

■ CLAUDIA CARRANZA

Un destripador de antaño

Bases y géneros tradicionales en un cuento de Emilia Pardo Bazán

RESUMEN

Un destripador de antaño es la historia de un rumor, de una leyenda que se genera en torno a los ingredientes que emplea un boticario para elaborar sus medicinas. Más allá del relato tremendista, el interés de esta historia consiste en que su autora consiguió hilvanar un argumento a partir de tipos, motivos y elementos provenientes de la literatura tradicional. Serán esos elementos los que se analizarán en el presente artículo, que se encamina, además de al estudio de un relato de Pardo Bazán, al análisis intertextual entre el cuento y otros géneros de la tradición oral.

PALABRAS CLAVE: TRADICIÓN, MOTIVO, TIPO, LEYENDA, ROMANCE.

ABSTRACT

Un destripador de antano is the story of a rumour, of a legend around the ingredients that an apothecary uses to elaborate his medicines. Beyond the tremendism of its plot, the main interest of this tale consists in the fact that Emilia Pardo Bazan managed to create an argument from types, motives and other elements from traditional literature. Those elements will be explored in this article, which aims the intertextual analysis between this story and other genres of oral tradition.

KEYWORDS: TRADITION, MOTIVE, TYPE, LEGEND, ROMANCE.

Recibido el 2 de enero de 2011 en la redacción de la *Revista de El Colegio de San Luis*.

Enviado a dictamen el 21 y 25 de enero de 2011. Dictámenes recibidos el 28 de enero y 3 de febrero de 2011.

Recibido en su forma definitiva el 16 de febrero de 2011.

UN DESTRIPIADOR DE ANTAÑO

BASES TRADICIONALES EN UN CUENTO DE EMILIA PARDO BAZÁN*

CLAUDIA CARRANZA**

En algún punto de su escrito, *La cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán dedica un espacio para hablar del imaginario en obras como *Fausto*, *Don Quijote* o la *Biblia*, en donde “tan perfectamente se equilibran la razón y la imaginación” (1891: III), ingredientes, dice, necesarios para la creación artística. Sin embargo, en menos ocasiones la autora reconoce la importancia de la tradición oral aun a pesar de su influencia en estas obras y, sobre todo, en cuanto a los motivos y argumentos que de ella se originan y que suelen provenir, justamente, de la imaginación. Cuando la autora habla de la tradición oral, por lo regular lo hace desde la perspectiva de la época, aún romántica pero limitada por el realismo y sobre todo contenida por una tendencia, un tanto laxa, del naturalismo.¹ Un ejemplo de este reconocimiento lo encontramos en la parte VI del mismo escrito, cuando la novelista describe aquellos momentos:

Quando al amor de la lumbre, durante largas veladas de invierno, o hilando su rueca al lado de la cuna, las tradicionales abuela o nodriza refieren en *incorrecto y sencillo* lenguaje *medrosas* leyendas o morales apólogos, son... ¡quién lo diría! *Predecesoras* de Balzac, Zola y Galdós (1891: VI).²

Sin duda, el fragmento citado muestra las ideas que la autora puede tener con respecto al contexto y la calidad “inferior” de la literatura popular frente a la obra

* El presente artículo se deriva de un proyecto de investigación que pretende recoger elementos extraordinarios tradicionales en cuentos de la literatura “culto” hispánica de los siglos XIX y XX, pero especialmente en México, y, de forma secundaria, por su posible influencia o paralelismo con nuestros textos, de otros países, como es en este caso España.

** Investigadora del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis.

¹ Véase al respecto el artículo de Brown, 1948, que retoma más adelante Tasende-Grabowski, 1991.

² Las cursivas son mías. La posición de la autora frente a estos textos se ve más adelante, es auténticamente romántica cuando se admira de que aun entre “las razas más inferiores e incivilizadas” se encuentran “ficciones fabulosas”, a las que, claro está, Pardo Bazán señala que hay que “rescatar” del circuito oral (1891: VI). No olvidemos que aún era necesario que esta literatura fuera valorada al igual que sus transmisores y que este proceso no ocurriría hasta el siguiente siglo.

literaria; no es de extrañar la ambivalencia que se percibe en sus palabras, en las que se aprecia la admiración que le producen las “ficciones”, las leyendas, los apólogos, los cuentos, las historias, lo mismo que su forma de transmisión, en veladas, junto a la hoguera,³ y que contrasta notablemente con la valoración negativa que hace de estos relatos, y que se percibe en adjetivos como “medrosos”, “incorrectos”, “sencillos”, así como de sus transmisores, a quienes considera “predecesores” apenas de los autores más renombrados.

La novelista es, en realidad, coherente con la ideología de su tiempo, reconoce y seguramente se sorprende de lo que escucha, de lo que ve y lee; echa mano de motivos, argumentos y tópicos provenientes de la literatura tradicional; describe creencias, prácticas religiosas, mágicas y supersticiosas, pero todo lo hace con una intención literaria y sobre todo crítica, bajo una perspectiva racional, científicista, poniendo al descubierto lo que ella considera aspectos “negativos” de la cultura, rasgos que, lejos de contribuir a la “mejora” del ser humano, lo mantienen en una situación de “atraso”; y ella, como muchos otros autores de la época, se siente con la obligación moral de denunciar estos textos, estos pensamientos y su influencia, muchas veces aplastante, curiosamente determinante, para los individuos que creen y viven de acuerdo con las normativas que estas formas del pensamiento –que se reflejan en creencias, supersticiones, dichos, refranes, fábulas, etcétera–, parecen imponerles.

Tal vez por lo anterior, y quizá muy a su pesar, la tradición cumple un papel muy importante en la obra de Pardo Bazán, como destacaremos en el presente artículo que parte del análisis de la literatura y la cultura tradicional en una de sus historias: *Un destripador de antaño*, texto que es similar a otros cuentos y novelas de la autora porque se desarrolla a partir del contraste entre la “razón” y la “imaginación”,

³ Como ya se sabe, con el movimiento romántico se inició también la recolección formal, exhaustiva, de textos tradicionales, aunque ya antes había habido enormes y muy valiosas recopilaciones de romances, canciones, cuentecillos, refranes o dichos, los románticos comenzaron a recopilar, estudiar, analizar, desde una perspectiva científica, filológica y literaria estos textos, a los que se consideraba “sabiduría antigua”. En general, el proceso de la corriente, y su influencia posterior, es tal como lo señala Díaz Viana: “Si en el siglo XIX tiene lugar, con el surgimiento de lo romántico, el ‘descubrimiento del pueblo’ que –caso de existir como tal– siempre habría estado ahí, y la invención (o reinención) de las tradiciones, no es sólo por las transformaciones políticas y socio-económicas que ya conocemos: las consecuencias de la industrialización, el éxodo masivo del campo a las ciudades, la emergencia de los nacionalismos, o la construcción –y reconstrucción– de identidades, en cuyo proceso el folclor habrá de jugar un papel determinante desde la época romántica hasta el presente”, en todo caso, como aclara el autor, “lo crucial del cambio no está tanto en que los románticos ‘descubran’ al pueblo, ni siquiera en que lo popular pueda ser para ellos la expresión cultural más próxima a la naturaleza. Lo fundamental es que con ese descubrimiento de otras formas de crear y transmitir el saber o la belleza, introducen un valor –o valores– prácticamente inéditos en las maneras de apreciar la cultura” (1999: 74, 75).

entre la escritura y la oralidad y entre la ciencia y la tradición, lo que muchas veces nos permite hablar de dos mundos en un espacio narrativo que es el de la historia que se cuenta. En el siguiente estudio me interesaré principalmente por el mundo de la imaginación a partir del análisis intertextual del cuento con otros géneros de la tradición oral.

LA RAZÓN Y EL IMAGINARIO: LOS MUNDOS DETRÁS DE LA CORTINA

En cuanto al relato, este aborda la historia de Minia, nombre dado a la protagonista en honor a la santa patrona de su aldea, quien a la muerte de sus padres queda al cuidado de sus tíos, que la hacen sufrir todo tipo de humillaciones y maltratos y al final terminan asesinandola para ofrecerle su grasa al boticario del lugar, don Custodio. La venta a don Custodio tendría que ver con los rumores que giraban en torno a sus medicamentos de los que, se decía, eran particularmente eficientes gracias a que contenían la grasa corporal de las doncellas con determinadas características: “soltera, rojiña, que ya esté en sazón de poder casar” (72). Al final, los asesinos son acusados por el boticario y reciben en castigo, la prisión y la horca. El boticario, quien realizaba sus recetas por medios netamente científicos, no solo seguiría siendo objeto de los rumores de la aldea, sino que, después de los sucesos descritos, sería aun más temido por los pobladores de Tornelos.

