

LECCIONES DE ANATOMÍA, ESTÉTICA Y ANTROPOLOGÍA CRIMINAL: LOS CUENTOS DE RAFAEL SALILLAS

El 19 de junio de 1892 *El Liberal* abría sus páginas con el anuncio de una nueva sección llamada «Cuentos propios»¹. Con esta iniciativa apuntalaba el periódico un proyecto dirigido a la divulgación de la narrativa breve contemporánea iniciado con los «Cuentos ajenos», donde habían aparecido –y seguirían apareciendo– relatos de autores como Guy de Maupassant, Émile Zola o Leon Tolstói, y que posteriormente se reforzaría con un concurso de cuentos que, a juzgar por los más de seiscientos textos presentados en su primera edición, gozaría de un gran poder de convocatoria. Según rezaba la noticia del 19 de junio,

El pensamiento de los «Cuentos ajenos» y el de los «Cuentos propios», que inauguraremos mañana lunes, fueron simultáneos en nuestro espíritu, mas, para la realización del segundo, necesitábamos celebrar previas conferencias con nuestros más reputados literatos y cuentistas, comenzando en el ínterin para no retardar los que nos animaban, la traducción y arreglo de las notabilísimas obras literarias que con gran contentamiento de nuestros lectores han aparecido en nuestras columnas.

Esta contribución a la «propaganda de la patria literatura» por fin iba a materializarse, proseguía la noticia, gracias a la colaboración de «nuestros más reputados literatos y cuentistas». Se citaba, en primer lugar, «la notable lista de los

¹ «Nuestros cuentos», *El Liberal*, XIV, 4746 (19 de junio de 1892). Esta noticia también se había publicado, casi con idéntica formulación, el día anterior.

literatos nacionales con cuyo asentimiento contamos», formada por Miguel de los Santos Álvarez, Leopoldo Alas *Clarín*, José Castro y Serrano, José Echegaray, Emilio Ferrari, José Fernández Bremón, Isidoro Fernández Flórez *Fernanflor*, Salvador López Guijarro, Armando Palacio Valdés, Jacinto Octavio Picón, Ramón Rodríguez Correa, Eugenio Sellés y Juan Valera. A esta nómina se sumaba otra compuesta por los «redactores y colaboradores literarios habituales» de *El Liberal* —Joaquín Arimón, Mariano de Cavia, Joaquín Dicenta, Eduardo de Palacio, Ángel Pulido, José Roure, Salvador Rueda, Rafael Salillas, Eusebio Sierra y Tomás Tuero— y una tercera conformada por autores que todavía no habían asegurado su colaboración: Narciso Campillo, Gaspar Núñez de Arce, Narcís Oller, Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda.

Durante 1892 en esta sección se publicaron, entre el 20 de junio y el 26 de diciembre, cien cuentos. Los autores que más piezas aportaron fueron Isidoro Fernández Flórez *Fernanflor* y José Fernández Bremón, con veintiuna y quince respectivamente, seguidos a cierta distancia por Mariano de Cavia (siete) y Rafael Salillas, con cinco. No deja de ser curiosa la sutil coincidencia que podría establecerse entre estos cuatro nombres: si José Fernández Bremón había pasado a engrosar la lista de colaboradores de *El Liberal* en 1879 de la mano de Fernanflor, Rafael Salillas lo haría, unos cuantos años después, de la de su amigo y paisano Mariano de Cavia. Una diferencia sustancial distingue, sin embargo, a estos cuatro personajes: mientras Fernanflor, Fernández Bremón y Cavia eran periodistas profesionales, escritores que hicieron de la colaboración con la prensa periódica su medio de vida, Rafael Salillas obtuvo su principal sustento de fuentes bien distintas. Por más que Salillas llegara a Madrid «con un drama bajo el brazo y con el propósito de dedicarse al trabajo literario» (Jiménez de Asúa: 1943: 38), y pese a contar con el patrocinio de Antonio Ros de Olano², el médico oscense acabó obteniendo su fama y sustento de canteras ajenas a la República de las Letras. Así, pasaría a la posteridad no como literato, sino por su tarea al frente del Negociado de Antropología e Higiene en el Ministerio de Gobernación, como secretario de la Junta Superior de Prisiones, vocal de la Comisión de Reformas Sociales, director de la Prisión Celular de Madrid, fundador de la madrileña Escuela de Crimi-

² Antonio Ros de Olano, compañero de armas y amigo de su padre, consiguió para el recién licenciado Salillas un puesto de jefe de quinta clase en la Administración Civil (Miranda: 2004: 19). Poco después del estreno del drama de Salillas la prensa daba noticias de una velada literaria en la que el escritor novel leyó algunos poemas del ya anciano general. Véase *La Correspondencia de España*, XXVI, 9707 (19 de octubre de 1884), *La Época*, XXXVI, 11590 (19 de octubre de 1884) o *El Correo Militar*, XVI, 2724 (20 de octubre de 1884).

nología o, en fin, como diputado en las Cortes por el Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux.

