciencia (v. 3-7) y, sin ser el verdugo quien ordena las ejecuciones “–el

supuesto crimen⁶”, es a quien el colectivo maltrata. La culminación de esta injusticia radica en la resolución del verdugo cuando dictamina: “Y ellos son justos, / yo soy maldito; / yo sin delito / soy criminal” (v. 33-36). En contraste con el trato recibido, es significativa la manera indulgente con la que el verdugo apela a la sociedad, pues, al encarnar valores románticos como los deseos de libertad, justicia y trato entre iguales, no emplea un lenguaje deformante para describir el retrato social, sino que se siente de la misma condición que aquel que le da la compensación económica, el juez que le contrata o el pueblo que le abuchea (v. 37-40). El verdadero lamento agónico del verdugo se encuentra en la desgracia predictiva de su hijo; pide a la madre que mate al niño en tanto que infeliz en la edad adulta le ahorraría ahora el sufrimiento venidero (v. 89-90).

Al ser el oficio de ejecutor un rol social creado por y para el hombre, Espronceda lo presenta como un reflejo de la corrupción de la sociedad degenerada: es la imagen romántica del fracaso de la sociedad. El verdugo encarna ahora la metáfora de la crónica de una humanidad condenada (v. 61) en tanto que la maldad inherente a nuestra condición humana es “elemento constitutivo del hombre y en consecuencia de la sociedad de los hombres” (Marrast, 1994: 442). Se conformaría, entonces, como germen de este mal (v. 31), coronado finalmente por la imagen monumental y memorable del patíbulo (v. 65-72). En la estrofa tercera, se describe poéticamente la percepción del verdugo ante la panorámica de los espectadores⁷: la cabeza rodante enciende en estos la barbarie violenta de sus almas (v. 50-52); ira, rencor, crueldad se transfieren en el verdugo que, sereno, cumple la venganza de todos. La alegoría de la maldad se corporiza también en la masa social que cobardemente acusa al verdugo de representar la crueldad únicamente para deshacerse de su propia culpa y vergüenza. Esta visión de una colectividad farsante se enmarca en las consideraciones de Casaldueiro al exponer que “la sociedad, románticamente, aparece en toda su bajeza, en toda su intimidad, y el individuo surge como una víctima” (Casaldueiro, 1967: 169).

⁶ “Según la visión rousseaniana romantizada de la justicia pública, las sentencias emitidas por los magistrados representan, no tanto castigos esenciales para el mantenimiento de la moralidad colectiva, como venganzas y crímenes motivados por odios personales, y como consecuencia llevan a lo que esos mismos hombres corrompidos confiesan ser «nuestra vergüenza común». El verdugo [es] cómplice inocente y víctima del crimen del mal juez [...] víctima de las víctimas de la falsa justicia, pues se concentra en su persona todo el odio que sienten por la autoridad los familiares y amigos del ajusticiado y la masa del pueblo” (Sebold: 1980).

⁷ La escena de la ejecución pública acaba virtualizándose como una experiencia vivida y contemplada por todos. Esta exhibición espectacular del drama moldea a su vez una “visión barroca del mundo como un teatro en el que los seres humanos desempeñan sus papeles movidos por fuerzas oscuras, generalmente sociales” (Montaner Bueno, 2013).

Todo parece indicar que Espronceda busca en sus cinco figuras una sensibilidad que parece no encontrar en el mundo moral en el que habita. De hecho, es en esta marginación en la que el poeta encuentra su razón de ser. Se debe recalcar, asimismo, que el uso de tipos sociales excluidos al margen de las estructuras sociales preconcebidas no solo conforma el paradigma de protesta del poeta, sino que es el signo de una poesía comprometida con su realidad social. De acuerdo con las consideraciones de Alborg, las cinco figuras tratan “problemas universales, encarnados en individuos que conquistan todo el valor de un símbolo” y que retratados por toda una literatura romántica europea se figuran como “símbolos de rebeldía y de insolidaridad” (Alborg, 1980: 315). En la misma línea de razonamiento, Casaldueiro expresa lo siguiente: “sus personajes son verdaderos símbolos de su vida espiritual y moral, son motivos líricos con los cuales se expresa y revela su sensibilidad, su sentimiento. Ni el rey, ni el sacerdote, ni el sabio [...] le servían para dar realidad a sus anhelos de libertad y de justicia” (Casaldueiro, 1967: 132).

Llegados a este punto, se estima, entonces, que Espronceda conjura al verdugo –y al resto del elenco– para exponer la indiferencia del mundo ante el dolor ajeno y es de esta manera en que proscrito y poeta denuncian una serie de valores. Como se ha tratado de exponer, lo que hace Espronceda con la figura del verdugo es invertir la percepción que tiene la sociedad que lo rechaza para proclamar su derecho a existir libremente. El poeta presenta su personaje marginado y le hace hablar, sentir, padecer, expresarse; todo aquello que la sociedad le ha negado. Ofrece a su verdugo una inversión de los códigos morales que le han sido atribuidos y, a través de la dignificación como sujeto humano, se efectúa una denuncia social, una crítica a la sociedad hipócrita y al funcionamiento injusto del sistema judicial. En definitiva, el verdugo esproncediano se idea mediante la imagen universal de un héroe romántico que, titánico⁸ y rebelde, propone un discurso que rompe con las cadenas morales impuestas: lucha por su libertad y la igualdad de todos. Coincidiendo con Casaldueiro a propósito del poeta, “el romántico se independiza para que todos sean independientes, se revela en aras de la humanidad” (Casaldueiro, 1967: 170). Las consideraciones hasta aquí expuestas perfilan un yo socialmente diferente y superior que, insatisfecho ante el estado de las cosas, es capaz de penetrar en los mecanismos de esa realidad marginada, puesto que no le es ajena y crea una poesía reivindicativa de carácter socio-moral en la que el yo individual (poeta) y la historia humana (verdugo y sociedad) están estrechamente vinculados.

⁸ Según expone Mazzei en “La poesía di Espronceda” (89-92), el poeta convierte al verdugo en juez y en símbolo de la historia: protagoniza el desenmascaramiento de la sociedad.

2. 2 El verdugo como tipo social

La representación del verdugo en Miguel de los Santos Álvarez⁹ y Rafael Serrano Alcázar, por presentarse en prensa periodística y coincidir su articulación literaria en forma y contenido, se adscribe al cuadro de tipos sociales¹⁰. No debe olvidarse, por otro lado, que el personaje del verdugo representa un individuo coetáneo al paradigma social de los autores en tanto que es característico de la organización jurídico-social de la España del XIX. Todos estos rasgos anotados confirman una disposición al género¹¹ y una inclinación por el movimiento costumbrista decimonónico.

En el cuadro de Álvarez se asiste al encuentro fortuito entre dos jinetes que deciden compartir camino juntos hasta el final del relato. Uno es el que narra y describe los hechos y el otro, el verdugo, es quien protagoniza la peripecia del relato: agónicamente vuelve al hogar, pues viene de ajusticiar a su único hijo. Álvarez retrata al verdugo desde un tratamiento patético-sentimental; lo hace humano a la vez que melodramático. Su retrato se establece desde los comentarios de un narrador pasivo-curioso que ve en el tipo un entretenimiento, casi lo visualiza como un juguete con el que ocupar su tiempo: “con sus gestos de endemoniado [...] yo no sabía si era aquello alegría o pesadumbre, me daba a mí tanto gusto el observar sus aspavientos, que nunca hubiera procurado alcanzarle” (1888: 148). Es desde esta perspectiva distante mediante la cual se aborda la exposición de la vestimenta del tipo como reflejo de una condición social favorable. En adelante, el narrador aprovecha la prosopografía corporal para burlarse de sus facciones al expresar: “una desmesurada oreja, que más que oreja parecía

⁹Álvarez se articula dentro del círculo esproncediano. Se estima que el autor toma el personaje del verdugo como su propuesta estética en una época en la que las *Canciones* de Espronceda representan una propuesta exitosa. Tras la muerte del poeta, Álvarez publicó en el *Seminario Pintoresco Español* los dos fragmentos existentes del canto VII de *El Diablo Mundo* y hasta lo continuó.