Formalmente, el cuento se divide en cuatro: una introducción breve, y luego la primera parte, que introduce la historia de Minia, de la muerte de sus padres, de la estancia con sus tíos, Pepona, Juan Ramón y de los hijos de la pareja: Andrés y Melia. Una segunda parte será la que dará lugar a la tragedia: una mala temporada, la pobreza generalizada en la aldea y la posibilidad de perder las tierras impulsan a Pepona a hacer un viaje para pedir más tiempo a sus acreedores. En el camino, la tía de Minia se encuentra con una vecina, Jacoba, que le da cuenta de los rumores alrededor del farmacéutico don Custodio. Una tercera parte se dedica a una conversación entre don Custodio y el eclesiástico don Lucas Llorente, en la cual el primero, horrorizado, le informa a su amigo de la tenebrosa oferta que Pepona le hiciera esa mañana: “que viene a ofrecerme el unto de una muchacha, sobrina suya, casadera ya, virgen, roja, con todas las condiciones requeridas” (77). Y en el mismo capítulo, se cuenta lo ocurrido en la mañana siguiente a la conversación, cuando el propio boticario, al intentar salir del pueblo, pensando incluso en rescatar a la muchacha y casarse con ella, se la encuentra muerta en el medio del bosque, con

la garganta cortada. La última parte será más breve, un final abrupto en el que la narradora da cuenta del destino de cada uno de los personajes.

Podríamos decir que, independientemente de su división formal, la historia se divide en dos mundos que se generan a partir de las diferentes perspectivas, creencias e ideologías de sus personajes. El primer mundo, en el que se privilegiaría “lo imaginario”, sería aquel al que pertenece Minia, Pepona, Juan Ramón, Andrés y Melia, Jacoba..., las mujeres de “las tertulias del atrio, después de la misa; en las deshojas del maíz, en la romería del santuario, en las ferias” (60), en fin, sería este el espacio de las leyendas, la religiosidad popular, las fiestas, los rumores, los cuentos, los refranes, los dichos... Este mundo se desarrolla en un ambiente donde lo maravilloso se mezcla con lo real, donde son factibles los castigos sobrenaturales, la magia, la brujería, las curaciones milagrosas, los pactos con el diablo y también la presencia de los santos y aparecidos como un asunto cotidiano. El segundo mundo correspondería a la percepción del boticario y del canónigo Lucas Llorente, quienes parecen encarnar el nivel de “la razón”, de la aparente realidad: son ellos quienes observan y critican las supersticiones y rumores que se generan en el pueblo, pero también son ellos quienes comercian con sus creencias, como se verá más adelante.

Espacialmente, podemos dividir los mundos del cuento a partir de la botica. La trastienda se percibe como el espacio de la “razón”, pues es donde discuten y critican, don Custodio y Lucas Llorente, las supersticiones del pueblo. El espacio del imaginario, por tanto, se localiza afuera de este lugar, detrás de las cortinas rojas que aíslan este sitio de las casas, la iglesia, los caminos, que es donde se cuentan los rumores, se teme la presencia del diablo o se discute la posibilidad de un castigo divino. La tienda, en este caso, es el centro de la acción. Este espacio es el que da lugar a los temores y por lo tanto a las habladurías del pueblo, que en gran medida son el tema principal del cuento.

El espacio de la tienda, nos enteraremos más adelante, está creado para ello: para favorecer las supersticiones y sugerir los espantos más terribles a los habitantes de la aldea, basta leer la descripción que hace Pardo Bazán para comprender los temores que produciría este lugar:

Bajábase a ella por dos escalones, y entre esto y que los soportales roban luz, encontrábase siempre la botica sumergida en vaga penumbra, resultado a que cooperaban también los vidrios azules, colorados y verdes, innovación entonces flamante y rara. La anaquelaría ostentaba aún esos pintorescos botes que hoy se estiman como objeto de arte, y sobre los cuales se leían, en letras góticas, rótulos que parecen fórmulas de alquimia:

“Rad, Polip. Q,” “Ra, Su. Eboris.” “Stirac. Cala,” y otros letreros de no menos siniestro cariz. En un sillón de vaqueta, reluciente ya por el uso, ante una mesa, donde un atril abierto sostenía voluminoso libro, hallábase el boticario, que leía cuando entraron las dos aldeanas, y que al verlas entrar se levantó. Parecía hombre de unos cuarenta y tantos años; era de rostro chupado, de hundidos ojos y sumidos carrillos, de barba picuda y gris, de calva primeriza y ya lustrosa, y con aureola de largas melenas que empezaban a encanecer: una cabeza macerada y simpática de santo penitente o de doctor alemán emparedado en su laboratorio (69).

No sería raro que el espacio oscuro, cerrado, lleno de ingredientes para la alquimia y el estudio produjera un efecto de oscuridad y de misterio para la imaginación popular, lo mismo que la imagen de don Custodio, cuya descripción puede recordarnos al sabio, al ermitaño, en general, a un personaje elevado, para bien o para mal. Sus acciones, sus estudios y sus resultados, casi milagrosos, seguramente se interpretarían como hechos sobrenaturales, mágicos, santos o diabólicos. Así, el personaje y el espacio evocarían, con facilidad, historias de pactos demoniacos, de magos, de discípulos de Satán.⁴

Y si la tienda presta alas a la fantasía del pueblo, no sería raro que lo oculto produjera una sensación de misterio aún mayor. Así se ve en nuestra historia, en la que, la trastienda se representa como un espacio de pesadilla, como le hace ver Jacoba a su amiga Pepona:

que ninguna persona humana ha entrado en la trasbotica; que allí tiene una “trapela” y que muchacha que entra y pone el pie en la “trapela”...; ¡plas!, cae en un pozo muy hondo, muy hondísimo, que no se puede medir la profundidad que tiene..., y allí el boticario le arranca el unto.

⁴ El mago podría presentarse como un personaje viejo, de barba blanca y larga, rodeado de libros e instrumentos para la práctica de la química y la astronomía. Esta imagen se encuentra en la Edad Media y prevalece hasta la actualidad (Zamora Calvo, 2005). En la literatura nos la encontramos con frecuencia, por ejemplo, en obras teatrales, cuentos o novelas. Un ejemplo solamente, de la asociación entre el espacio y lo mágico, puede verse en la novela *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara, en la descripción de la buhardilla del sabio que tenía preso, con sus artes mágicas, al protagonista de la historia: “espelunca, cuyo avariento farol era un candil de garabato que descubría sobre una mesa antigua de cadena papeles infinitos mal compuestos y desordenados, escritos de caracteres matemáticos, unas efemérides abiertas, dos esferas y algunos compases y cuadrantes, ciertas señales de que vivía en el cuarto de más abajo algún astrólogo dueño de aquella confusa oficina y embustera ciencia” (Tranco I). Este es el tipo de descripciones que también se aprecia en los cuentos sobre cuevas, espacio por excelencia propicio para el encuentro con el Maligno, quien suele adoctrinar en cuevas, como la de Salamanca o la de Toledo, a los próximos magos.

Sin embargo, como señalé arriba, el segundo mundo de la narración, el que incita la imaginación del pueblo, es en donde “en vez de la pavorosa “trapela” y el pozo sin fondo, había armarios, estantes, un canapé y otros trastos igualmente inofensivos” (75). La anterior descripción representa una ruptura entre el mundo “real” y el ambiente maravilloso. Y son las palabras de don Custodio las que nos dan cuenta del engaño que se había gestado en este espacio:

–¡Ay amigo Llorente! ¡De qué modo me pesa haber seguido en todo tiempo sus consejos de usted, dando pábulo a las hablillas de los necios! A la verdad, yo debí desde el primer día desmentir cuentos absurdos y disipar estúpidos rumores... Usted me aconsejó que no hiciese nada, absolutamente nada, para modificar la idea que concibió el vulgo de mí, gracias a mi vida retraída, a los viajes que realicé al extranjero para aprender los adelantos de mi profesión, a mi soltería y a la maldita casualidad [...]. Usted me repetía siempre: “Amigo Custodio, deje correr la bola; no se empeñe nunca en desengañar a los bobos, que al fin no se desengañan, e interpretan mal los esfuerzos que se hacen para combatir sus preocupaciones. Que crean que usted fabrica sus ungüentos con grasa de difunto y que se los paguen más caros por eso, bien; dejadles, dejadles que rebuznen. Usted véndales remedios buenos, y nuevos de la farmacopea moderna, que asegura usted está muy adelantada allá en los países extranjeros que usted visitó. Cúrense las enfermedades, y crean los imbéciles que es por arte de birlibirloque [...]” (75-76).

El episodio citado forma parte de un recurso narrativo muy interesante, pues se descubre la realidad detrás de los rumores, de la ficción construida a partir de los temores y la superstición, así como de casualidades que reforzarían el mito detrás del boticario. Sentimos, a partir de las palabras de don Custodio, que hemos asistido a una puesta en escena y que al finalizar nos hemos situado tras bambalinas para conocer los artificios empleados para engañarnos y, en este caso, para engañar a los personajes de nuestro cuento. En este caso ocurre lo que señala Pedrosa en un artículo precisamente sobre el secreto, la voz y el silencio, que “quien posee y sabe administrar un secreto [en este caso la fórmula verdadera de los ungüentos del boticario], adquiere una posición de poder y de dominio sobre quien desconoce este secreto” (2006: 261). Pero también el secreto se convierte en una “marca delimitadora de la *otredad*” (266), una forma de aislamiento.⁵ La mala administración

⁵ Un paralelo de esta escena se puede observar en el mago, con el científico que se oculta detrás de la cortina que aparece en el libro de Lyman Frank Baum, *The wonderful wizard of Oz*, publicado en 1900; también en este relato, el personaje que da nombre al libro se disfraza de un ser extraordinario para conseguir la credibilidad del pueblo, pero en gran parte también es un prisionero de su propia fabulación.

del secreto provoca la desgracia, pues cuando Pepona le cuenta al boticario sus intenciones, éste reacciona de manera tibia cuando su reacción debía ser la que le aconseja su amigo, que es seguir con el engaño para manipular a la mujer y que ésta le lleve viva a la sobrina, o bien contarle a todos, a la justicia incluso, las intenciones de la tía, lo que equivaldría a publicar la verdad respecto a la condición científica del médico. La reacción de don Custodio provoca que todo se salga de control y, también, la muerte de la protagonista.