Las páginas que escribió Salillas sobre antropología criminal, disciplina de la que fue el más popular representante en la España de finales de siglo —«En todas partes había un pequeño Lombroso. En Madrid era el doctor Salillas», escribió Barroja (1982: 205)—, su labor como reformador y penalista, y su obra de carácter sociológico y etnográfico no están, sin embargo, reñidas con esa inclinación literaria «frustrada y mal contenida», en palabras de Ara Torralba (1999: 147). Bien al contrario, con la excepción del drama *Las dos ideas*, estrenado cuando el autor contaba treinta años, su obra de ficción guarda un estrechísimo vínculo con una intensa carrera profesional ligada a una evidente vocación divulgadora. Resulta sorprendente, dada la palpable relación de su producción criminológica, sociológica y penitenciaria con los cinco relatos que firmó para la sección «Cuentos propios», que los estudiosos de su vida y obra hayan guardado silencio acerca de estas piezas. Ni Jiménez de Asúa (1943), ni Arco (1956), ni tampoco Fernández Rodríguez (1976), Galera Gómez (1986) o Miranda (2004) citan ninguno de estos relatos. En las escasas páginas que Ara Torralba (1999) consagra a Salillas, hasta ahora las únicas exclusivamente centradas en la obra literaria del oscense, la alusión a los cuentos brilla, asimismo, por su ausencia³. Dado que en la bibliografía sobre el autor aparece ampliamente documentada su colaboración con la prensa periódica, este vacío sólo puede atribuirse al desconocimiento. Precisamente el mismo año de 1892 publicaba Salillas dos textos a menudo citados por sus estudiosos: un retrato del cura Merino en *La Nueva Ciencia Jurídica* de José Lázaro Galdiano (con quien volvería a colaborar en *La España Moderna*) y «Manada de locos», un artículo sobre los anarquistas jerezanos aparecido, por añadidura, en *El Liberal* el 8 de febrero.

Si por algo destaca la primera obra de ficción de Salillas, el drama *Las dos ideas*, es justamente por el difícil encaje que, al menos en apariencia, tiene en el grueso de su producción⁴. Resulta difícil, si no imposible, detectar en los tres actos versificados de este drama los que más adelante acabarían revelándose como los

³ Sobre Salillas pueden verse también los comentarios de Maristany (1973) y (1983), así como Ara Torralba (1996), y Serrano Gómez y Serrano Maíllo (2007). No me resisto a destacar aquí que Salillas aparece entre los personajes de la reciente novela de Julián Granados *De humanidad y polilla. Todas las caras de Ferrer Guardia*, publicada por Anagrama en 2009.

⁴ Al parecer, Salillas habría divulgado con anterioridad a este drama unas «poesías líricas» que no he podido documentar. La referencia aparece en «Los espectáculos de anoche», *El Día*, 1584 (8 de octubre de 1884). Ara Torralba (1999) nada indica al respecto.

intereses literarios y lingüísticos prominentes del autor, fascinado por la novela picaresca (en ella encontraría el germen del tipo criminal español) o el lenguaje del hampa, el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan y su relación con Cervantes y el *Quijote*, o la denominación del mal de ojo a lo largo y ancho de la geografía española. *Las dos ideas*, que se estrenó en el teatro Español el 7 de octubre de 1884 con Antonio Vico en el papel protagonista y se imprimió ese mismo año en Madrid, escenifica la historia de una venganza aplazada: la que el absolutista don Pedro quiere tomarse en su sobrino, el liberal Fernando, fruto de la violación que sufrió su hermana Catalina, ahora monja, durante la invasión de las tropas napoleónicas. A la vez que los personajes despliegan un lenguaje ampuloso y desaforado, en *Las dos ideas* se suceden las anagnórisis, los amoríos prohibidos y las escenas de acartonada violencia. Pese a su nula novedad temática y estética (o tal vez por causa de ella), la obra gozó de una amplia recepción en la prensa de la época y fue reseñada en las publicaciones más relevantes de la Restauración. Casi sin excepción, los comentaristas subrayaron la inexperiencia del joven médico; así, *La Época* afirmaba que «El éxito de esta obra decidirá el porvenir de un joven que ha abandonado la carrera de la medicina para dedicarse al teatro» y *El Imparcial* ponía en boca de Salillas estas palabras: «Si no gusta mi obra volveré a Huesca». En general, la crítica se mostró en exceso benevolente y, al margen de alguna que otra tibia objeción a la composición del texto, se detuvo en augurar un buen futuro al autor y en ensalzar el buen hacer de Vico frente a la desgana del resto del reparto. Tan sólo Sinesio Delgado hizo gala de cierta dureza al afirmar, bajo el pseudónimo de Luis Miranda Borge, que «Aquello parece un melodrama del año cuarenta»⁵.

En puridad, *Las dos ideas* es una obra de tesis. Escribía Luis Alfonso en su reseña para *La Época*:

A todas luces el señor Salillas detúvose un día contemplando el choque tremendo que en la historia política y en las costumbres privadas habían producido «las dos ideas», la moderna y la antigua, la rancia y la juvenil.

⁵ Las reseñas y comentarios que he documentado son las siguientes: «Ecos madrileños», *La Época*, XXXVI, 11561 (29 de septiembre de 1884), probablemente debida a Alfonso Escobar; «Teatros», *El Correo Militar*, XVI, 2714 (8 de octubre de 1884); «Los espectáculos de anoche», *El Día*, 1584, 8 de octubre de 1884; «Los espectáculos», *La Iberia*, XXXI, 9032 (8 de octubre de 1884); A., «La vida madrileña», *El Imparcial*, XVIII, 6233 (9 de octubre de 1884); Luis Miranda Borge (Sinesio Delgado), «Espectáculos», *Madrid Cómic*, IV, 86 (12 de octubre de 1884), pp. 6-7; Manuel Cañete, «Los teatros», *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 39 (22 de octubre de 1884); y Luis Alfonso, «Los estrenos», *La Época*, XXXVI, 11579 (8 de octubre de 1884). Ara Torralba (1999: 148) cita una reseña que no he podido consultar, publicada en *La Ilustración Nacional*, 41 (20 de octubre de 1884).