¹⁰ El artículo de tipos sociales es el género costumbrista que mayor proliferación tuvo. Un breve estado de la cuestión presentado por Cuvardic (2008: 38) señala que la construcción de caracteres humanos en Occidente se inicia con Teofrasto en sus *Caracteres morales*, en 319 a.c. *Les Caracteres ou les Moeurs de ce siècle* (1688) de Jean de La Bruyère supone una continuación de este género literario en la Edad Moderna. Los tipos sociales obtuvieron bastante auge en los siglos XVIII y XIX a partir de la fisiología. Según expone Romero Tobar (1994: 410), Margarita Ucelay considera que *Los españoles pintados por sí mismos* es la obra que marca una transición entre el costumbrismo practicado los años treinta de escenas y el que se aplicará de forma más abundante durante el resto del siglo: el costumbrismo de tipos. Los textos analizados, escritos entre 1841 y 1848, resultan de esta misma tendencia.

¹¹Los textos se escriben en primera persona. No presentan argumento plausible, puesto que en la descripción de tipos nada se precipita. De acuerdo con el género, los cuadros participan en la inserción del tipo social dentro del prisma nacional y coetáneo de los autores (alusiones a Castilla la Vieja y la educación del pueblo español).

cualquiera otra cosa, grande, carnosa y sanguinolenta” (149). Asimismo, se observa cierto tono de mofa al describir su comportamiento: “sin verter una lágrima, hacía todos los gestos repugnantes que hacen los que lloran” (153). La figuración del tipo social continúa a través de un diálogo dinámico entre los dos protagonistas en el que se desarrolla la confesión del oficio de verdugo y el tormento del hijo que se dirige al patíbulo. Esta última confidencia queda manifestada textualmente mediante una serie de escritos epistolares¹² que el narrador lee (154-162).

El verdugo de este cuadro cumple una doble función: por un lado, la de ser responsable con su obligación moral de cuidar a su hijo y ser el mejor padre para él y, al mismo tiempo, se hace responsable de su cometido y trata de ofrecer al reo la muerte más digna. En su relación paterno-filial se superpone la relativa a verdugo y reo. Este verdugo trata en la medida de lo posible de consolar al hijo condenado a la vez que intenta consolarse a sí mismo: “verás como no es tan fiero el león como lo pintan, y esto es para que veas mi cariño; que dejo las comodidades de mi casa, solo porque tu no padezcas [...] yo respondo de que no padecerás” (157). En esta línea, puede observarse un discurso de auto-glorificación y alabanza propia: “yo soy otra cosa, y hasta ahora ningún infeliz ha tenido que arrepentirse de que yo siga mi profesión” (157). El verdugo se equipara al personaje bíblico de Abraham al referirse al episodio en el que Dios le manda matar a su hijo, para añadir, “aquel otro que sin ser del oficio, todavía caso más duro, porque yo tengo la mano hecha y él no sabía lo que se iba a hacer” (161). Es interesante el símil propuesto, pues la sumisión del personaje bíblico ante Dios presenta relación exacta con la sumisión del verdugo ante la ley y sus convicciones.

El amor paterno-filial y el trato cordial afable que le proporciona el narrador llamándole “amigo” o “el bueno de mi compañero” no debe interferir en la lectura moral del texto. Según se plantea en este estudio, lo irracional del tipo como contenedor de lo inmoral se encuentra justamente en esa pose de personaje de la realidad común y de una humanidad cotidiana y natural que le permite incluso banalizar sobre la tragedia acontecida. Álvarez ejerce sobre el verdugo un proceso de desmitificación del tipo. Es un ser que siente, padece y tiene principios, sin embargo, es en esta humanización en la que el verdugo se constituye en la más baja condición moral. El narrador, a su lado, se posiciona por encima, lo ve como un ser ridículo y no se compadece lo más mínimo. Siente, asimismo, cierto orgullo al tratar con “tanta llaneza a tan temible personaje” (153). Expone de él que “si alguna cualidad rara puede haber en este ser

¹² Baquero Goyanes (1992: 444) señala que “este macabro humorismo procede <hasta en la forma epistolar> del capítulo VII del Buscón”.

tan misterioso para los hombres de imaginación en el verdugo, tiene que ser por fuerza la brutalidad llevada al último grado” (153). Este último grado parece referirse a la muerte del propio hijo.

En el cuadro de Serrano Alcázar, por su parte, el personaje narrador en calidad de amigo fiel de un reo ha ido a visitar al verdugo a su hogar y centro de trabajo para pedirle que ofrezca a su compañero una muerte digna. El cometido de esta visita permite al narrador elaborar extensas descripciones sobre este espacio, así como entablar conversación con el temido verdugo. Una vez cumplido el encargo del reo, el narrador sale al exterior no sin impugnar lo experimentado. Relatado desde la primera página mediante una atmósfera romántica, el texto se articula a través de las impresiones padecidas por el narrador, cuyas anotaciones radican en el uso de la aspectualización discursiva del tipo retratado y la escena en el que este reside.

El yo costumbrista juega con la técnica pictórica tenebrista, crea un cuadro romántico, misterioso, sombrío y siniestro desde la calle hasta el interior de la casa: “puede ser camino de la cárcel y camino del cementerio. De noche es preciso tener un corazón muy esforzado para atravesar sus recodos temerosos y sus sombras más densas [...] se cree escuchar ruidos de cadenas y ayes de moribundos” (1874: 96). Puede apreciarse una voluntad por escapar del mundo circundante, pues se pretende otorgar un ambiente sobrenatural e inusual. El verdugo de Serrano Alcázar, desprovisto de familia y de nombre, vive junto a otros personajes marginados, es esa figura que no se encuentra en el espacio natural de la vida cotidiana sino que es un ser al que debes ir a buscar, tal y como hace el narrador del cuadro: “Aunque vivieran muchas gentes en aquella casa, al decir «¿está?» no se podía tratar más que de uno; preguntando de un modo tan impersonal, había que referirse á quien era la menos persona de todas” (98). Se perfila como un tipo extraordinario, un ser alejado de la realidad común que no encuentra refugio en otros hombres salvo en los de su profesión. Presenta un protagonismo animal –infame búho” (102), “caimán” (103), “tigre” (109)– y participa, además, en un proceso gradual de satanización. Todos estos rasgos lo configuran como una no-persona. El narrador lo desvirtualiza de su carácter de ser humano para representar aquello que ha dejado de ser civilizado: “hombre vulgar” (104), “misántropo” (104), “fiera” (106), “ser” (107). Otro rasgo a tener en cuenta es la descripción del espacio. La casa es una fuerza poderosa e infrahumana que absorbe al hombre de a pie, es decir, al narrador costumbrista: “sentí un hálito frío que sale siempre de ella [la casa] y que se asemeja al contacto de la muerte [...] aquí me asfixio” (99). El hogar es en esencia una naturaleza orgánica y animada, semejante a un ser vivo, de modo que el tipo y la escena están conectados por representar formas monstruosas. Cabe añadir que,

al no valorarse el verdugo como hombre sino como fiera bárbara, su hábitat también se ve invertido en favor de lo animal: “el pozo del cocodrilo” (95), “la madriguera” (109).