Y la “bola” que dejara correr el boticario es en realidad el punto de mayor interés de esta historia, cuyo tema parece ser ese: la influencia de las creencias, de los rumores y de las leyendas en el desarrollo de los hechos.

EL ESPACIO DE LA LITERATURA ORAL: ENTRE LA LEYENDA, EL ROMANCERO Y EL CUENTO

Un destripador de antaño es, de este modo, la historia de un personaje, de un rumor o una leyenda vieja, como Pardo Bazán informa al inicio de su cuento:

La leyenda del “destripador”, asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de mi cuna, por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estremecimientos de temor o risotadas oscuras (53).

Estas primeras palabras nos permiten sospechar las bases tradicionales que influyeron en la construcción del relato y también nos dan una clave para el análisis del cuento desde la oralidad. En realidad, y tomando en cuenta las tendencias de la autora, pareciera que este relato es una crítica de la cultura y la literatura tradicionales, el desarrollo de los hechos confirmaría esta teoría; sin embargo, resulta aplastante su importancia para la generación de la historia y también es interesante su influencia en argumentos y motivos, lo que nos puede llevar a pensar que este cuento no es tan solo una crítica, sino que también se puede apreciar como una especie de emulación de la tradición oral.

Nuestro cuento, de este modo, parece haberse nutrido de varios géneros tradicionales, de las creencias, los cuentos o los rumores que son los que al final determinan el futuro de nuestros personajes. Por un lado, el relato es tan tremendista como un romance vulgar y, de hecho, en la cita anterior la autora comenta qué historias

similares se transmitían rimadas o cantadas. Es evidente, por otro lado, la influencia de leyendas populares. Finalmente, también encontramos en el argumento de *Un destripador de antaño* personajes y motivos de cuentos tradicionales. Señalaremos algunos de estos aspectos a partir de los géneros tradicionales que dieron lugar, influyeron o por lo menos se presienten en la construcción del relato:

La leyenda

En principio, es muy importante señalar que existen dos ejemplos de leyenda en el cuento de Pardo Bazán, el primero, del que se da noticia en la introducción citada arriba, es el que inspira la historia, el relato de un destripador que se le cuenta a la narradora en su niñez como un asunto viejo, de ahí la aclaración inicial: “de antaño”. La segunda leyenda es el eje principal del cuento, es la que se construye a partir de los rumores que corren alrededor de don Custodio y que se reproducen en boca de otro de los personajes de la historia: Jacoba.

Las dos leyendas, sea la del boticario o la del destripador, cumplen con las características del género debido a que es “una narración oral o escrita que presenta hechos extraordinarios considerados como posibles o reales⁶ por el narrador y por el oyente, y relacionados con el pasado histórico y el medio geográfico de la comunidad a la que atañe o en la que se desarrolla la narración” (Pedrosa, 2004: 9).⁷

El circuito de transmisión es de gran importancia para la vitalidad y sobre todo para la generación de una leyenda. La historia que se cuenta alrededor del boticario, lo mismo seguramente que el relato que llegara a oídos de la narradora, en su niñez, coincide con los medios de propagación del rumor, que finalmente integra esas

⁶ Como señala Mercedes Zavala, el género se puede distinguir de otros porque, “independientemente de que trate de explicar el hecho por medios razonables, siempre existe un grado de credibilidad del asunto”, es decir, especifica la investigadora, con “un valor de verdad”, que se sostiene en determinados recursos, que se basan en asegurar la cercanía de lo ocurrido, de modo que parezca probable para la comunidad, en este caso, a pesar de estar vivo el boticario, su leyenda se genera a partir de acontecimientos que están en el pasado: la desaparición de sus dos criadas o las curaciones extraordinarias que ha hecho hasta ese momento (240-241).

⁷ De acuerdo con la definición de Pedrosa, lo extraordinario puede comprender todo aquello que se sale de lo normal, sea factible o no. Es decir, en esta definición caben lo mismo relatos sobre fantasmas, como aquellos que se narran en las llamadas leyendas urbanas, que relatan casos tan raros como el del buzo que se encontraría en medio de un bosque, o el del cocodrilo albino que se alberga en las alcantarillas de Nueva York. Por otra parte, con el término *pasado histórico* se refiere tanto a momentos considerados “históricos” por la población, como a todos aquellos que se dan en un pasado cercano, semanas, meses o años, pero su situación en el tiempo siempre es ambigua, de tal forma que quien escucha la historia no puede desmentirla.

fórmulas y modos de hacer que pueden llegar a convertirse en leyenda. De acuerdo con la novelista, además, la primera leyenda se contaba “con estremecimientos de temor o risotadas oscuras” (53); lo último puede tener que ver con esa reacción, que describe José Manuel Pedrosa, que se tiene frente a las situaciones inquietantes que generan en ocasiones “el relato, el cuento, la leyenda, el rumor”, y que podrían ser, en algunos casos, “alternativas de sublimar, de prohibir, de escapar, de ironizar o simplemente de horrorizarse frente a ese fenómeno” (Pedrosa, 2008: 31).

Así, las bases legendarias del primer cuento, de acuerdo con Pardo Bazán se remiten a una vieja historia, de un “asesino, medio sabio y medio brujo”, relatada “en tiernos años [...], quizá al borde de mi cuna, por la vieja criada”. El relato, al parecer, pudo haber sido contado a la autora para asustarla. El destripador sería similar a otros personajes como el robachicos, el hombre del saco, o el ropavejero en México.

La clave de la primera leyenda parece estar en el cuento de Hoffmann, *El hombre de arena*, que menciona Pardo Bazán en su introducción. El destripador sería, justamente, el personaje sobrenatural que en la imaginación de un niño se transforma en un conocido, también medio sabio, un alquimista o, más adelante, un vendedor de anteojos: Coppelius. Al respecto, cabe recordar un episodio del famoso cuento del escritor alemán:

Lleno de curiosidad, impaciente por asegurarme de la existencia de este hombre, pregunté a una vieja criada que cuidaba de la más pequeña de mis hermanas, quién era aquel personaje.

—¡Ah mi pequeño Nataniel! —me contestó—, ¿no lo sabes? Es un hombre malo que viene a buscar a los niños cuando no quieren irse a la cama y les arroja un puñado de arena a los ojos haciéndolos llorar sangre. Luego los mete en un saco y se los lleva a la luna creciente para divertir a sus hijos, que esperan en el nido y tienen picos encorvados como las lechuzas para comerles los ojos a picotazos.

Haría falta solamente pensar que Hoffmann, como Pardo Bazán, obtuvo este terrorífico episodio de un momento de su propia niñez, lo que no sería nada extraño porque la escena descrita por la nana se asemeja a otras tantas historias de horror que se cuentan a los niños para asustarlos. La descripción del hombre de arena, además, es similar a la de otros seres nocturnos como las brujas y los demonios,⁸

⁸ Como un cuento de niños, el personaje tendría que ser tan terrible que indujera a la pesadilla. Recuérdese que en las representaciones, las brujas llegan a transformarse también en aves y se les acusa de “chupar” la energía o la sangre de los recién nacidos.

que también llegan a tener características de animales, sin contar con que en estas historias es muy frecuente que se incluya el tópico de esconder a los niños en un saco. Al destripador, al igual que al sacamantecas y otros seres oscuros similares, se les suele asociar otras acciones terroríficas que también aparecen constantemente en las leyendas, como las del canibalismo, la licantrópía o el vampirismo (*cf.*: Pedrosa, 2008: 15-48). Todo ello, al final, podría incluirse en una leyenda como la que se crea alrededor de la persona del boticario de nuestro cuento.

En cuanto a la leyenda de don Custodio, es hasta cierto punto diferente a las anteriores, es un asesino de la modernidad, como un Jack el Destripador o un Sweeney Todd,⁹ que incluso echa mano de recursos mecánicos para acabar con sus víctimas. Este personaje tendría que ser similar a otros seres terribles, monstruos de la ciencia, como el médico que se dedica a saquear los cementerios para realizar sus estudios (como el Dr. Frankenstein, de Mary Shelley; o el Dr. Jeekyll, de la novela de Stevenson), o al científico que olvida su humanidad para conseguir sus fines haciendo experimentos espantosos en otros seres vivos (como el Dr. Moreau, de H. G. Wells), figura frecuente en la ficción moderna y, por desgracia, también en la realidad.