Llevadas entrambas al exceso, como es propio de irreflexivos temperamentos meridionales, la añeja promovió el alzamiento absolutista, la nueva los desbordamientos revolucionarios.

Elegir el primer momento en que se efectuó el choque, y por tanto se entabló la lucha, encarnar en seres humanos, agitados por pasiones también opuestas, las dos ideas en pugna, producir el conflicto y sacar de él como consecuencia que, según la frase del drama, la aurora ha de prevalecer sobre la noche y que la libertad moral y política ha de alzarse sobre el cadáver del reaccionarismo, he aquí sin duda alguna el propósito del señor Salillas, y el pensamiento generador, grandioso, en verdad, de su obra⁶.

Sin embargo, notaba Manuel Cañete a propósito de esas dos ideas que

el pensamiento fundamental de la obra, compendiado en su título, no se determina de una manera perceptible en la acción del drama. Quiso el autor, a lo que parece, presentar a los ojos del público en abierta pugna y vivo contraste la intransigencia religiosa y moral de los partidarios del antiguo régimen, con el amplio y arrojado espíritu de los amantes de la libertad moderna. De otro modo ni siquiera se comprendería la significación del título, que fuera a todas luces arbitrario y caprichoso. El primero de los términos, esto es, la intransigencia del severo católico, aplicada en parte a los accidentes y luchas de la vida pública por virtud de la intensidad varonil de afectos y pasiones de carácter privado, se patentiza en el drama de modo que no deja lugar a la menor duda. El término contrario, es decir, el influjo de la idea liberal, en el caso concreto que da origen al conflicto dramático, no se deja percibir ni con anteojo de larga vista⁷.

Estuviera o no condicionado el juicio del veterano Cañete por su recalci-trante conservadurismo (Randolph: 1974: 234), en puridad no le faltaba razón al crítico, ya que, al menos sobre el papel, el tratamiento de las dos ideas que dan título al drama resulta, cierto es, desequilibrado, confuso.

De cierta confusión expositiva adolece también *Quiero ser santo*, novela corta que apareció en *El Cuento Semanal* a finales de 1907, con ilustraciones de Pedrero. Según Ara Torralba (1999: 150),

Más que novela, *Quiero ser santo* es una confesión del criminólogo que, ya viejo, recuerda episodios sórdidos de su vivencia carcelaria, intentando jus-

⁶ Luis Alfonso, «Los estrenos», *La Época*, XXXVI, 11579 (8 de octubre de 1884).

⁷ Manuel Cañete, «Los teatros», *La Ilustración Española y Americana*, XXVIII, 39 (22 de octubre de 1884).

tificar la brutalidad humana inherente al poco espíritu correccionalista y sí punitivo y cruel de nuestros centros penitenciarios.

En efecto, esta *nouvelle*, vertebrada en torno a los recuerdos de un experimentado criminólogo y penalista, es sobre todo de carácter divagador y reflexivo, algo curioso cuando se atiende a la fórmula que hizo de *El Cuento Semanal* una publicación de gran éxito comercial. Encarnación de «la transición del cuento decimonónico al plenamente actual» (Baquero Goyanes: 1949: 168), *El Cuento Semanal* «ofrecía un relato completo firmado por los autores más en boga e ilustrado por los mejores dibujantes del momento, todo ello a un precio al alcance de una gran parte del público lector del momento» (Rivalan Guégo: 2008: 28). Obviamente, ni Salillas era uno de los autores «más en boga» del momento ni su relato parece el más oportuno para el gusto del público que cada semana devoraba las páginas de esta publicación, pero, cuando menos, *Quiero ser santo* compendia y rubrica muchas de las ideas sobre el mundo penitenciario y la psicología criminal que con el paso de los años había ido madurando el escritor. No es difícil intuir bajo la voz del narrador la del propio Salillas, ni bajo su denuncia de «una de las más miserables situaciones de la vida» su declarado afán reformista y la reivindicación de la tutela como «sostenedora», con «aspiraciones a ser elevadora», del hombre caído. El reo aparece aquí como víctima no sólo de su propio carácter, sino también de las fuerzas de la naturaleza («Cada acción es una resultante de fuerzas conocidas e ignoradas. El hombre es un exteriorizador tendencioso de las fuerzas de la naturaleza») y de un medio profundamente envilecedor, la cárcel.