Lo dicho hasta aquí supone considerar que existe una correlación entre la presentación del aspecto físico, el hogar y la moral del tipo, de modo que, lo externo es una forma de caracterizar el interior del personaje. Este procedimiento es propio del discurso de la fisiología¹³. No debe olvidarse que Serrano Alcázar sustenta su discurso por medio de toda una imaginería prototípica del verdugo. Los recursos hasta aquí señalados para denominar y caracterizar al verdugo tienen como objetivo degradar y deformar al tipo. En sí, el autor parte del prototipo y ahonda en la re-categorización del espacio y del individuo.

Otro de los procedimientos que permiten una extrapolación del tipo se encuentran en las intervenciones dialógicas. De su conversación con el narrador puede extraerse que su única ambición reside en prosperar en su profesión y conseguir mayor reputación dentro del gremio. Consciente del rechazo social y el desprestigio de su oficio, considera sus prácticas laborales tan decentes y veneradas como las de un sacerdote¹⁴. Si bien parece mostrar preocupación por el sufrimiento de los reos, esto solo lo expone para mantener esa reputación de verdugo excepcional. Asimismo, pese a apreciarse un trato cordial¹⁵, esta imagen se desmorona por la falta de empatía ante la persona (el narrador) que está a punto de perder a un buen amigo suyo: “Mire V. este instrumentillo [...] lo deslío á propósito para su amigo de V., es nuevo; vea V. qué bien entra por aquí el hierro y qué bien oprimen estos otros dos; aquí no falla; al primer impulso crig... ¿Qué es eso? ¿Le dá á V. miedo?” (105). Progresivamente, el verdugo se va desarrollando como un tipo apático y extraño, confiesa cierto orgullo en los actos crueles de otros criminales y se siente gozoso de aquellos a los que aniquiló. Se figura, asimismo, como un verdugo que hace negocio de todo lo relacionado con lo que le puede aportar su empleo, es decir, se aprovecha de los beneficios materiales que los difuntos le dan para así garantizar una muerte digna que es, de hecho, lo que viene a hacer el narrador. Todo parece indicar que sus únicos vestigios de afecto los tiene con los mechones de pelo que ha ido coleccionando y que son parte de sus proezas como ejecutor de la muerte: “Aquí está el cajón donde guardaré una

¹³ Las convenciones discursivas de la fisiología (definir el carácter moral del individuo a partir de sus atributos físicos) fueron muy utilizadas a comienzos del siglo XIX en la práctica literaria costumbrista y en la caricatura con el objetivo de construir los tipos sociales, que puso de moda Balzac (Montesinos, 1983: 95-106).

¹⁴ Según el narrador, en el cura la sociedad siente devoción y complacencia por sus convicciones y labores dentro de la comunidad eclesíástica, mientras que en el verdugo el colectivo social únicamente siente horror, pese a ser este herramienta del Estado.

¹⁵ El verdugo se dirige a la persona que acaba de conocer como un amigo, va en su búsqueda y le ofrece una silla para que se sienta cómodo.

memoria de ese amigo; puede V. decírselo; un mechón de pelo; se lo corto á todo el que yó despacho; mire usted, once mechones. Oh! este rojo fué muy malo [...] murió el pobre renegando de su alma” (105).

Como se ha tratado de señalar en estos cuadros, en la representación del verdugo como tipo interviene la descripción de los atributos físicos y psicológicos, así como una exposición de sus hábitos y prácticas de sociabilidad. De acuerdo al carácter socio-histórico del tipo estudiado, se aprecia el uso de motivos estáticos para tipificar su construcción y función social. En síntesis, la descripción del oficio toma la forma de un hombre de mediana edad que trabaja en activo y defiende su labor y la profesionalidad requerida. Los verdugos hasta aquí analizados se perfilan como tipos planos sin evolución suficiente, censurados por su tratamiento o enfoque. La máxima que les define son sus principios morales o la falta de ellos. Comparten el deseo de profesionalizarse y presentan el rasgo de competitividad dentro del gremio y, no sólo no cuestionan su oficio, sino que ven en su actividad una ambición morbosa y viciosa.

Avanzando en el razonamiento, los escritores figuran un carácter y una forma de vida prototípica con el fin último de proyectar en el tipo una serie de comentarios o reacciones morales o humorísticas por parte del que narra, observa y experimenta la presencia del verdugo. En el cuadro de Miguel de los Santos Álvarez que termina sin la menor repercusión por parte de narrador, si se considera que la falta de reacción constituye en sí misma una reacción, puede inferirse que la indiferencia o omisión funcionaría en este caso como censura moral del verdugo como tipo, de modo que la crítica queda implícita y debe intuirse. Como segunda justificación, la imagen del autor literario¹⁶ y de su obra, marcada por un gran pesimismo y humor negro, permiten especular sobre su visión del mundo y estado de las cosas. En cuanto al cuadro de Serrano Alcázar, como se ha comentado en las primeras páginas de este trabajo, en paralelo a estos extractos ficticios destaca la pronunciación autorial explícita en unas notas al pie de página¹⁷ (1874: 101-102), expresadas en la narración como “contemplaciones” y expuestas

¹⁶ Como señala Alborg (1980: 369) remitiendo a las palabras de García Castañeda, destaca en los escritos de Álvarez la nota macabra y su predisposición y preferencia por el humorismo cáustico y desgarrado. Rodríguez Gutiérrez (2004: 352) sintetiza su producción artística exponiendo lo siguiente: “En el mundo de los relatos de Miguel de los Santos Álvarez solo hay víctimas y verdugo [...] Verdugo es, literalmente, el protagonista de *Amor paternal* que va a ajusticiar a su propio hijo. Y es que para Álvarez este es todo el amor que se puede encontrar entre los seres humanos”. Advierte, asimismo, que “los cuentos de Álvarez nos hablan de un ser absolutamente pesimista, que contempla el mundo y a los hombres con la mirada implacable de un investigador que observa la conducta de los escarabajos, que considera que el egoísmo, la brutalidad y el dolor son los compañeros naturales de la existencia, que solo ve crueldad a su alrededor y que posee un especialísimo humor que se goza en el padecimiento de sus personajes” (2004: 343).

¹⁷ El fondo temporal contemporáneo queda implícito en estas observaciones y en particular resulta un procedimiento propio del autor en tanto que no se repite en ninguno de los textos analizados.

poco antes de la aparición del verdugo. La inclusión de estas notas potencia el discurso que ya se venía perfilando desde los primeros párrafos narrativos: la necesidad de explicar y justificar por qué el verdugo es el monstruo de la sociedad, enemigo de la naturaleza humana. Estas anotaciones explicitan la intención del autor y dejan constancia de su postura ideológica con respecto a la pena de muerte. Esta se debe abolir para reeducar a la población española: “educad a los pueblos, dad instrucción sin descanso: la educación puede más que los castigos” (101). El escritor considera que es una ley deficiente, cuyo sistema jurídico no es plenamente representativo de sus ideales como ciudadano; no es cuestión de política, sino de conciencia y de moral. Para Serrano Alcázar la existencia del verdugo como rol social es un elemento que interfiere en la cohesión social y en su concepto de nación ideal, de modo que su propuesta literaria y su ideario político se funde en “el deseo progresista de fundirse con Europa y ponerse al día con las formas de vida moderna” (Alborg, 1980: 743). El mundo “según su percepción” seguirá errando mientras haya un verdugo en funciones, citando sus palabras: “al nacer el verdugo ha muerto el hombre” (Serrano Alcázar: 100). Su formulación discursiva y descriptiva se encaminan a proyectar en el tipo la alegoría del mal de la sociedad: el prototipo de antihéroe romántico. El verdugo es un usurero público, profanador impasible de la civilización y la vida natural, es esa conciencia no instruida, viciada de inmoralidad corrupta, en cuyo futuro difícilmente podrá hallar descendencia, puesto que aspira a una carrera profesional basada en el exterminio de otras personas. Jamás podrá “tener madre, ni se concibe que mujer alguna [...] no es ni padre, ni hijo, ni esposo” (1874: 104).