Nuestro cuento en particular ha sido asociado con la legendaria figura del “sacamantecas”,¹⁰ personaje que, de acuerdo con los rumores, se ocupaba de secuestrar niños para extirparles la “grasa” con el fin de venderla. Esta acción se debe a una creencia, al parecer bastante extendida en el siglo XIX y aun en el XX, de que la grasa o “unto” de las personas poseía cualidades para sanarlas de enfermedades incurables. La expansión de esta creencia al parecer fue motivo de preocupación, pues provocó varios crímenes, entre ellos el que se cuenta que ocurrió en 1910 en España, cuando un niño fue asesinado para tratar de sanar a

⁹ La leyenda de este personaje, cuya habilidad con la navaja le daba la posibilidad de segar la vida de sus clientes, es similar a la leyenda creada alrededor de nuestro boticario. Sería interesante, si es que no se ha hecho ya, rastrear las bases tradicionales de esta historia, que fue publicada en 1846 con el nombre de *The string of Pearls* y firmada por Thomas Peckett Prest. Aún se discute la posible existencia del Sweeney Todd, cuya historia sería adaptada al teatro en obras y comedias musicales.

¹⁰ Hay diferentes versiones respecto al personaje o el suceso en España. Por lo regular se suele asociar este nombre con un nombre, el de Juan Díaz de Garayo, que fue enjuiciado y condenado algunos años antes de que se publicara el cuento de Pardo Bazán y que, en efecto, destripaba a sus víctimas. Sin embargo, es difícil establecer una relación directa entre el cuento y el asesino. Otro nombre que se asocia con el sacamantecas es el de Manuel Blanco Romasanta. La historia de este personaje es especialmente llamativa puesto que se forjó a partir de motivos tradicionales que el asesino empleara para su propia defensa. Así, Romasanta, por ejemplo, aseguraba haber cometido sus crímenes por una maldición paterna que lo llevaba a convertirse en hombre lobo, “y que tal maldición no había cesado hasta el día de San Pedro de 1852, en que se vio libre del impulso incontrolable que lo llevaba a matar” (Mayoral, 2006).

un enfermo de tuberculosis con sangre de su corazón y con su grasa, que se ponía sobre el pecho del enfermo; “Pardo Bazán comenta el asesinato con todo lujo de detalles en *La ilustración* y lo interpreta como un caso de atavismo, de vuelta a la barbarie primitiva” (Mayoral, 2006). Al final, como ocurre con historias similares, aun en la actualidad, este tipo de leyendas y rumores, cuando son sólo eso, cumplen con la función de catalizar temores o rencores profundos. Como señala Díaz Viana, en el caso particular de la leyenda de los sacamantecas, esta creencia ponía al descubierto el temor y el rencor ante los atropellos de las clases altas, que, no contentas con explotar al pobre, además curaban sus enfermedades con su cuerpo, o bien también el temor a la ciencia, “al progreso [que] exigía que sus veloces ruedas avanzaran sobre la sangre de los niños. El futuro mataba a la esperanza” (2008: 255).

A pesar de todo, y como bien se aprecia en el cuento de Pardo Bazán, el personaje del destripador debió de ser anterior a todas estas leyendas que evocan seres desalmados, terroríficos, aun peores que los monstruos, porque se trata de asesinos; lo que cambia, en cada caso, es el motivo.¹¹

El romancero

Otro género que pudo haber influido de alguna forma en el desarrollo de *Un destripador de antaño* es el romancero. Esta posibilidad se sugiere apenas en una frase, por demás reveladora, que introduce Pardo Bazán al inicio del cuento, cuando comenta la probabilidad de haber escuchado la historia del destripador de antaño, “susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas”. El verso tendría que haber sido cantado en algún género de la lírica narrativa, por lo que es factible pensar que se produjera en romance. Podríamos imaginarnos, yendo más lejos, que los versos escuchados a los que se refiere la narradora serían del romancero vulgar, género en el que encontramos historias tan tremendistas como aquella a la que la autora parece hacer referencia.

Así, si tomamos en cuenta que Pardo Bazán comenta que la historia del destripador era “salmodiada” en espacios donde probablemente se privilegiaba la

¹¹ Estos seres son aún más terribles que cualquier ente sobrenatural, porque tienen aspecto de seres humanos, se mezclan con nosotros e incluso nos hacen pensar que son buenas personas a pesar de su condición monstruosa. Así, como señala Pedrosa, “el ogro o el monstruo son un *atro* exhibicionista y fanfarrón frente al que es fácil tomar precauciones; el vampiro o el sacamantecas son *de los nuestros*, son compañeros de especie, y además tímidos, escurridizos, miméticos con el entorno. Son *nuestros dobles*” (2008: 30).

oralidad: (en horas de trabajo, en el campo o la cocina, o durante las tertulias), es factible que entonces los versos fueran cantados para otros. Es decir, bien pudo haber sido un texto oral si nos atenemos literalmente a las palabras de Pardo Bazán. Pero también podríamos suponer que los textos fueran leídos para los trabajadores o las cocineras; en ese caso, hablaríamos de la transmisión escrita. Una opción, si pensamos en esto, es que Pardo Bazán pudo haberse basado en los romances de ciego, textos que se vendían en pliegos sueltos u hojas volantes, muchas veces en verso de romance, con un lenguaje con pretensiones retóricas no muy convincentes y con un formato y estructura muy definida, característica del género.¹² Sus historias, desde el siglo XVI, tenían gran aceptación entre el público, y ya para el siglo XIX estas solían tratar de asuntos tan terribles como el del destripador de nuestro cuento.

Los pliegos de cordel en el siglo XIX, así, solían publicar historias tremendistas y extraordinarias que se componían en prosa o en verso. La teoría de que ambas leyendas provinieran de romances de ciegos se confirmaría en las palabras de la autora, cuando señala que fue el “clamoreo de los periódicos, el pánico vil de la ignorante multitud”, lo que le recordaría la leyenda del destripador y daría lugar al cuento protagonizado por don Custodio; aunemos a esto el hecho de que Pardo Bazán aceptaba que llegaba a tomar las noticias de los periódicos como medio de inspiración (*cf.* Mayoral, 2006). Es posible que algunas de sus historias se basaran, tal cual, en los romances de ciego.¹³

Lo cierto es que el cuento analizado y las historias de algunos romances impresos son similares en cuanto a la crudeza de las situaciones que se narraban en los pliegos sueltos, en los que era frecuente encontrar historias de crímenes, castigos, bandidos,

¹² En realidad, son muy evidentes las diferencias entre el romancero oral y el romancero de pliego, que sólo llega a adoptar la métrica y algunos recursos del primero, porque muchos de los relatos que exponen, “incluso pliegos de matiz popular verdadero”, aun con tener elementos de carácter tradicional, tenían un formato definido y elementos cultistas, o por lo menos un lenguaje y una estructura complicados, que, en la mayoría de las ocasiones, impidieron su propagación más allá del pliego (García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel...*, pp. 42-43). Así, estos textos pueden ser populares y en algunos casos se convierten en tradicionales (Al respecto, véase Catalán, “Introducción”, en *El romancero vulgar y nuevo*, p. xxxv).

¹³ Aunque es probable que Pardo Bazán llegara a mantener una posición crítica respecto a este género, cuyos contenidos lamentaron durante siglos las élites más letradas de la sociedad española. Quizá a ellos se refiere la novelista cuando habla de los “periodistas noticieros [y otros malandrines y follones]” (Pardo Bazán, 1886: 52). Al respecto, Caro Baroja relata que, de acuerdo con un escritor de la época, los lectores entonces “demostraban preferencia por las poesías en que se contaban las proezas de bandidos, contrabandistas y malhechores en general, o de guapos y de “echaos pa’ adelante”, dando pasto a un público popular e incluso infantil, en el que fomentaban la admiración por vidas desordenadas y violentas. Es decir, que el político liberal se adelanta a los autores españoles e italianos que discurrieron sobre el alcance de estas aficiones populares” (Caro Baroja, 1990: 10).

de asesinatos, parricidios, fratricidios, milagros, castigos sobrenaturales, etcétera, junto con otros romances de la tradición que también tienen su dosis de violencia.¹⁴

Así, no es difícil comparar *Un destripador de antaño* con un romance como el siguiente, recogido en las últimas décadas del siglo XX y que tiene interesantes paralelos con la historia de Minia:

LOS CHUPASANGRES

Atención pido, señores, un momento, por favor,
para poder explicar un suceso de dolor.
Se trata de la historia de un niño desgraciado,
que, por quitarle la sangre, cruelmente asesinaron.
A orillas del río Sil, tierra de vinos sonada,
la zona de Valdeorras, de Orense rica comarca.
Se trata de un pobre niño que doce años contaba,
el cual se hallaba sirviendo en una humilde casa.
Era un niño obediente, muy educado y sumiso,
y sus amos lo trataban igual que si fuera hijo.
El veintiuno de diciembre lo mandaron a un recado
a San Martino de Alijo, y el niño no ha regresado.
En vista de que tardaba, le salieron al camino y,
colgado de un castaño, encuentran al pobre niño.
Atónitos se quedaron sin poder hablar palabra,
contemplando de dolor aquella horrible desgracia.
Avisada la justicia, en el lugar se presenta
y descolgando el cadáver empiezan las diligencias.
Ahora escucharán ustedes el parte facultativo,
lo que han hecho unos salvajes con un inocente niño.
Su cuerpo estaba reseco, pues la sangre le quitaron
a la infeliz criatura por las venas de los brazos.