Quiero ser santo condensa el rechazo que Salillas venía expresando desde hacía décadas contra la deplorable situación que sufrían los condenados en los presidios de África –un «encierro de hombres, sin ningún estímulo para las actividades del cuerpo y para los despertamientos del alma», que «lo iguala todo en la misma tonalidad y que deprime, engendrando con la apatía el propio menosprecio, y con éste la degradación», leemos sobre la ciudad-presidio de Ceuta en las páginas de la *nouvelle*– y justifica el deseo de crear prisiones agrícolas en la Península, parcialmente materializado en la fundación, durante la primera mitad de 1907, de la Colonia Penitenciaria de El Dueso, en Santoña, Cantabria (Miranda: 2004: 29). Más complicado resulta averiguar si, cuando entregó *Quiero ser santo* a la imprenta, el autor ya había vivido el motín que dio al traste con sus esperanzas reformistas en la Prisión Celular de Madrid (Miranda: 2004: 28-29), aunque el título de la *nouvelle* invita a fantasear con que tal vez así fuera. En todo

caso, *Quiero ser santo* se caracteriza por una escasísima acción y por la concatenación de evocaciones y escenas fragmentarias que sólo la voz narrativa, errática e impresionable, dota de coherencia. Se trata, al cabo, de un relato concebido como soporte del ideario reformista del autor, quien no pretende otra cosa que transmitir a sus lectores la dureza y sinsentido de la vida carcelaria.

A diferencia de *Las dos ideas*, donde la tesis queda sofocada por un argumento, una trama y un lenguaje decididamente anacrónicos, y a diferencia también de *Quiero ser santo*, donde, por el contrario, la tesis y la digresión ahogan la posible sustancia narrativa del texto, los cuentos de 1892 conjugan con mayor fortuna narración, estética e ideología. De hecho, no me parece descabellado considerarlos como una suerte de prolongación de las investigaciones del autor, no en vano Salillas, cuya vocación criminológica y penitenciaria fue tardía, más provocada que espontánea y de carácter autodidacta (Fernández Rodríguez: 1976: 203), se consideraba ante todo un divulgador. Cuando en 1892, el mismo año en que publica los cuentos, prologa el libro del médico turinés Angelo Mosso *El miedo*, atribuye este encargo –sirviéndose del tópico de la modestia– a su labor vulgarizadora:

Sin duda –y esto es lo que me obliga y me somete– el traductor ha tenido en cuenta que mi nombre, modesto como es, significa, no en el laboratorio, ni en la cátedra, no en el pequeño público universitario, sino en el gran público, en el que lee al día en la hoja noticiera, el folletín, el cuento y el artículo un sentido de vulgarización de ideas más o menos encumbradas; una forma de amenidad de asuntos ávidos por su índole; un trasunto de novedad, que yo puedo clasificarlo justamente de pseudociencia y pseudoliteratura (Salillas: 1892: I-II).

Salillas no sólo aplaude que el científico acuda a la divulgación: defiende el uso de la imaginación para completar los huecos que la «realidad», la «verdad» y el método empírico se muestran incapaces de rellenar:

En el estado actual de los conocimientos, el vulgarizador científico tiene que recurrir más de una vez al procedimiento de los escritores que aun aconsejados de la realidad y obedientes a sus preceptos, le piden a la imaginación lo que la realidad no les presta. Mosso, experimentador, tiene que completarse con Mosso, literato, para escribir su obra. La experimentación no da todavía suficientes elementos para un proceder tan concluyente. La verdad no es todavía fácilmente traducible (Salillas: 1892: VIII).

Por emplear las palabras que le dedica a Mosso, es en los «Cuentos propios» donde hallamos la conjunción más feliz y depurada del Salillas «experimentador» y el Salillas «literato». En los dos primeros, «Lección de estética» y «Lección de anatomía», publicados el 5 y el 25 de julio, asumen el protagonismo el profesor de cirugía y el estudiante de medicina; en «La casta» y «En libertad», aparecidos el 7 y 19 de agosto, el autor centra su atención en el criminal y sus circunstancias; por último, «Na nay», del 4 de septiembre, supone una aproximación al mundo del hampa y su lenguaje a través de los tipos del gitano y el judío⁸.

«Lección de estética» y «Lección de anatomía» constituyen dos variaciones sobre un mismo motivo: el cadáver destinado a la disección que, por su intensa belleza, debe ser indultado. El narrador de «Lección de estética» evoca sus experiencias estudiantiles en la Escuela de Medicina de una ciudad indeterminada, por aquel entonces un lugar caótico, situado en un despoblado junto al hospital y el manicomio, y «regido por la libertad de improvisación», cuyo anfiteatro era «un poco mejor que un cobertizo y un mucho peor que una cátedra». En su memoria cobra especial relevancia la figura del profesor que impartía clases de anatomía, un individuo vulgar y anodino sensiblemente distinto al prototipo de cirujano que, tras la unificación de la medicina y la cirugía a finales del siglo XVIII, conseguiría un gran prestigio social en el ochocientos (García Ballester: 1964: 239-240; Nogales Espert: 2004: 34). Al menos en una ocasión, sin embargo, supo este cirujano dar a sus alumnos una lección de estética al negarse a diseccionar el cuerpo de una hermosa y virginal mujer. Al contemplar tamaña belleza, «El cirujano rudo se transformó en profesor de anatomía... pictórica, y los estudiantes no pensaron en sus escalpelos, sino en su juventud, cuya fantasía se impuso a las sequedades de la ciencia». Tras examinar el cadáver, el profesor toma, en efecto, la decisión de no mancillarlo:

—Señores: fuera miserable profanar lo que la Naturaleza hizo tan perfecto, lo que respetó el mundo y lo que no desfiguró la muerte. La anatomía no nos puede ofrecer una emoción tan delicada. Si nuestros escalpelos se empleasen en descomponer esa obra por pura curiosidad de anfiteatro, sentiríamos el remordimiento del artista. Yo os propongo que ya que no sea posible conservar esa creación, se la devolvamos a la tierra. ¿Lo aprobáis?