Todo parece sugerir que la actitud humana y moral que censuran los autores en este tipo social es la voluntad deliberada con que los verdugos eligen su oficio y los actos que ello conlleva. Ambos escritores formulan la crítica moral desde una determinación tipificadora en la que la ejecución del hijo y la ejecución del amigo responden a hechos concretos que bien pueden extrapolarse a la generalidad del tipo representado. Como diferencia sustancial entre estos dos autores, puede apreciarse que mientras Miguel de los Santos Álvarez sólo describe, Serrano Alcázar detalla, define y sentencia. De acuerdo con las consideraciones de Rodríguez Gutiérrez se observan en los textos dos directrices: Serrano Alcázar presenta "una pintura negativa de las costumbres populares con abundantes sarcasmos y de fondo antipopular" mientras que Álvarez parte de "un costumbrismo suave que prescinde de la crítica y pretende presentar de forma favorable una costumbre popular" (Rodríguez Gutiérrez, 2004: 212).

2. 3 El verdugo como personaje

2. 3. 1 El verdugo Juan Rojo

A lo largo de diecisiete capítulos y un epílogo, *La piedra angular*¹⁸ explora las consecuencias sociales de la pena de muerte ejemplificadas en la figura del verdugo y sus vínculos familiares, así como los efectos de un sistema judicial que, ante el delito, aboga por la represalia condenatoria. El espacio novelístico retratado por Pardo Bazán gira en torno al espejo público de Marinera, micromundo cantábrico en el que impera la ignominia social sobre la figura institucional del verdugo, Juan Rojo. Ante la terrible situación de maltrato, el personaje se entrega a un alcoholismo paliativo que le concede, en algunos instantes, el deseo del olvido, asume su papel de paria y trata de vivir retirado de la vida social. Telmo, su hijo, expulsado del ámbito académico y laboral, ni tan sólo se protege de las pedradas de las que es víctima a riesgo de no volver a simpatizar con la generación de jóvenes a la cual pertenece. Sólo en sus sueños en los que se convierte en coronel consigue desligarse del fracaso de su existencia. La aparición del médico, Pelayo Moragas, y la ejecución de dos reos desencadena un pacto de salvación entre el doctor y el verdugo: Juan Rojo debe ceder la custodia del hijo y dejar su cargo profesional. En última instancia, la novela termina con el suicidio del sayón y la redención del hijo en manos de Moragas.

A la vista del argumento, cabe añadir que el punto que marca la frontera con el naturalismo¹⁹ se encuentra en el determinismo y la influencia del medio proyectados en las adversidades de la familia Rojo, en especial, en el infortunio del hijo. Además, conviene subrayar que la cuestión de la pena capital y sus perspectivas ideológicas construyen la narrativa en clave de tesis experimental. A ello se suman rasgos propios de la novela policíaca a propósito del crimen pasional. Por otro lado, como rasgo significativo de la obra

¹⁸ *La piedra angular* escrita en 1891, *Una cristiana* y *La prueba* marcan el comienzo de la segunda etapa creadora de la novelista gallega. Nelly Clémessy encuentra en las novelas de los años noventa una transición entre las fases naturalista y espiritualista motivadas por el cambio de ambientación, Maurice Hemingway, por su parte, justifica esta segunda etapa por la inclusión del psicologismo (Etreros, 1992: 33). Entre las fuentes manejadas, como señalan González y Quintela (1985: 215), destaca Grocio y su *De iuri belli ac pacis*, de Pufendorf, *Elementos de jurisprudencia universal* y *Del derecho de la naturaleza y de las gentes*, Meléndez Valdés con sus *Discursos forenses* de acuerdo a la legislación clásica. El reformismo de Moragas y Febrero se basa en las ideas de Filangieri y Luis Silvela. Influye también los estudios penitenciarios de Concepción Arenal: *El reo, el pueblo y el verdugo* (1867). Esta temática ya había sido tratada por Pardo Bazán en el cuento de “El indulto” de 1883. Otra de las fuentes que Pardo Bazán pudo haber leído es *El verdugo* de Balzac.

¹⁹ El problema de la confrontación del libre albedrío, que doña Emilia defiende en contra del determinismo, es una cuestión cuyo debate es propio del análisis del naturalismo en las novelas de la autora (Borroso, 1973: 184).

pardobaziana, es relevante el influjo de la novela rusa²⁰ anotado en el planteamiento del conflicto ético: la lucha moral entre el deber y el amor evocado en la novela en el cumplimiento de un oficio popularmente indigno y la persistencia de una paternidad que se resiste a reaccionar ante el anquilosamiento social del hijo.

Ya planteados todos los elementos de la intriga, en el capítulo IX, el narrador propone a través de tres personajes (Arturo Cádiz, Lucio Febrero y Pelayo Moragas) el debate del análisis de la criminalidad, el cual permite situar al verdugo en ciertas vías de exploración. Cádiz, penalista a favor de la pena, ve en el verdugo “un aliado y un defensor” (1985: 104), es decir, representa la piedra angular de la sociedad y es un instrumento de la justicia. Febrero, abogado fiscal, repara en el odio del verdugo: “El verdugo es hoy más paria que en la Edad Media. Existe, indeterminada, pero enérgica, la convicción de que no es más que un asesino pagado por la sociedad [...] Todo verdugo es necesariamente un caso, una anomalía regresiva, una monstruosidad psicológica (1985: 106). Febrero, asimismo, considera que en el carácter de Rojo hay un rasgo criminal nato que le permite ejecutar su labor, de modo que se proyecta en él un asesino legal y moral.

Estas apreciaciones derivadas de los postulados de Cesare Lombroso se asientan ya en el capítulo I y II, a propósito de la estilización de los recursos descriptivos²¹ de Juan y Telmo Rojo. La prosopografía de los Rojo se encamina a imitar el modelo de tipos del antropomorfismo criminal en el que se combina el dato físico con el carácter del delincuente, muy del estilo zolesco al emparentar un determinismo biológico en ambos retratos. Moragas, por el contrario, juzga al verdugo por una enfermedad mental de conciencia: “Para mí, el crimen es... una dolencia; el criminal, enfermo. Y esa dolencia puede combatirse, y muchas veces curarse” (102). Considerando esta presunción admisible para el examen naturalista, la reputación del verdugo actúa como una enfermedad que se propaga en el hijo: una humillación y destierro hereditario. La labor del padre como verdugo oficial de Marineda determina un fatalismo de ambiente que condiciona a los familiares a vivir en los suburbios y ser tratados

²⁰ De acuerdo con las consideraciones de Etreros (1992: 39), “si la definición ideológica de una novela viene dada por el tema y su tratamiento, en *La piedra angular* estos aspectos remiten al mundo de la novelística rusa decimonónica: la pena de muerte, la culpabilidad, las inculpaciones, el aislamiento, la redención, y, en última instancia, el enfrentamiento del individuo a sí mismo y a la sociedad”.