¹⁴ La violencia que se aprecia en estos documentos no es gratuita, como lo demuestra Bazán Bonfil en un estudio precisamente sobre la estética del horror en el romancero vulgar, implica también una salida más para impresionar al público; después de todo, la tradición de lo terrorífico es tan antigua como el temor de los hombres al otro. Aristóteles lo incluía en su *Poética* porque “la violencia es parte esencial de la narrativa en la medida en que la literariedad depende de lo extraordinario [...] La presencia de motivos violentos en el romancero no es extraña, entonces, y puede remitir, en cambio, a una tradición literaria mucho más amplia que podría ser universalizada listando, por ejemplo, *La Iliada*, el *Popol-Vuh* o el *Mahabharata*” (Bazán Bonfil, 2003: 2).

Con atención y cuidado examinaron el cuerpo,
y en la garganta tenía un trozo de trapo viejo;
pues para que no gritara, a la fuerza se lo han puesto
los criminales autores de este macabro suceso.
Todos quedan aterrados contemplando esta escena,
y el terror se apodera de aquella humilde aldea.
Cuando este pobre niño para su casa venía,
le salieron los salvajes y le sacaron la vida.
Para despistar el crimen al pobre niño llevaron
y en las ramas de un castaño su débil cuerpo colgaron.
Con una cuerda lo ataron para hacer ver a la gente
que él mismo se ahorcara y así no pagar su muerte.
Con la sangre inocente, los chupasangres marcharon,
sin que hasta ahora se sepa quiénes fueron los malvados.
La autoridad, asombrada, recomienda a los paisanos
que con los niños y niñas deben de tener cuidado,
porque estos chupasangres son gentes sin corazón,
y se valen de los niños para lograr su intención.
Desde ese día los pueblos están atemorizados
y en torno a ese suceso se hacen mil comentarios.
El pánico y el terror reina en toda la comarca,
y todos, de boca en boca, comentan esta desgracia.
La autoridad sin descanso procura a los criminales
sin que hasta ahora pudiera dar con esos chupasangres.¹⁵

Es casi seguro que una historia similar a la citada circulara en las hojas volantes o en el romancero vulgar del siglo XIX.

En cuanto a la estructura del relato, también podemos ver algunas similitudes entre el cuento y los pliegos de cordel, en los que, por ejemplo, suele haber una introducción a la historia, como, en el pliego: “Atención pido, señores, un momento, por favor/ para poder explicar un suceso de dolor”, que podría ser similar a la que da nuestra autora, cuando nos adelanta que está por contar algo terrible: “Voy a contarlo. Entrad conmigo valerosamente en la zona de sombra del alma” (54).

¹⁵ Alicia Fonteboa, *Literatura de tradición oral en El Bierzo*, León, Diputación de León, 1992, pp. 342-343.

En los pliegos de cordel también suele describirse elogiosamente el lugar en el que ocurren los sucesos: “A orillas del río Sil –dice nuestro pliego– /tierra de vinos sonada,/ la zona de Valdeorras,/ de Orense rica comarca”. Y podemos ver algo similar, aunque evidentemente más literario, al inicio de nuestro cuento:

Un paisajista sería capaz de quedarse embelesado si viese aquel molino de la aldea de Tornelos. Caído en la vertiente de una montañuela, dábale alimento una represa que formaba lindo estanque natural, festoneado de cañas y poas, puesto, como espejillo de mano sobre falda verde, encima del terciopelo de un prado donde crecían áureos ranúnculos y en otoño abrían sus corolas morados y elegantes lirios (54).

Es probable que las descripciones laudatorias, la exaltación de las virtudes de los lugares sirvan para magnificar los sucesos espantosos, los acontecimientos que perturban la paz del lugar y de sus vecinos. Es decir, el patetismo del suceso tremendista se magnifica cuando se produce en espacios que hasta cierto punto se pintan como *locus amoenus*, y peor aún cuando este le ocurre a personas que son del todo inocentes. Y aquí es donde entra la presentación del protagonista, víctima débil, casi siempre. Su debilidad resalta la crueldad del crimen que contra ellos se comete. Así, en el pliego la presentación del muchacho es la siguiente:

Se trata de un pobre niño que doce años contaba,
el cual se hallaba sirviendo en una humilde casa.
Era un niño obediente, muy educado y sumiso,
y sus amos lo trataban igual que si fuera hijo.

La protagonista que pinta Pardo Bazán no es muy diferente, pues Minia “era una niña como de trece a catorce años, [...] estaba bonita, bonita como un ángel” (55). Como el niño de *Los chupasangres*, nuestra muchacha también era “huérfana de padre y madre, la chiquilla vivía con sus tíos” (55), y en el caso del cuento, también, la muchacha era sumamente trabajadora.

El crimen violento, por otra parte, era uno de los atractivos de los romances de ciego, que suelen describir con detalle la situación para asombrar al público, aquí el suceso es tan truculento que, hasta cierto punto, tiene también características de una noticia tremendista. Baste recordar el momento en el que don Custodio tropieza con el cadáver de la niña, único referente real del asesinato:

divisó un bulto, un cuerpo muerto, el de una muchacha... Su doblada cabeza descubría la tremenda herida del cuello. Un “mantelo” tosco cubría la mutilación de las despedazadas y puras entrañas; sangre alrededor, desleída ya por la lluvia, las hierbas y las malezas pisoteadas, y en torno, el gran silencio de los altos montes y de los solitarios pinares (82).

Qué fácilmente se puede comparar con la escena descrita en el pliego, en la que se describe minuciosamente la situación del cuerpo del muchacho:

Su cuerpo estaba reseco, pues la sangre le quitaron
a la infeliz criatura por las venas de los brazos.
Con atención y cuidado examinaron el cuerpo,
y en la garganta tenía un trozo de trapo viejo;
pues para que no gritara, a la fuerza se lo han puesto.

Así, pensemos que nuestra narradora bien pudo haber tomado descripciones como la anterior para crear su cuento.

Otros rasgos que podrían hacernos comparar a los pliegos con el relato estudiado son que en los primeros es constante la aparición de elementos sobrenaturales, sobre santos y milagros, aunque no fuera este el asunto principal del romance. En su relato, Pardo Bazán también incluye elementos milagrosos o maravillosos, pero agregando en cada caso una explicación.¹⁶ Y finalmente, el hecho de que en las historias de los pliegos de cordel se mezclen argumentos de cuentos, leyendas y rumores para conformar un texto particularmente escandaloso, pero llamativo; recurso que también se presente en nuestro cuento.

El cuento

Otro género que podría haber influido al relato de Pardo Bazán sería el del cuento tradicional. Porque

los ámbitos del cuento son muchos. Los cuentos no nos hablan sólo de historias inverosímiles y fantásticas, de dragones y de princesas (la gran tradición del cuento maravilloso,

¹⁶ Como señala Caro Baroja, en estos pliegos “el mundo histórico y el mundo religioso, también, se reducen y simplifican mucho como tales, pero la carga novelesca y pasional sigue siendo la misma que en otros casos. Los temas se ajustan a la capacidad de un público ávido de relatos tremendos o tremendistas, persuadido de que los dramas de la vida son los que le dan a esta más significado, sean protagonistas de ellos los santos o los pecadores: y si son santos que antes fueron pecadores, mejor que mejor” (1990: 162-163).

los *Märchen*), sino de otras alegóricas (la no menos antigua y arraigada fabulística, con sus *tricksters* y otros animales de comportamientos humanizados) y, por descontado, de casos sorprendentes y dramáticos; de acciones de agresión, de maltrato y de venganza (personal o colectiva); de castigos o penitencias, de comportamientos exagerados (el tonto y el listo, la prueba, la trampa, el adulterio). Y caen dentro de su órbita los ejemplos más delirantes y absurdos de estupideces, las estrambóticas farsas, las ingeniosas facecias y los imposibles “sucedidos”; las simples anécdotas, a veces etiológicas, otras sencillamente humorísticas; o los juegos formulísticos de la memoria (Beltrán y Haro, 2006: 11).

Aunque encontramos en nuestra historia pocos elementos para defender esta posibilidad, dado que la trama y los motivos pueden corresponder a cualquier género narrativo, hay rasgos en el argumento, sobre todo personajes tipo, que recuerdan historias del folclor, como las que hablan de madrastras y hermanastras malvadas, padres o padrastros débiles, que se dejan aconsejar por una mala mujer, y protagonistas victimizadas que por lo regular están en una situación de injusticia puesto que, por ejemplo, son las hijas legítimas, son las más bondadosas, o bien son las verdaderas dueñas de los bienes que disfrutaban sus tutores.