—¡¡Sí!! —repetimos al unísono.

⁸ Las referencias completas de los cuentos son las que siguen: «Lección de estética», *El Liberal*, XIV, 4762 (5 de julio de 1892); «Lección de anatomía», *El Liberal*, XIV, 4782 (25 de julio de 1892); «La casta», *El Liberal*, XIV, 4795 (7 de agosto de 1892); «En libertad», *El Liberal*, XIV, 4807 (19 de agosto de 1892); y «Na nay», *El Liberal*, XIV, 4823 (4 de septiembre de 1892).

—¡Que no le falte ni un cabello! —le dijo con severidad al mozo—. Señores: ha terminado la lección.

El cuento se distingue por la convergencia de descripciones sumamente crudas, afines por su minuciosidad y explicitud a la prosa naturalista, con las referencias literarias y las alusiones al poder transformador de la belleza. Véase como ejemplo de las primeras el siguiente pasaje:

De la anatomía surge el arte, mucho más si el anatómico tiene intuición y sentimiento de artista. Se escinde, se divide y se corta; se levantan capa por capa los tejidos, desde la piel al hueso, se descubren los músculos, los ligamentos, los vasos, los nervios y las vísceras, no para destruir, para conocer el arte con que la Naturaleza ha dispuesto el mecanismo, de tal modo que de aquellas mesas de zinc manchadas con humores, salpicadas de desperdicios y ocupadas con miembros mutilados, y de aquellas tinas repletas de barreduras orgánicas y de aquel ambiente humedecido con el agua del baldeo e impregnado del olor cadavérico y de la acritud del desinfectante, surge la idea de la perfección plástica, la euritmia escultórica y la adoración de la forma, como si emanara del espíritu inspirador de los helenos.

En este contexto, el goce estético provocado por la belleza, aunque sea la de los entresijos de un cuerpo sajado, se impone a la sordidez de la muerte y la descomposición. A la postre, el bellísimo e inmaculado cadáver destinado a la práctica disectiva es equiparado al de una sublime estatua, a «la obra más primorosa de un escultor helénico», y la muerte a Pigmalión, quien «con sus amores de artista, convirtió en mujer a Galatea».

Las connotaciones turbadoras que adquiere aquí el cadáver cobran un sesgo claramente necrófilo en «Lección de anatomía». El protagonista es en este caso el soñador Raimundo, un estudiante de medicina talentoso pero poco dotado para la vida práctica. Salillas se sirve ahora de un narrador en tercera persona que hurga en la conciencia de Raimundo y que no ahorra valoraciones sobre el carácter del personaje y sus ensoñaciones. Así, el joven es presentado justo en el momento en que comienza a despojarse del temible influjo materno, atraído por esa criatura de la que le habían hablado como de «un demonio que tienta, que pierde, que aniquila»: la mujer. Raimundo siente nacer una imparable atracción hacia esos «ángeles de luz» que, casi vencida la sugestión de la madre, se le antojan «ángeles caídos, solamente por estar en la tierra». Deambulando por las calles, el estudiante tropieza con la tentación definitiva:

Fue que Luzbel le salió al encuentro.
 Un Luzbel rubio y, al parecer, joven y candoroso como Ofelia.
 Le sonreía tan afectuosamente, que lo hizo sonreír y repararse de su actitud poco galana.
 –¿Dónde vas? –le preguntó la joven.
 –No lo sé. Me he perdido.
 –¡Te has perdido! –exclamó con un mohín burlesco.
 –No te extrañe. Esta no es mi tierra y ando solo.
 –Si te has perdido, yo te guiaré.
 –¡Tú!...
 Y se fueron juntos.

Al día siguiente, Raimundo se descubre incapaz de volver a la calle donde conoció a la mujer e inicia un peregrinaje infructuoso para encontrarla. No obstante, con el comienzo del curso el estudiante olvida su búsqueda para centrarse en los libros, entre los cuales su sentido de la orientación se agudiza y mejora ostensiblemente. Si hasta el momento había evocado la ansiada figura femenina gracias a la imaginación, esta facultad le sirve ahora para aprehender los secretos de la anatomía humana⁹. Frente a la crudeza descriptiva de «Lección de estética», prepondera aquí el eufemismo no exento de comicidad:

En verdad que la estudió [la figura humana] en las descripciones del libro, en las láminas, en los modelados del Museo y en el libro muerto, en ese libro que desde la cama del hospital pasa a la biblioteca que se llama depósito de cadáveres, y desde allí a la sala de estudio, que se llama sala de disección. «Ese es mi encuadernador», decía un médico humorista, señalando al carpintero de ataúdes¹⁰.