²¹ Según expresa Soriano-Mollà (2015: 101), el cuerpo queda corporeizado como “expresión metonímica o signo de cualidades psicológicas, de estados emocionales y, en el caso de los criminales, de la degeneración moral”. Por el contrario, se debe recalcar que la frenología de los personajes se subordina a la ironía de la autora en tanto que rechaza el positivismo lombrosiano y el determinismo biológico. González y Quintela (1985: 215) sostienen que “el personaje del verdugo le sirve la autora para rendir culto al gusto naturalista por los seres patológicos física y moralmente”.

con ignominia. Como expone el doctor: “De lo que usted está enfermo es de la conciencia, y ha contagiado usted a ese inocente, que por culpa de usted se halla fuera de la ley y camino del presidio” (114).

Todo lo expuesto hasta aquí implica asumir que el personaje del doctor es el soporte actancial de la novela sobre el cual gira el porvenir de los Rojo, las tertulias penalistas y el destino de los reos. En sí, las reacciones por parte del verdugo son siempre secundadas por el médico que logra poner “el dedo en la más enconada de la llaga” (114). Rojo acata y recoge su retribución y hasta no aparecer en la consulta del médico por una aflicción en el hígado, Juan Rojo poca intervención dispone en el paradero de su hijo. Dicho de otra manera, la aparición de Moragas en la vida del verdugo representa la imposición de una lucha moral hasta ahora ignorada: “¿Puede usted formarse idea de su presente y de su porvenir [con respecto al hijo], de los odios y las humillaciones que le deja usted por infamante herencia, de lo que es hoy y de lo que será mañana?” (114). Este procedimiento responde al recurso naturalista de la presentación de un caso, de modo que el lector conoce la historia del verdugo gracias al intrusismo del doctor Moragas, quien se siente atraído por el sayón como si este fuera un fenómeno científico poco estudiado, en palabras de Febrero: “el estudio del verdugo [...] está por hacer” (106).

Así, por ejemplo, la voluntad del doctor por determinar el carácter tan temible de este personaje encauza la interpelación de un interrogatorio en el que el médico precisa asignar la dolencia y la patología en un proceso que autodenomina como “auscultación moral” (121). El verdugo, entonces, se convierte en un objeto de estudio científico, razón por la cual se observa gran empeño por exponer cuáles son los móviles que precipitan las acciones y la conducta de este personaje *auscultado*. En concreto, la indagación del pasado de Juan Rojo sirve para ilustrar su tipología de verdugo: la enumeración de profesiones bien valoradas (vocación eclesiástica, sargento, policía) enmarcan la presentación de un hombre con principios morales en el que el sentido del deber ante la obediencia del mandato superior y el amor por su familia son sus imperativos categóricos. Como resultado del correlato interno del verdugo, puede deducirse que la supervivencia y la exigencia de superar un cúmulo de miserias económicas son las causas que motivaron su decisión de tomar el cargo de ejecutor.

Las consideraciones expuestas hasta aquí inciden en un particular rasgo de la novela: el grado más alto de humanidad entra en contacto con el grado más bajo de la condición social²².

²²Como señala Joan Oleza (2016: 18) remitiendo a las palabras de Clarín a propósito de las obras espiritualista: “la novela psicológica [...] necesita siempre [...] referirse a los extremos [...] a los seres excepcionales, en los que

Moragas y Rojo encarnan personajes opuestos por representar filosofías distintas, chocan sus conciencias vitales y personales con sus respectivas conciencias profesionales. El doctor representa la escuela idealista basada en la redención²³, la educación del culpable y el libre albedrío, mientras que en el verdugo se engloban todos los valores propios de la legislación tradicional española en boga de la pena de muerte y el castigo para el criminal.

Juan Rojo plantea, por su parte, su propio enigma e incongruencia social y moral. En la medida que el personaje protagoniza el determinismo para con su hijo, en el verdugo se encuentra también la contradicción de una sociedad hipócrita²⁴. Rojo no se considera un criminal puesto que actúa según la ley, según los parámetros estipulados de un oficio legal e institucional, por lo que no comprende la infamia asignada:

¡Figúrese usted que yo me cuadro... y que otro como yo se cuadra... que nos declaramos en huelga los oficiales públicos..., y verá usted a los magistrados con la obligación de cumplir ellos mismos lo que sentenciaron! ¡A los magistrados!... Y qué, ¿no soy yo tan magistrado como ellos? [...] La justicia, sin mí... ¡valiente paparrucha! ¡La justicia... soy yo! (1984: 117).

Prosiguiendo con el análisis, se observa que la lucha de conciencias entre los coprotagonistas termina más bien pronto. Moragas, encarnando el sentido de la moralidad cristiana desde su vertiente humanitaria y filántropa, es un personaje que se cuestiona las acciones humanas y estudia las consecuencias, mientras que Rojo únicamente actúa según las normativas impuestas sin la mera intuición de cuestionarse lo que está haciendo o lo que implica para otros. El interés del médico por rehabilitar al hijo inocente cuya “alma, infantil, aún, pero ya iluminado por su humillación, la adversidad y el martirio perpetuo” (176), suponen la derrota final del verdugo quien ve en la figura del médico no sólo un medio óptimo en el que depositar la suerte del hijo, sino una proyección de ese mandato superior en el que postrarse, incapaz de argumentar o debatir la custodia filial. Ambos personajes son, ahora, redentor y

no estudia un término medio de su género, sino una individualidad bien acentuada, original y aparte”. Este es el caso del verdugo, peculiar por su oficio e infamia asociada, personaje marginal.

²³ Teniendo en cuenta que la obra sigue los pasos del doctor y que este defiende y ejerce la reinserción de los individuos anómalos (los Rojo, los criminales de la Erbeda), se estima, por lo tanto, que la vertiente ideológica redentorista recibe una posición preponderante con respecto a las otras perspectivas que tan solo se mencionan y no ocupan unidad de acción como tal.

²⁴ A propósito de esa hipocresía, Faus (2003: 29) repara en que, si bien “los miembros del gobierno, legisladores de la inclusión de la pena de muerte en el código penal, y los miembros de la carrera judicial, encargados de ponerla en práctica, gozan de gran prestigio y consideración social”, el verdugo, por el contrario, “pese a ser un simple encargado de cumplir con su deber de funcionario público, resulta ser la víctima sobre la que recae la repulsa social”.

redimido potencial. Moragas le pide un intercambio moral, un acto de heroicidad por otro acto de heroicidad en el que todos los personajes conseguirán la redención: Rojo debe negarse ante la Audiencia y detener la ejecución de los reos, pues, según la perspectiva de Moragas, necesitan educarse y aprender de sus errores. A cambio, Moragas se hará cargo de Telmo.

En el epílogo final, el verdugo protagoniza la prueba moral impuesta por Moragas. Juan Rojo cumple su palabra con el hijo y el doctor, y apuesta por el silencio y el suicidio más que por la vía comunicativa de negarse y expresar públicamente su insubordinación al estado judicial. Como declara: “Tienen derecho sobre mí” (181). Si bien el personaje, degradado y marginado, había sido capaz de admitir “ser hijo mío es lo peor del mundo” (131), no se halla en él la exigencia de expiación moral. El salto a la fe²⁵ promulgado por Moragas únicamente se habilita por sus imperativos categóricos que le llevan a la absoluta consecuencia. Juan Rojo renuncia a la vida a través de su autosacrificio, pone en comunión el amor y el deber para no sufrir remordimientos posteriores y opta por la vía del martirio, síntoma del abismo del yo y la miseria de los códigos morales reprochados por Moragas. Finalmente, Juan Rojo logra la redención en tanto que salva a su hijo del ambiente involutivo y ofrece a los reos una oportunidad.