En el caso de Minia, ésta tendría más derecho sobre las tierras en las que viven sus tíos, puesto que la propiedad era de sus padres. La tía política, que podría compararse con una madrastra, la obliga a realizar todas las faenas sin darle nada a cambio, favoreciendo, en todo caso, a su propia hija. Pepona, además, aconseja mal al marido y lo empuja al crimen; y finalmente, el asesinato de la sobrina por parte de la tutora también suele aparecer con frecuencia en los cuentos tradicionales (*cf.*: Thompson, tipos S30-S34).¹⁷

De este modo, los personajes parecen ajustarse a un tipo muy peculiar de narración, no sería extraño que fueran fácilmente reconocibles por los lectores de Pardo Bazán, que pertenecen a la misma comunidad que “comparte unos códigos culturales que atribuye una serie de características arquetípicas a cada grupo”,¹⁸ en este caso, las huérfanas –maltratadas–, las madrastras –malvadas– y el marido –débil–.

¹⁷ Recuérdesse tan sólo el cuento “El cabello parlante. Los higos de la madrastra”, registrado por Camarena y Chevalier bajo el tipo 780 B (2003).

¹⁸ Camarena, “El cuento popular...”, p. 31. Coincido con Pedrosa cuando señala, refiriéndose al cuento tradicional, aunque un poco también al cuento literario, “que el infinito de versiones es reducible a un repertorio extraordinariamente limitado de tipos. Intuición coincidente –no en el número de la ‘media docena’, pero sí en el fondo de la cuestión– con la de muchos críticos que opinamos que el lenguaje de los cuentos es, en buena medida, pura fórmula, puro cliché, pura reiteración de unas muy escasas y esenciales estructuras primordiales que luego multiplica el espejo infinito de la voz o de la letra” (Pedrosa, 2006: 249).

Si tomamos en cuenta las coincidencias de los tipos y los motivos, podríamos pensar que Pardo Bazán integró estos elementos de manera consciente; como parte de la intención crítica con la que abordó el tema de leyendas.

La influencia del cuento tradicional en *Un destripador de antaño* llevaría a plantear otro tipo de análisis de esta historia, que tendría que hacerse en función de la estética de la época en la que, como recuerda Chevalier, la literatura tradicional se reconoce y se emplea de diferente manera:¹⁹

En el siglo XIX, momento histórico en el cual la tradición oral sigue teniendo vigor y lozanía, pero ya no vive con la misma fuerza en todas las categorías sociales, época en la que no todos los escritores, ni mucho menos, viven dentro de una atmósfera tradicional. Los novelistas que se interesan por la narración oral tendrán que ir a buscarla en el campo. Aprovechar los cuentos orales en una obra literaria supone ya un esfuerzo consciente, y algo tiene de afición a la etnología: la espontaneidad característica del Siglo de Oro se ha perdido. Se ha dado una ruptura, irremediable, en nuestras civilizaciones. Pero aceptar esta realidad no es motivo suficiente para dejar de estudiar con paciencia las relaciones entre literatura oral y literatura escrita que he procurado definir (1980: 333).

Nuestro cuento no parece ser parte de una labor etnográfica por parte de la autora, más bien tiene que leerse a partir de sus tendencias: es decir, la narradora está generando un relato naturalista. Creo, sin embargo, que en el proceso de la creación, pensó también en los géneros tradicionales y es posible que entre estos incluyera a los cuentos.

¹⁹ Maxime Chevalier comentaba la escasez de estudios respecto al cuento tradicional en la narrativa del siglo XIX, que era insuficiente aun en recolecciones, con respecto a otros países, y todavía más en cuanto a los autores que llegaron a tomar estos textos como referencia para sus propias historias. De Emilia Pardo Bazán, en concreto, cita tres relatos que pudieron haber estado influidos por otros cuentos tradicionales: “*Juan Engrudo* o el zapatero valiente, *Sabel*—la historia del conde Niño—, y *Los huevos arrefalados*, precioso cuento folklórico recogido en Portugal por Teófilo Braga, más recientemente por Luis Cortés en tierras de Salamanca, y claramente documentado ya en la España del siglo XVII” (1980: 328-329). Ambos asuntos son importantes para el presente análisis, en primer lugar porque, en efecto, no contamos con tantas recolecciones que nos permitan comparar sincrónicamente los textos de los narradores decimonónicos con la literatura tradicional de este periodo, lo que provoca que, o bien nos basemos en los textos recogidos, por ejemplo, por Fernán Caballero, que a pesar de sus esfuerzos, no puede contenerlo todo, o nos basemos en la tradición del XVII, en la que los escritores, como dice el investigador “inclusive los más cultos, apelan espontáneamente a esta tradición”. En segundo, porque sin duda hace falta mucho más trabajo en este campo que nos permita realizar estudios comparativos con todas las obras de este periodo para verificar las posibles interrelaciones entre ambas formas de hacer literatura.

Finalmente, cabe agregar que en la historia de Minia el desenlace podría compararse también con otros cuentos: la mala mujer paga por sus crímenes mientras que la protagonista de la historia triunfa y la conclusión es “feliz”. Sólo que aquí el desenlace de Minia es más complicado, no se sabe a ciencia cierta si es un final de cuento, puesto que se aborda desde la religiosidad.

LAS PRÁCTICAS Y LAS CREENCIAS RELIGIOSAS

El último de los rasgos que me interesa destacar en este caso, y que en gran medida tiene que ver con la tradición y la literatura oral, es el del tratamiento de la religión. La relación de los personajes con la santa patrona de la aldea pone al descubierto una forma de religiosidad que puede caracterizarse como “popular”, en la que intervienen los castigos sobrenaturales, el determinismo y la visión de la propia muerte.²⁰ La postura de Emilia Pardo Bazán respecto a esta forma de religión se aprecia con claridad casi desde el principio. Cuando la autora relata la historia de santa Herminia, percibimos una crítica, un dejo de escepticismo, respecto a las creencias y devoción que se generan en torno a la patrona de la aldea de Tornelos:

No era fácil averiguar con rigurosa exactitud histórica, ni apoyándose en documentos fehacientes e incontrovertibles, a quién habría pertenecido el huesecillo del cráneo humano incrustado en la cabeza de cera de la Santa. Solo un papel amarillento, escrito con letra menuda y firme y pegado en el fondo de la urna, afirmaba ser aquellas las reliquias de la bienaventurada Herminia, noble virgen que padeció martirio bajo Diocleciano. Inútil parece buscar en las actas de los mártires el nombre y género de muerte de la bienaventurada Herminia. Los aldeanos tampoco la preguntaban, ni ganas de meterse en tales honduras. Para ellos, la Santa no era una figura de cera sino el mismo cuerpo incorrupto; del nombre germánico de la mártir hicieron el gracioso y familiar de Minia, y a fin de apropiárselo mejor, le añadieron el de la parroquia, llamándola

²⁰ El término de *religiosidad popular*, plantea no pocos problemas para los investigadores que lo califican de incompleto cuando no de “confuso, equívoco y reduccionista”, porque tiende a simplificar y no responde a todos los esquemas que trata de abarcar (Sánchez Lora, 1994: 65). No se refiere “a una religión popularizada que practica la gran masa influenciada por la predicación de los ministros de las religiones reveladas” (Serrano Martín, 1994: 10), incluida la religión católica, sino a una manera de vivir y de practicar la religión, en donde intervienen no sólo las prácticas aceptadas por la Iglesia, sino también los gestos mágicos, las creencias, las llamadas “supersticiones”.

Santa Minia de Tornelos. Poco les importaba a los devotos montañeses el cómo ni el cuándo de su Santa: veneraban en ella la inocencia y el martirio, el heroísmo de la debilidad; cosa sublime (54).

La Minia que describe Pardo Bazán es muy similar, casi idéntica a la que se encuentra en Brion, A Coruña.²¹ El cambio de nombres, y de algunos detalles en el relato pudieron haber sido una estrategia de la autora para evitar problemas con los devotos de la santa pero, salvo detalles, la historia es prácticamente la misma.²²

Es evidente que Pardo Bazán se distancia de la devoción de los “montañeses”, que no se cuestionan el origen o la veracidad de la historia de la santa, sólo les importa la pretendida “inocencia y el martirio” de una niña de cera, expuesta tras una vitrina. Cabría preguntarse si la autora veía en estos rasgos una especie de anacronismo reprochable, y que en parte su relato estuviera encaminado a criticar esta forma de percibir a la virgen.

²¹ Aunque aún no encuentro datos respecto a la aldea en donde se desarrolla el cuento de Pardo Bazán, ni tampoco algún dato que asocie este nombre con Brion, no descarto la posibilidad de que esta aldea haya existido a orillas de Brion y que después de algunos años haya desaparecido, como ha ocurrido con otras poblaciones de A Coruña y de España. [A Coruña es la denominación gallega y oficial de La Coruña. *N. del R.*].