⁹ El modo en que las imágenes cobran vida en el cerebro de Raimundo hacen de él uno de esos individuos «visuales» que describe Salillas en *Quiero ser santo*. Compárense los siguientes pasajes, el primero perteneciente a «Lección de anatomía» y el segundo a la *nouvelle*: «Iba soñando: soñando despierto, que es manera de soñar que se reduce a que el cerebro convertido en una especie de reflector proyecta todas las impresiones recogidas; y así sucede que después de presenciar una gran parada o de pasar el día en un bosque, en un huerto de naranjos o en cualquier sitio donde se reproduzca con uniformidad, con los mismos atavíos y colores el mismo ser o el mismo objeto, al acostarnos y al cerrar los ojos vemos desfilar incesantemente las tropas, surgir los árboles y renovarse entre las verdes ramas los dorados y redondos frutos». «Si veo repetidamente una cosa, al cerrar los ojos se me reproduce y en mucho tiempo no la puedo desechar. He visto huertos de naranjos, y, al acostarme y cerrar los ojos, en vigilia, seguía viendo naranjos y naranjos en una sucesión sin fin».

¹⁰ Tal vez no esté de más recordar con García Ballester (1964: 223, 228, 229) que en *La desheredada* (1881) Augusto Miquis se refiere a los hospitales como «libros dolientes», mientras que en *El doctor Centeno* (1883) el médico Moreno Rubio se encariña con los enfermos y los mira «como amigos y como libros, cual material de afecto y de enseñanza».

Un día, mientras Raimundo se encuentra «reconociendo los libros acabados de llegar y el bibliotecario limpiándolos», el estudiante sufre una impresión muy violenta al ver uno de los cadáveres y exige al mozo que ese *libro muerto* no se toque y sea enterrado. Cuando, al iniciarse la clase de anatomía, llega el joven, visiblemente afectado, a la sala de disecciones, ve el cuerpo con el pecho abierto. Y mientras tanto, da comienzo la lección:

Sobre la losa estaba un corazón que el catedrático incidió con un escalpelo para descubrir sus cavidades.

–Señores –dijo el profesor–. El corazón es un músculo...

–¡No!... –gritó desesperadamente Raimundo precipitándose en la sala.

–¡Es...

No pudo continuar.

Cayó desplomado.

Aunque en ningún momento pronuncia Raimundo el nombre del cadáver ni los motivos por los que quiere preservarlo del bisturí, casi huelga señalar que se trata de la mujer tan deseada, la Luzbel-Ofelia que le había iniciado en los placeres carnales. Sea como fuere, la cosificación de la que es objeto aquí la anatomía femenina resulta de signo inverso a la presentada en el anterior relato. En aquel, el cadáver virginal era asimilado al de una estatua eterna e inmarcesible; en este, el cadáver impuro, el de una prostituta llamada no sin retranca María, no es más que un cúmulo de despojos que, negado el indulto, manipulará el profesor ante la mirada expectante de los alumnos. El corazón, órgano tradicionalmente asociado con el sentimiento amoroso, pasa a ser un vulgar músculo, un objeto de usar y tirar. De este modo, la lección de estética que hubiera deseado presenciar el desdichado Raimundo se transforma en una burda lección de anatomía.

Si no es demasiado arriesgado aventurar que estos dos cuentos podrían tener su origen en la experiencia estudiantil de Salillas, tampoco lo es afirmar que «La casta» y «En libertad» están estrechamente asociados con sus investigaciones antropológicas y, sobre todo el segundo, con sus reflexiones acerca de la vida penal. «La casta» encierra no sólo una rotunda novedad temática con respecto a «Lección de estética» y «Lección de anatomía», sino que supone además un cambio de escenario: de la Escuela de Medicina y el ámbito urbano pasamos al campo, al mundo rural, y del mundo de la experimentación y el pensamiento positivista al de las creencias ancestrales y las *verdades* heredadas. El protagonista es Rufo, un lobo de carácter juguetón y apacible que fue criado como si de un perro se tratara.

Con el paso de los años, pese a su inconfundible aspecto lobuno, Rufo «se hizo tan amigo de sus enemigos naturales y de sus víctimas obligadas, con quienes vivía íntimamente en el corral, y de las personas y de los niños, que se llegó a creer que no se trataba de un lobo encontrado junto al cadáver de la loba, sino de un *perro perdido*». Pese a su comportamiento ejemplar y su habilidad para cuidar del ganado, Rufo sufre los prejuicios de los habitantes del pueblo, quienes acuden al refranero para condenar la herencia lobuna, «el maldito origen, la maldita preocupación, la maldita sentencia de que los hijos heredan los pecados de los padres, la mala fama»¹¹. Únicamente el médico osa llevar la contraria a sus compueblanos:

–Pero se comporta fiel, noble, perseverante e inteligentemente –se atrevió a insinuar el facultativo del pueblo, versado en ciencias naturales–. La domesticidad lo ha redimido y nos demuestra que la educación y el trato hacen al lobo digno de vivir y de alternar con el hombre.

Ante el escándalo general, el médico se ve obligado a desdecirse y a «encerrarse en su casa con miedo de pensar, por si le pudieran leer lo que pensaba. ¡Qué difícil es la redención! ¡Qué imposible hacer la causa del lobo!». Así las cosas, Rufo es enviado a una paridera, donde se ocupa de las ovejas bajo la mirada de un pastor a quien la buena experiencia con el animal le lleva a declarar «que no había mejor perro que el lobo». No obstante, el «run run lejano y descreído» no deja de surtir su efecto y, cuando una tarde descubre a varias ovejas degolladas y a Rufo cubierto de sangre, el pastor empuña la escopeta y, al grito de «¡No habías de desmentir tu casta!», mata al «presunto asesino». El arrepentimiento y el dolor se apoderan del pastor al ver los cadáveres de cuatro lobos a los que el fiel Rufo mató a dentelladas para defender el ganado. Sollozante, el hombre levanta sus puños hacia las casas y grita: «¡Asesino!!... ¡Asesinos!!». El peso de la tradición y la presión del entorno se han impuesto a la evidencia, a la verdad empírica.