Llegados a este punto del análisis, es preciso mencionar la articulación de una atmósfera de premonición que rodea al personaje del verdugo, ya bien sea por el simbolismo del color rojo o por el simbolismo religioso: la salvación del hijo apedreado en el acantilado en el capítulo III, relativo a la escena del augurio logra su consumación en el despenamiento del cuerpo del padre producido en el epílogo:

Rojo se encaró con su Dios -porque lo tenía- y le dijo como quien propone un trato: «De morir alguien, que sea yo... El niño que viva, que sane». Al hacer esta deprecación, la mirada de Rojo pasó, de la cruz del cementerio, a la linterna del Faro que se alzaba a lo lejos alto, solitario, sublime [...] refulgiendo entre las nubes, Rojo percibió una voz interior que decía: “Vivirá, sanará” (56).

En suma, Pardo Bazán interviene en la divulgación de unas disciplinas científicas (jurídicas, antropológicas, procesales...) que circulan por la Europa de final de siglo y vierte en el campo de lo literario el estudio de las actitudes humanas ante la pena de muerte. La representación polarizada entre “la idea abstracta «el pensamiento abolicionista» y el individuo concreto «la compleja personalidad y difícil existencia de Juan Rojo»” (Villanueva, 1999: 16)

²⁵ El verdugo no se cuestiona moralmente: ni es un criminal ni un abolicionista. Actúa en coherencia con sus valores incluso hasta la absoluta consecuencia.

se articula en la novela desde la crisis de los principios jurídicos en vigor (observación anotada por el doctor Moragas que, ante un sistema injusto y decadente, recurre a la intervención moral) y la paradoja social ya aludida en el simbolismo del título. En palabras de Begoña González y Constantino Quintela: “suprimir (la pena capital) sería lo mismo que suprimir los cimientos de la sociedad moderna” (1985: 214). Con los anteriores conceptos esclarecidos, conviene subrayar que la representación literaria del verdugo le sirve a la autora para ahondar en los vicios morales y las lacras de la sociedad (el alcoholismo, la omisión de la responsabilidad, el analfabetismo) puestas en tela de juicio desde el prisma del libre albedrío y la voluntad del hombre en boga de la solidaridad humana, la virtud y los actos de caridad.

2. 3. 2 El verdugo Nicomedes Terruño

Como última manifestación literaria del estudio del verdugo, queda explorar la articulación cuentística de Vicente Blasco Ibáñez en su relato titulado “Un funcionario”²⁶. La narración se ubica en el ambiente carcelario, concretamente, en la sala de políticos durante la noche. Un periodista, encarcelado por la censura de un artículo, descansa en su celda mientras oye de fondo las plegarias de un reo que espera su muerte. La irrupción de un funcionario público, Nicomedes Terruño, verdugo de Barcelona, cuya identidad queda revelada por las herramientas de trabajo, encaminará el relato a modo de entrevista entre este personaje y el periodista. El cuento sin apenas acción, salvo la de consumir la ejecución del reo ya en las últimas páginas, se centra en los diálogos y monólogos del verdugo. Como se expondrá a continuación, de sus intervenciones se infieren cuestiones sociales como las anotadas en las composiciones de Espronceda y Pardo Bazán a propósito de la hipocresía social y las consecuencias de carácter existencial para los familiares.

En el transcurso de una evolución gradual, el verdugo de Blasco Ibáñez se particulariza por presentar una caracterización dual del personaje. En un primer momento, se articula el esbozo de un personaje patético que cuenta las desgracias que le ha acarreado su cargo. Desde su entrada en escena, Nicomedes es protagonista de varios actos de ridiculez, produce burla y aspectos cómicos ante su único espectador: “reíase regocijado” (1900: 102). Para ser más específico, esta caricatura se refuerza ante la simpatía que ofrece el narrador al personaje

²⁶ El tema carcelario se corresponde con hechos reales documentados en la biografía del autor. A finales de 1890, Vicente Blasco Ibáñez fue encarcelado en Valencia por un supuesto comportamiento insurreccional merced a su carácter anarquista. Es en estas circunstancias en las que el escritor compuso “Un funcionario” y otros relatos que figuran en la colección de cuentos, *La Condenada*.

secundario que escucha el testimonio, no lo denomina preso, sino “huésped”, “periodista” o por su propio nombre, en cambio, para referirse al verdugo emplea distintas nominaciones como “señor” explicitando la «entonación irónica» (103), “funcionario” expuesto entre comillas o “aquel sujeto”. De manera análoga, el patetismo se acentúa en los recursos estilísticos empleados para su descripción prosopográfica:

cabeza pequeña, cana y cuidadosamente rapada. Era un cincuentón obeso, coloradote; la capa parecía caerse de sus hombros [...]Sus ojos pequeños tenían los reflejos azulados del acero, y la boca aparecía oprimida por unos bigotillos curvos y caídos como dos signos de interrogación. (103)

Asimismo, el clímax de su patetismo recae en la confesión siguiente: “nunca se me ha ocurrido matar a una gallina: me desmayo viendo correr la sangre” (110). Todas estas consideraciones expuestas hasta aquí parecen confirmarlo como un personaje vulgar, retraído y mediocre, cuyo retrato no impone por lo insignificante de su aparente pusilanimidad. En consecuencia, se infiere como resultado una especie de bufón paródico, un perfil de verdugo no esperado: “el panzudo burgués se mostraba obsequioso, humilde, como si pidiera perdón por haber usurpado su puesto en la cárcel” (104). En contraste con su figuración exterior, en el diálogo se presenta como un personaje que, consciente de su enjuiciamiento público, siente la necesidad de remarcar el supuesto prestigio de su labor como funcionario. Satisfecho de la profesión, se conjura en él el deber por el trabajo bien hecho y el culto hacia su labor, reflejado en la limpieza y la fabricación de herramientas. Según expresa el mismo personaje, el infortunio del pobre le llevaron a tomar el oficio: “hacíame gracia el odio de la gente; me sentí orgulloso de inspirar temor y repugnancia” (111). A propósito de esta cita, cabe señalar que la imposición del miedo proyectado en su figura le sirven de complacencia para asumirse a sí mismo como una persona que refleja autoridad y dominio. Este autorretrato, por el contrario, se debilita a medida que recurre a la memoria pasada.

Prosiguiendo en el análisis, un rasgo relevante propio de este verdugo que puede mencionarse son las interferencias entre la ficción y la realidad. Desde el principio, el verdugo encamina su discurso de exculpación recurriendo a nociones literarias para expresar su estado de injusticia social: por un lado, anota las comedias clásicas en que “ciertos reyes antiguos iban a todas partes llevando detrás al ejecutor de su justicia, vestido de rojo, con el hacha al cuello, y hacían de él su amigo y consejero” (108). Más adelante, a propósito de su mujer, expone: “no crea usted que era una de esas mujerzuelas borrachas y embrutecidas que es el papel que las novelas se reserva siempre a la hembra del verdugo” (110). Estas referencias, por el contrario,

se vuelven en contra del personaje: trata de desmentir el mito en la esposa a la vez que toma la fábula para dignificarse a sí mismo.