²² Respecto a la historia de la santa de Brion, no parece haber acuerdos respecto al verdadero origen de los huesos que después se cubrieron de cera para su exposición al público. Se dice que se trata de una joven, de aproximadamente 15 años, que fue martirizada y degollada en algún momento del siglo IV. “El cuerpo de Minia fue extraído de las catacumbas de Santa Inés el año 1783, por orden del papa Pío VII, y pasó a custodia del obispo Bartolomé Menochio, quien el 8 de junio de 1804 la regaló a don Juan Francisco Arieta [...]. La figura de cera con los huesos, junto con la ampolla de sangre y la lápida del lóculo, fueron expuestos en la capilla privada de don Anduaga, donde recibieron la veneración de la familia. [...] A la muerte de don Anduaga, se hizo cargo del corpusculo don Luis Finoquio, quien la entregó enseguida a don Luis Tobío, según se lo había encargado el difunto Anduaga. Este don Luis Tobío había sido trabajador de Anduaga y recibió a Minia el 27 de octubre de 1847. En ese momento decidió regresar a su aldea natal, Lamiño, perteneciente al concejo de Brión, en A Coruña; y se llevó a la pequeña mártir consigo, con la firme intención de crear un santuario para la veneración de la misma, ya que por obtener su cuerpo había rechazado cualquier indemnización por su inminente despido. Santa Minia llegó en carro a la parroquia de San Fins de Brión el 1 de agosto de 1848. En tres días, don Luis Tobío redactó una instancia al entonces arzobispo de Santiago de Compostela, Rafael de Velez, solicitando autorizase el culto a Santa Minia en la parroquia de Brión. Fue autorizado, y el 17 de noviembre del mismo año empezó a recibir culto. La devoción a esta mártir de las catacumbas tuvo gran éxito entre los lugareños, que acudían a pedirle favores, y numerosos exvotos dan fe de ello. Viendo esto, don Luis Tobío se decidió por fin a llevar adelante la edificación de un santuario exclusivo para ella y solicitó de nuevo permiso al arzobispado para ello, al tiempo que lanzaba una campaña de marketing y hacía las gestiones necesarias para asegurarse de la total autenticidad de las reliquias y el martirio de la pequeña Santa, que fueron documentados. El 23 de junio de 1849 se autorizaba por fin la construcción del nuevo Santuario, situado en el lugar de Predouzos, en Brión. Desde entonces esta mártir de las catacumbas ha recibido gran veneración y tiene fama de atender favores y súplicas, a juzgar por los muchos exvotos que han quedado desde antiguo en el santuario. Se la celebra el 27 de septiembre.” Datos provenientes de Meldelen, <<http://preguntasantoraleglogia.com/2009/080902-santa-minia-en-brion.php>>. [Consultado el 11 de noviembre de 2010].

Tal vez en este sentido debería leerse la historia de Minia, nombre dado a la protagonista en honor a la santa, que disfrutaba con el hecho de que la comparasen con ella. La similitud entre la muchacha y la patrona parece, de algún modo, determinar el destino de la primera –rasgo, por otro lado, bastante común en los relatos naturalistas–²³ que no sólo se asemeja a ella en el físico y en el nombre, sino que además sufre un destino similar al de la imagen de cera.

La comparación no parece, desde el principio, algo halagüeño; después de todo, la representación de la virgen era la de una niña muerta, con una “herida en la garganta, estudiada con clínica exactitud; las cortadas arterias, la faringe, la sangre, de la cual algunas gotas negreaban sobre el cuello” (55). La virgen es, pues, una imagen de muerte, y su similitud con la muchacha es más bien escalofriante puesto que puede dar la sensación al lector de que Minia era una muerta en vida. Y lo cierto es que su actitud es la de una víctima débil, idiotizada por el maltrato cotidiano, actitud agradable al pueblo, como lo manifiesta Pardo Bazán, en tanto que provoca la compasión y la empatía con el sufrimiento de la muchacha. Pero la debilidad de Minia en gran medida precipitaría su desenlace.

Rezó maquinalmente, pensó en la Santa, y dijo entre sí, sin mover los labios: “Santa Minia querida, llévame pronto al Cielo; pronto, pronto...”. Al fin se quedó, si no precisamente dormida, al menos en ese estado mixto propio a las visiones, a las revelaciones psicológicas y hasta a las revoluciones físicas. Entonces le pareció, como la noche anterior, que veía la efigie de la mártir; solo que, ¡cosa rara!, no era la Santa; era ella misma, la pobre rapaza, huérfana de todo amparo, quien estaba allí tendida en la urna de cristal, entre los cirios, en la iglesia. Ella tenía la corona de rosas; la dalmática de brocado verde cubría sus hombros; la palma la agarraban sus manos pálidas y frías; la herida sangrienta se abría en su propio pescuezo, y por allí se le iba la vida, dulce e insensiblemente, en oleaditas de sangre muy suaves, que al salir la dejaban tranquila, extática, venturosa... Un suspiro se escapó del pecho de la niña; puso los ojos en blanco, se estremeció..., y quedóse completamente inerte. Su última impresión confusa fue que ya había llegado al Cielo, en compañía de la Patrona (73-74).

²³ Es evidente que en la época en la que Pardo Bazán escribe su historia (*cf. La cuestión palpitante*, 11), el determinismo se veía de manera crítica, la autora específicamente tenía sus reservas con este aspecto de la corriente naturalista. En general, el determinismo se trataría de explicar a partir de causas científicas, por influencia de la “materia y sus fuerzas y energías”, no sé hasta qué grado psicológicas, pero me arriesgo a pensar que este es el camino toma la Duquesa en este fragmento de la historia, por el fin que tiene la muchacha.

Así, en un sueño, Minia toma el lugar de la santa, se pierde en la imagen de su otro *yo*, de la joven que se guardaba en la urna de la parroquia y que es en un momento Minia y en el siguiente la santa. Como señala Pedrosa, el del doble suele ser un motivo que provoca cierta inquietud:

El cuento, la leyenda, la literatura y la cultura en general han previsto y se han inquietado ante esa posibilidad. Y han propuesto etiquetas, ideado estrategias, construido tabúes o formulado relatos al respecto. El miedo, el horror al *doble*, es decir, al *yo* excesivamente parecido al *otro*, carente de secretos con respecto a los demás, no suficientemente diferenciado en términos lingüísticos y culturales del prójimo, es, seguramente, uno de los que más han perturbado al ser humano en todo tiempo y lugar (Pedrosa, 2006: 262).²⁴

Diríamos que también el boticario es un personaje duplicado, entre el científico sabio, que se esconde tras la cortina y el mago maléfico que se conoce fuera de la tienda. Este personaje representa justamente “la zozobra y el desconcierto en que queda el ser humano, en que se sume la cultura, cuando no logra reconocer de forma clara la voz del *yo* y la voz del *otro*, cuando no consigue trazar, mediante el silencio, el secreto [y en este caso, la palabra], la discontinuidad lingüística, una línea divisoria suficientemente marcada entre unos y otros” (Pedrosa, 2006: 265). Así, el personaje se ve condenado a mantenerse en el papel del doble, se ve recluido en el papel del asesino, de la leyenda (Pedrosa, 2006: 266), ello porque no reveló su secreto a tiempo a Pepona, en el momento en que ésta le ofrecía los fluidos de su sobrina, o porque no supo emplear con sabiduría sus conocimientos, como sea, en este personaje vemos sufrimiento en el doble, mientras que con Minia, en cambio, parece haber una especie de liberación al verse en la imagen de muerte.

²⁴ “El loco con doble personalidad, el gemelo hermano de alguien idéntico a sí mismo, el homosexual que se empareja con otra persona de su mismo sexo, el incestuoso que se acerca a alguien de su misma carne, el fantasma que duplica la vivo en el mundo de los muertos, el adulto y el recuerdo del niño que fue cuando se encuentran frente a frente, el enmascarado (villano o superhéroe) dotado de una segunda espuria personalidad, el constructor de autómatas, el titiritero, el ventrílocuo o el autor literario de los que emanan voces de criaturas a veces no suficientemente diferenciadas de las de sus genitores... hasta los clones que últimamente inquietan a todos y plantean interrogantes desde el punto de vista de la medicina, del derecho, de la psicología, de la ética, son ejemplos de *otros* que la cultura de muchos pueblos y tradiciones han considerado insuficiente o inadecuadamente diferenciados o separados de los que deberían ser sus *otros* naturales. Ello les ha marcado de forma especial (algunas veces, las más, de forma negativa, pero algunas también de forma positiva), les ha hecho objeto muchas veces de tabú, y, sobre todo, les ha convertido en protagonistas privilegiados de numerosos relatos (que van desde el terrorífico cuento de fantasmas o de clones al chiste contra los homosexuales, pasando por muchas otras modalidades de literatura, incluida la novela)” (Pedrosa, 2006: 262-263).

La contemplación de las propias exequias, por parte de la niña, podría verse como un motivo frecuente en la narrativa tradicional, este, junto con el motivo del doble, se asocian en un episodio que es, a mi parecer, el más logrado de todo el cuento, parece el momento más inquietante de la narración, no tanto por el asesinato como porque con este se cumple el deseo de la muchacha de morir y a la vez ser como la santa.²⁵

Pero la relación de Minia con la virgen también evoca otro tipo de relaciones que suelen tener los devotos con los santos, elementos que también son característicos de la religiosidad popular. La muchacha, de este modo, no sólo recurre a la santa para pedir favores, entre los cuales estaba el de su propia muerte, en otra ocasión también la evoca como ente justiciero capaz de castigar de forma terrible a los pecadores, rasgo también frecuente en la percepción mágica y sobrenatural, casi pagana, de las divinidades. Así, al escuchar entre sueños una conversación entre Pepona y Juan Ramón respecto a la posibilidad de robar la parroquia, a la niña

le pareció que una luz dorada y azulada llenaba el recinto de la choza. En medio de aquella luz, o formando aquella luz, semejante a la que despedía la “madama de fuego” que presentaba el cohetero en la fiesta patronal, estaba la Santa, no reclinada, sino en pie, y blandiendo su palma como si blandiese una arma terrible. Minia creía oír distintamente estas palabras: “¿Ves? Los mato.” Y mirando al lecho de sus tíos, los vio cadáveres, negros, carbonizados, con la boca torcida y la lengua de fuera (64-65).