Mientras que Rufo es un falso criminal víctima del valor supremo que el pueblo otorga a la herencia y a la apariencia física (luego habré de volver sobre este aspecto), en «En libertad» sí encontramos a un verdadero asesino, a un reo que es

¹¹ Sin duda, pudo mostrar aquí Salillas su interés por la fraseología, que en 1905 daría lugar a su estudio *La fascinación en España: brujas, brujerías y amuletos*. Los refranes acopiados en el cuento son «Natural y figura hasta la sepultura», «Quien lo hereda no lo hurta», «Que de lo contado come el lobo», «Muda el lobo los dientes y no las mientes», «Un lobo a otro no se muerden», «Al freír será el reír» y «Hasta el fin nadie es dichoso».

puesto de patitas en la calle tras permanecer treinta años en prisión. La estampa que ofrece Pedro Fuertes al saber que va a ser puesto en libertad anticipa el estu-por que se enseñoreará de él al abandonar el presidio: «Se quedó como atontado: los ojos muy abiertos, entreabierto la boca, con el belfo colgante, en una mano, sin cerrar, el dinero, y en la otra mano, caída, el papel de su licencia». El personaje, en su juventud un Otelo que «mató y mató por amor y por honor», es ahora un guiñapo anulado para la vida ordinaria, abandonado por su familia –la madre, su única razón de ser, su único soporte, murió durante el largo encierro– y por una sociedad que se revela incapaz de rehabilitar a sus delincuentes. Como en *Quiero ser santo*, Salillas hace hincapié en la determinante influencia del medio en el ser humano, así como en los efectos que tendrá este medio en función de la identidad e idiosincrasia del individuo: «Hay arcilla que se deshace tan pronto en las cuadras de la prisión, que hay que tirarla al cementerio. Hay arcilla tan petrificada y consistente que, al sacarla del calabozo y al echarla a la calle, ya no se puede transformar». Y, también como en la *nouvelle*, el autor siembra el relato de poderosas imágenes sobre la vida penal y las circunstancias del reo. Si en *Quiero ser santo* recurre, entre otras referencias populares y literarias, a la leyenda del coco, a las «terroríficas tradiciones que forman en nuestra educación una Edad Media horripilante» y al apólogo «Amor de madre», atribuido aquí a Bartrina, en este cuento se sirve de un símil tan socorrido como efectivo para representar la muerte en vida del protagonista: la imagen del ataúd y del sepulcro. A Salillas le interesa subrayar los cambios no ya sólo psicológicos, sino también fisiológicos, que la larga estancia en presidio ha impreso en el desdichado Pedro Fuertes:

Y le sucedió lo que a los durmientes de la leyenda mística: no conoció el mundo, ni lo podía conocer. El mundo había cambiado muy poco, pero el presidiario había cambiado mucho. Su sangre se había renovado lentamente al respirar y nutrirse con la atmósfera confinada. Sus ojos no tenían sensibilidad para otra cosa más que para recibir las monótonas impresiones de aquel encierro, pardo de tonalidad. Sus oídos, acostumbrados a la *bronca* interminable, eran duros a la nota sensible e incapaces de transportar la armonía. Su cerebro debía tener amontonados en los centros de las impresiones visuales el acarreo de ese color sucio y monótono, y en los centros de las impresiones auditivas los acopios de las sonoridades más ásperas. Ese montón de treinta años de impresiones, representaba en el cerebro algo semejante a la tierra echada poco a poco sobre un individuo arrojado a la fosa con grilletas y enterrado en vida. Bajo esa mole yacía la sensibilidad de

un delincuente apasionado, que al resucitar a la vida libre caminó como si llevara sobre su cabeza la losa del sepulcro.

Cuando Pedro Fuertes regresa a su pueblo, tropieza con una comitiva fúnebre. Sólo uno de sus miembros lo reconoce:

–Te conozco. Eres Pedro Fuertes. ¡Te comprendo! Miras en este ataúd tu historia. No rezas: maldices. Te complaces en maldecir al seductor de tu mujer para que tus maldiciones anulen las súplicas de nuestros rezos. Sé generoso ante el cadáver de quien ocasionó tu desdicha. [...] ¡Perdónalo, Pedro!

Pero lo cierto es que a Pedro Fuertes tanto le da que el finado fuera el amante de su mujer. La cárcel ha borrado prácticamente todos los recuerdos de su vida anterior y, por ello, no puede perdonar: «No me acuerdo. Si no me acuerdo, ¿cómo queréis que lo perdone? Yo sólo me acuerdo del presidio. Yo estoy hecho al presidio. Enseñadme el camino del presidio». Los presentes le toman por loco y el narrador, que matiza que Pedro Fuertes no ha perdido la razón, sino que está «muerto, enteramente muerto para la vida emocional», explica que fue recluido en un manicomio: «Encerrarlo en el manicomio o en el presidio era enterrarlo hasta el fin de sus días».