Para reflejar los abusos que sufre su persona menciona tres colectivos: *ellos*, los *otros* y la sociedad en sí, pues, como lamenta: “Todos contra mí” (108). *Ellos* equivale a los demás funcionarios del estado, en este caso, los trabajadores de la cárcel que, antes de llevarlo a la sala de los políticos, han preferido meterle en un cuarto con ratas como reflejo de su desprecio. Los *otros* se corresponden con los criminales que ha matado: “los otros enemigos vuelven, ese centenar de infelices a los que traté con mimos de padre, haciéndole el menor daño posible, y que...¡Ingratos! Vienen a mí apenas me ven solo” (109). De esta cita se intuye que los remordimientos de la inconsciencia toman la forma corpórea de los reos que el verdugo anteriormente ha ejecutado, son fantasmas de una culpa no anunciada pero que se insertan en un claro arrepentimiento esquizofrénico y paranoico fruto de un resquebrajamiento interno²⁷ por el suicidio de los hijos y el letargo de la mujer.

La introspección del verdugo por las redes del pasado permite prestar cierta atención a esas interferencias del personaje con respecto al adulteración de la verdad. Nicomedes, ante un periodo de inactividad laboral de seis años relativos a la época de mayor esplendor de los Terruño, se entrega al desengaño absoluto y se inserta en el juego de máscaras: padre-marido y verdugo-criminal. El rostro anónimo, ordinario y universal, le permite jugar a la utopía familiar y formar parte de la comunidad, de modo que, en este sentido, el secreto erige el artificio ilusorio en el que “los vecinos apreciaban a don Nicomedes, un señor simpático empleado en la Audiencia” (111). La anulación del yo profesional representa la salvación transitoria, pues la llegada de un nuevo preso sentenciado a muerte delata su identidad, es decir, la marca que lo hace insólito e individual, significa, en última instancia, el desmantelamiento de la farsa y la ruptura definitiva: “aquel hogar tranquilo que nos habíamos fabricado se desplomaba por los cuatro ángulos [...] creyéndonos con una temporada iguales a los demás y cometiendo la insolencia de querer ser felices” (114). Por otro lado, cabe señalar que la máxima expresión de la realidad que protagoniza el verdugo se explicita en la manifestación de la muerte de sus seres queridos, declaración representativa en tanto que se interpreta como la muerte simbólica de su condición de padre y marido merced de los medios de comunicación: “Que pregunten por Nicomedes: todo el mundo me conoce; hasta los periódicos han hablado de mí” (102).

²⁷ Se aprecia cierto determinismo de ambiente para los familiares (el prometido de la hija le abandona, el hijo pierde el trabajo, etc.) que termina en las peores condiciones.

A diferencia de los otros textos comentados, se observa en esta figuración de verdugo un predominio por la interioridad o percepción individual del personaje en el que el monólogo funciona como un reflejo de espacio de conciencia. Considerando, ahora, el tratamiento del personaje, este se moldea mediante un proceso de desvirtualización y desmitificación de la imaginería del verdugo con el propósito de construir en la figura del ejecutor un personaje gradualmente caricaturesco, patético y desequilibrado que se va descubriendo, por medio de un juego de máscaras, en el perfil deformante de un vengador y detractor moral: “Si el mundo se convirtiera en una sola persona, si todos los desconocidos que me robaron a los míos con su desprecio y su odio tuvieran un solo cuello y me lo entregaran, ¡ay, cómo apretaría!... ¡con qué gusto!” (115). Para el verdugo, la sociedad es una fuerza maligna y explotadora que antepone sus indignaciones a las existencias de unos inocentes. Paralelamente a estas consideraciones, el retrato físico es también vulnerado por esa progresión extravagante: “Ya no era el mismo ser tímido, panzudo y quejumbroso. En sus ojos brillaban pintas rojas como salpicaduras de sangre; el bigote se erizaba y su estatura parecía mayor, como si la bestia feroz que dormía dentro de él, al despertar, hubiese dado un formidable estirón a la envoltura” (115). En suma, del análisis propuesto se estima que Blasco Ibáñez retrata la caricatura de un pobre desgraciado que finalmente se empodera por la rabia acumulada y cierra su entrevista con el siguiente juicio moral:

... conozco que soy un hombre malo y que la gente debe despreciarme; pero lo que me irrita es la falta de lógica. Si lo que yo hago es un crimen, que supriman la pena de muerte y reventaré de hambre en un rincón, como un perro. Pero si es necesario matar para tranquilidad de los buenos, entonces, ¿por qué se me odia? El fiscal que pide la cabeza del malo nada sería sin mí, que obedezco; todos somos ruedas de la misma máquina, y ¡vive Dios! que merecemos igual respeto; porque yo soy un funcionario... con treinta años de servicios (116).

3. Consideraciones finales

La figura del verdugo puede definirse y categorizarse distintamente según las expresiones estéticas en las que aparezca, bien sea por articularse dentro de géneros literarios diversos –poesía, cuadro de costumbres, novela y cuento–, así como por formularse mediante procedimientos descriptivos específicos. Lo interesante de estas lecturas es la manera en que los escritores interiorizan una perspectiva ya prefijada y recrean en este personaje distintos retratos del verdugo con matices y figuraciones muy significativas. Puede exponerse que el verdugo como representación literaria se presenta en distintas formas:

1. Un yo romántico en primera persona que se desarrolla como símbolo poético en el caso de “El verdugo” de Espronceda.

2. Un narrador costumbrista que presenta al verdugo desde las convenciones de un tipo y le da voz. Estas son las narraciones costumbristas de Miguel de los Santos Álvarez y Rafael Serrano Alcázar.
3. Desde un narrador de novela y cuento en el que el verdugo es el objeto de análisis. La observación del tipo va más allá y este cobra una dimensión de personaje literario propiamente dicho. Estos son los textos de Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez.

Todos los autores formulan una reflexión sobre la recepción del verdugo decimonónico y enuncian en sus manifestaciones literarias un reflejo del derecho penal español y sus posibles implicaciones. Se observa como patrón la articulación del verdugo como confesor de su propia controversia (la sociedad hipócrita, el cargo profesional hereditario, el ajusticiamiento del hijo, la ignominia familiar...), cuya confesión siempre va dirigida a un personaje que actúa de testigo (la voz poética de Espronceda, los narradores costumbristas, el doctor Moragas, el periodista encarcelado). Sintetizando lo expuesto hasta aquí se concluye que Espronceda ve en el verdugo la figura de un héroe romántico, Rafael Alcázar lo retrata como un misántropo, es un mártir en Álvarez y Pardo Bazán y un mísero funcionario para Blasco Ibáñez.

En todos los textos se refleja las consecuencias del desprecio y estigmatización del verdugo ya sea en la voz del propio ejecutor (aislamiento, incompreensión, autosacrificio, ignominia) o la situación familiar (el hijo que hereda la maldición del oficio, el hijo que muere en manos del padre, la imposibilidad de sucesión, la atrofia educativa, el suicidio de los hijos). Todo parece indicar que el personaje se inserta en el problema de la realización individual en tanto que la vida íntima y laboral resultan incompatibles en esta dicotomía no resuelta entre el dolor íntimo y el dolor colectivo, el deber y el amor. Las secuelas de marginación se van construyendo y reafirmando cada vez más en un trato de violencia que aumenta gradualmente y que se expresa en los gestos, las palabras y las acciones de los verdugos analizados. Este recurso es relevante en las lecturas de finales de siglo en tanto que los autores se proponen adentrarse por la vía psicológica en los efectos o castigos que el micromundo del verdugo atrae. Se estima, entonces, que no hay mayor violencia que el suicidio voluntario y premeditado. Asimismo, parece que el padecimiento de los personajes está en la misma línea que el despertar de la conciencia de culpa: Juan Rojo sueña con los reos y Nicomedes Terruño contempla su horda en los momentos de soledad. El interés de esta investigación se muestra, entonces, en el análisis de un personaje literario poco representado que debe enmarcarse en los estudios realizados hasta la fecha sobre la transición entre el romanticismo y el realismo-naturalismo.