La imagen que ve Minia responde a las palabras de su tío, quien exclama asustado, ante las insinuaciones de su esposa: “quieres que Santa Minia mande una centella que mismamente nos destrice...” (64). Pardo Bazán se niega, naturalmente, a dejar un resquicio para lo sobrenatural, pues “en todo momento la novelista busca una

²⁵ La asistencia al propio funeral se encuentra presente en diferentes ejemplos de la literatura española. En el siglo XVI, por ejemplo, la registra Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*, y es probable que él la escuchara como leyenda. De ahí en adelante se encuentra esta historia en otros géneros, como romances, poemas o cuentos (cfr. Martín López, 2006: 272-280). Es evidente que el motivo se asocia de manera terrible al del doble, y fue rescatado desde el Romanticismo: “no es casual que las duplicaciones de la primera mitad de siglo aparezcan sobre todo en composiciones de inspiración legendaria. Lo más sorprendente es comprobar que tanto Espronceda como Zorrilla se acogen en sus ‘cuentos en verso’ a una escena procedente del acervo legendario español –la asistencia a las propias exequias– y añaden a la secuencia tradicional un motivo inexistente en sus anteriores elaboraciones, dotándola de un carácter macabro y siniestro, pero también de un incipiente sentido ontológico: la contemplación del doble muerto” (Martín López, 2006: 269).

apoyatura racional que explique la conducta de los personajes”, (Solanas, 1981: 199),²⁶ y la intervención de la santa sólo se da en los sueños de Minia. Minia, al igual que su tío, se deja llevar por los temores que seguramente circulaban a partir de leyendas, cuentos, y romances de castigos sobrenaturales.

EL DESENLACE

El final de *Un destripador de antaño* resulta por demás interesante, por lo que nos deja ver respecto a la tónica que ha seguido Pardo Bazán a lo largo del cuento:

La intervención del boticario en este drama jurídico bastó para que el vulgo le creyese más destripador que antes, y destripador que tenía la habilidad de hacer que pagasen justos por pecadores, acusando a otros de sus propios atentados. Por fortuna, no hubo entonces en Compostela ninguna jarana popular; de lo contrario, es fácil que le pegasen fuego a la botica, lo cual haría frotarse las manos al canónigo Llorente, que veía confirmadas sus doctrinas acerca de la estupidez universal e irremediable (82).

Aun antes de este final, al encontrarse a Minia muerta, don Custodio se había dado cuenta de que había sido vencido por las creencias que él mismo se había encargado de alimentar. Como comenté arriba, el personaje se ve preso en su doble debido a que es incapaz de administrar correctamente su secreto. Esto ocurre en el momento de encontrarse con el cuerpo de la sobrina de la mujer que la noche anterior le había ofrecido su grasa:

De repente, allí mismo, bajo los rayos del sol, del alegre, hermoso, que reconcilia a los humanos consigo mismos y con la existencia, divisó un bulto, un cuerpo muerto, el de una muchacha... Su doblada cabeza descubría la tremenda herida del cuello. Un “mantelo” tosco cubría la mutilación de las despedazadas y puras entrañas; sangre alrededor,

²⁶ Los sueños, para los escritores de la corriente naturalista, eran simplemente un reflejo de la realidad externa del soñador, de sus preocupaciones inmediatas o las sensaciones que experimentarían durante el sueño – como frío, calor, humedad, etcétera–. Esto era así para nuestra escritora, aunque sólo en parte, puesto que también encontramos en su obra elementos simbólicos, complejos, que requieren una interpretación más profunda, lo que obliga a Kerr Thompson a preguntarse si la escritora no seguía todas las tendencias científicas de la época. Al final, concluye: “First, it is clear that the novelist was aware of the accepted somatic dispositions theory of dreaming, but that she did not let her knowledge of this theory destroy her own conception of the dream as a psychologically significant phenomenon. Thus two decades prior to the publication of Freud’s iconoclastic treatise on the subject we find the Spanish novelist narrating dreams which acquire in light of later theories” (1976: 862).

desleída ya por la lluvia, las hierbas y las malezas pisoteadas, y en torno, el gran silencio de los altos montes y de los solitarios pinares... (82)

Cinematográficamente, este sería el momento en el que los protagonistas de una historia de terror se dan cuenta de que el asesino aún se encuentra con vida. Este es, pues, el momento en el que el propio don Custodio sabe que no hay escapatoria; de alguna manera, tenemos la sensación de que al final ha sido vencido y de que la presencia del cuerpo de la niña es en realidad la manifestación del triunfo del otro mundo, del mundo de la imaginación. Nuestro personaje es, como Julián, en *Los pasos de Ullóa*, los archivos, la casa señorial en la misma novela, es, en fin, el necio ciudadano que ha sido vencido por otra realidad: la terrible realidad de la pobreza, la escasez, la lucha diaria por la supervivencia.²⁷

Y así, en este final, pareciera que nuestra autora da un último golpe contra las costumbres de la gente del pueblo, contra la fiesta popular, la jarana, las creencias y los rumores, pero también, como en otras obras, manifiesta la debilidad de la razón frente a ellas. Y aquí, aunque quizá en un sentido más antropológico, conviene recordar lo que señala Díaz Viana respecto a la influencia de las leyendas en la población:

En el universo imaginario desde el que se construyen las leyendas, los hechos son como accidentes de un sueño interminable. Y las personas reales que aparecen llevando a cabo lo que ya estaba previsto en ellas se comportan –en muchas ocasiones– a modo de meros fantasmas que cumplen y encarnan los designios legendarios de la fatalidad (2008: 256).

La leyenda del destripador, de este modo, acaba haciéndose realidad en la persona de Pepona, de Minia y de don Custodio. Podríamos, finalmente, darle otra interpretación al título; *Un destripador de antaño* podría referirse a las creencias, a las supersticiones que provienen de “antaño” y que actúan también en contra de las sociedades que las producen, y en este sentido, ellas serían el asesino que da título a nuestra historia.

²⁷ Así, pues, las creencias populares se asocian con contextos rurales, de aldeas y pueblos lejanos en los que la naturaleza y la lejanía conforman un contexto agreste, salvaje; y, por otro lado, alienta los temores más profundos de los individuos. La narrativa de Pardo Bazán, de este modo, pone énfasis en estas dicotomías, entre el campo y el pueblo, mezclando, como señala Barroso, ambos contextos y enfrentándolos, y es así como muchos personajes, procedentes de la llamada civilización, se internan en el espacio de lo salvaje, en donde, finalmente, el pensamiento y los comportamientos también se han desarrollado a partir de un sistema de vida que resulta funcional para los pobladores y en el cual la civilización, vista en algunas de sus obras, como el clérigo o el hombre de ciudad, se encuentra fuera de lugar, por no decir que inútil e indefenso, como ocurre con Julián, protagonista de *Los pasos de Ullóa*.

BIBLIOGRAFÍA

- BAZÁN BONFIL, Rodrigo, 2003, "Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales. Al 'suceso' en pliegos de cordel", tesis de doctorado, México, El Colegio de México.
- BELTRÁN, Rafael y Marta Haro, 2006, "Presentación", en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.), Valencia, Universitat de València, 11-15.
- BROWN, Gordon M., 1948, "La Condesa de Pardo Bazán y el naturalismo", en *Hispania*, 31-2, 152-156.
- CAMARENA, Julio y Maxime Chevalier, 2003, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, t. 3, Cuentos religiosos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CARO BAROJA, Julio, 1990, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo.
- CATALÁN, Diego, 1999, "Introducción", en *El Romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense.
- CHEVALIER, Maxime, 1980, "Cuento folclórico y literaturas del siglo XIX", en *Asociación Internacional de Hispanistas. Actas VII*, 325-333.
- DÍAZ VIANA, Luis, 2008, "La fuerza de lo imaginado o el temor présago: miedo al futuro desde el pasado en las leyendas actuales", en *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*, Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa (eds.), Madrid, Calambur, 243-257.
- , 1999, "La invención romántica de lo popular: una incursión por las razones de la autenticidad", en *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*, Gipuzkoa, Sendoa, 72-80.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1987-88, "Retórica menor", en *Studi Ispanici*, no. III, 271-291.
- , 1973, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.
- KERR THOMPSON, Currie, 1976, "The Use and Function of Dreaming in Four Novels by Emilia Pardo Bazan", *Hispania*, 59-4, 856-862.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca, 2006, "Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea", tesis de doctorado en Literatura Española, Fernando Valls Guzmán (dir.), Universidad Autónoma de Barcelona.
- MAYORAL DÍAZ, Marina, 2006, "Pardo Bazán: de la noticia a la ficción", en *Emilia Pardo Bazán: los cuentos. Actas de II Simposio, (A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembre de 2005)*, La Coruña, Museo Emilia Pardo Bazán, 225-250.