4. Bibliografía

Fuentes primarias

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente (1900), "El funcionario", *La condenada*. Valencia: F. Sempere, pp. 99-116.

ESPRONCEDA, José de (1992), "El verdugo", *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, Domingo Ynduráin (eds.). Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, pp.188-1991.

PARDO BAZÁN, Emilia (1985), *La piedra angular*, Begoña González y Constantino Quintela (eds). Madrid: Ediciones Generales Anaya, pp. 7-222.

SANTOS ÁLVAREZ, Miguel de los (1888), "Amor paternal", *Tentativas Literarias: cuentos en prosa*, Tomo primero. Madrid Biblioteca Universal: Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, pp. 147-163.

SERRANO ALCÁZAR, Rafael (1874), "La casa del verdugo", *Cuentos negros o historias extravagantes*. Albacete, Murcia, pp. 95-109.

< www.murcia.es/jspui/bitstream/10645/2018/1/4-E-3%282%29.pdf >

Fuentes secundarias

ALBORG, Juan Luis (1980), "La obra poética de Espronceda. Las canciones", en *Historia de la literatura española*, Tomo V. Madrid: Gredos, pp. 314-747.

ALONSO, Cecilio (2010), "Espronceda en su plenitud", *Hacia una literatura nacional 1800-1900*, José Carlos Mainer (dir.), en *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica, pp. 377-882.

ARENAL, Concepción (1999 [1867]), "El reo, el pueblo y el verdugo o Ejecución pública de la pena de muerte".

<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs75b0>>

BAQUERO GOYANES, Mariano (1992), "Miguel de los Santos Álvarez. Cuentistas Post-románticos", en *El cuento español del romanticismo al realismo*. Madrid: CSIC, pp. 35-41. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjw915> >

BARRERO PÉREZ, Oscar (2002), "El desengaño del Naturalismo: Análisis de la evolución de algunos novelistas españoles del siglo XIX", *Revista de Literatura*, vol. LXIV, n.º 127, pp. 63-92. <<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/190> >

BARROSO, Fernando J. (1973), *El naturalismo en la Pardo Bazán*. Madrid: Colección Plaza Mayor Scholar, pp. 9-185.

- CAPARRÓS ESPERANTE, Luís (1989), “Ni Dios, ni Patria, ni Ley: Transgresión en las canciones de Espronceda”, *Castilla: Estudios de literatura*, n.º 14, pp. 23-39. <<https://core.ac.uk/download/pdf/61549199.pdf> >
- CARNERO, Guillermo (1974), “Los poemas políticos. Los poemas cívico-morales”, en *Espronceda*. Madrid: Ediciones Júcar, Colección los poetas, pp. 30-38.
- CASALDUERO, Joaquín (1967), “Las canciones”, en *Espronceda*. Madrid: Editorial Gredos, pp. 148-171.
- CHARQUES GÁMEZ, Rocío (2012), “Retrato psicológico del verdugo en La piedra angular de Emilia Pardo Bazán”, *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, pp. 97-105 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5827502>>
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2008), “La construcción de tipos sociales en el Costumbrismo Latinoamericano”, *Filología y Lingüística*, n.º 34, pp. 37-51. <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/1648/1638> >
- ETREROS, Mercedes (2003 [1993]), “Influjo de la narrativa rusa en doña Emilia Pardo Bazán. El ejemplo de La piedra angular”. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck93n2> >
- FAUS SEVILLA, Pilar (2003), *Emilia Pardo Bazán su época, su vida, su obra*, Tomo II. Madrid: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 29-32.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés (1920) “Vicente Blasco Ibáñez: juicio crítico de sus obras”. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmd6x3>>
- GONZÁLEZ, Begoña; QUINTELA, Constantino (1985), “Ápndice”, *La piedra angular*. Madrid: Ediciones Generales Anaya, pp. 191-222.
- GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban (2003), “Cuentos y cuadros de costumbre”, en *El cuento español del siglo XIX*, Madrid: Laberinto, pp. 25.
- MARRAST, Robert (1989), “Del Romanticismo tradicional al Romanticismo auténtico: la literatura al servicio del hombre y de la sociedad”, en *Espronceda y su tiempo*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 429-476.
- MONTANER BUENO, Andrés (2013), “Tres poetas del siglo XIX: Byron, Espronceda y Hugo. Análisis del desarraigo existencial, de la denuncia social y de la presencia de motivos marginales en sus obras”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 24, p. 87. <https://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-24-tres_poetas.htm>
- MONTESINOS, José F. (1983), *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid, Castalia.

- OLEZA, Joan (2016), “El movimiento espiritualista y la novela finisecular”.
 < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs4t8>>
- PARDO BAZÁN, Emilia (1999), Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (eds.), Tomo III. Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, pp. 9- 26.
- PATIÑO EIRIN, Cristina (2000), “Una lectura especular de dos novelas de fin de siglo: *Torquemada en la Hoguera y La piedra angular*”, Carmen Yolanda Arencibia Santana, María del Prado Escobar Bonilla y Rosa María Quintana Domínguez (eds.), *VI Congreso Internacional Galdosiano 1997*, pp. 547-558.
 <<https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/873> >
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Francisco, (setiembre 2013), “La figura institucional del verdugo como espejo público (siglos XVIII-XX). El ejecutor de sentencias y sus variantes psicológicas”, *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 34, n.º 3, pp. 57-80.
 <https://www.researchgate.net/publication/299475579_La_figura_institucional_del_verdugo_como_espejo_publico_siglos_XVIII-XX_El_ejecutor_de_sentencias_y_sus_variantes_psicologicas >
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2004), *Historia del cuento español (1764-1850)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 150-353.
- ROMAN, Isabel (1988), “Hacia una delimitación formal del costumbrismo decimonónico”, *Revista Philologia Hispalensis*, n.º 3, pp. 167-180.
 <http://institucional.us.es/revistas/philologia/3/art_13.pdf >
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Editorial Castalia, pp. 212-426.
- SEBOLD, Russell P (2003), “Criminal sin delito: «El verdugo» de Espronceda”.
 <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfn124>>
- SELGAS, José de (1863), “El Verdugo”, en *Más hojas sueltas: nueva colección de viajes ligeros alrededor de varios asuntos*.
 <https://sirio.ua.es/libros/BFilosofia/mas_hojas_sueltas/ima0189.htm>
- THION SORIANO-MOLIÀ, Dolores (2015), “La ciencia en *La piedra angular* de Emilia Pardo Bazán: En busca de almas y conciencias”, en Cristina Patiño (dir.) *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán*, pp. 95-106.
 <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/39/07thion.pdf> >
- TRUEBA, Antonio de (1867), “El Verdugo”, *El libro de las montañas: Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer*.
 <<http://biblioteca.org.ar/libros/70920.pdf>>

VILLEGAS BESORA, Manuel, IBARZ SERRA, Virgilio (1997), “La personalidad del delincuente en la obra de Emilia Pardo Bazán”, *Revista de historia de psicología*, vol.18, n.º 1-2, pp.379-387.

<<https://sfcbl11628de7748e1.jimcontent.com/download/version/1392292221/module/5971987911/name/36.%20VILLEGAS.pdf>. >

WYLY GILFOIL, Anne (2016 [1996]), “The Criminal Mind and the Social Body: Pardo Bazán's La piedra angular”.

<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx5d2>>

Grau:

Curs acadèmic:

L'estudiant.....Andrea López Pagola.....amb NIF21753832H.....

Lliura el seu TFG....Representaciones literarias en la figura institucional del verdugo
español del siglo XIX.

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extrems de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 15 de Junio de 2019