La crítica coincide en apuntar que, en lo concerniente a sus consideraciones sobre el tipo criminal, Salillas comenzó a alejarse de las tesis de Lombroso a partir de 1893. Fernández Rodríguez (1976: 206) distingue dos períodos en su pensamiento criminológico: el primero, formativo, desde 1888 a 1892, y un segundo que, precedido por un período de transición, coincide con la publicación en 1896 de *El delincuente español: el lenguaje*. Según Maristany, poco después de publicar el artículo sobre los anarquistas de Jerez el autor «abandonaría la ortodoxia lombrosiana, para incorporar sólo parcialmente algunos de los métodos de la ciencia antropológica a una visión menos unilateral del delincuente, entendido éste, sobre todo, por sus relaciones con el medio social» (Maristany: 1973: 77). Así, aunque en *El delincuente español: el hampa*, de 1898, Salillas no abandona la idea de la degeneración del criminal, sí introduce una novedad al ocuparse del proceso que conduce al desvío y del contexto social, de modo que, en vez de aislar el fenómeno de la delincuencia contraponiéndolo a la «normalidad», certifica la permeabilidad que se da entre ambas (Maristany: 1973: 39-40). El concepto de degeneración manejado por Salillas tiene, de acuerdo con Galera Gómez (1986: 96, 99), dos fases: en la primera «la degeneración mantiene su significado clásico

como alteración genética, significado que asumió la antropología criminal desde su origen», y en la segunda el autor lo considera «un proceso de alteración nutritiva», «un estado anómalo producido por la detención del desarrollo en el individuo». Por su parte, Miranda subraya una de las diferencias fundamentales entre el pensamiento de Salillas y el de Lombroso, la relevancia concedida al marco histórico, social, geográfico y cultural: «Para Salillas resulta evidente que los tipos delincuentes dependen de la cultura –la constitución natural– de sus pueblos respectivos: no es lo mismo un delincuente español que uno inglés o italiano» (Miranda: 2004: 33). De este modo, el título de su ensayo *El delincuente español* podría considerarse un intento de «marcar una clara diferencia respecto a *L'uomo delinquente* de Lombroso» (Miranda: 2004: 33).

«La casta» y «En libertad» constituyen, a mi juicio, dos evidencias de que, ya en el verano de 1892, Salillas buscaba alternativas a los excesos positivistas y biologicistas en pos de una perspectiva más sociológica. «La casta» probablemente sea el mejor ejemplo de ello, tanto por la importancia que le concede aquí al medio y a la capacidad del individuo para sortear los peligros consustanciales a su origen cuando encuentra los estímulos necesarios, como por la radical disociación entre fisonomía y comportamiento. Para Lombroso el delincuente nato presenta una serie de rasgos que dan fe de su atavismo, entre ellos algunos estigmas físicos que facilitarían su identificación. Sin embargo, ya hemos visto cómo Salillas subraya que si bien Rufo se parecía «cada vez más en figura a sus antepasados y parientes», su carácter y actitud no podían ser más opuestos a la de los lobos. No parece, por tanto, que al autor le satisficiera del todo esa simplista correspondencia entre lo que él mismo llamaría «conformación» (la disposición craneal) y «modos de acción» (el comportamiento, los actos): a propósito de la fisiognomía de Lavater y la frenología de Gall, Salillas precisaba en 1898 que aunque «existen modos de conformación que casi prefijan los modos de acción», también hay modos de acción «que se acomodan a muy diferentes modos de conformación» (Salillas: 2004: 160). En su disquisición sobre el tipo de la prostituta, recogida también en *El delincuente español: el hampa*, se pone claramente de manifiesto la preponderancia que le otorga al medio por encima de la «conformación»:

Por eso muchos de los caracteres de la prostituta, principalmente su alarde de actitudes y movimientos, su desenvoltura impudorosa, no deben atribuirse fundamentalmente a tendencias constitutivas, sino a las determinaciones continuadas de la acción profesional. Toda acción profesional se

constituye por el predominio de las tendencias que le son indispensables para realizar lo más ventajosamente su fin y por la eliminación de todas las tendencias que puedan estorbarlo. El acrecentamiento de aquellas tendencias y la determinación o relegación de las otras, no tiene más que un valor muy relativo cuando se las quiere referir a estados orgánicos que definen nativamente una constitución individual. [...] Tanto la prostituta, como el mendigo, como el delincuente, *se hacen*, aunque en algunos esté más caracterizada y manifiesta la vocación (Salillas: 2004: 164).

En el caso de Pedro Fuertes, el autor no carga las tintas en las razones por las que éste se convirtió en un asesino. Simplemente lo asimila a Otelio, un personaje incrustado en el imaginario colectivo –con esta referencia quizá también pretendiera incluir a Fuertes entre los criminales pasionales, bien distintos al tipo patológico o delincuente nato–, y reserva las explicaciones de carácter científico para describir el estado al que ha quedado reducido el desdichado tras pasar treinta años entre rejas, «solo en aquel hervidero de seres; aislado en aquel hacinamiento de hombres; sin comunicación alguna con su origen».

El título del último de los «Cuentos propios» de Salillas, «Na nay», reproduce la negativa de la gitana Isabel Junquera a ceder a los favores sexuales que le exige el escribano judío don Trifón Galeras para sacar al *Duende*, padre de Isabel, de la cárcel. Finalmente la muchacha empleará sus artes hechiceras y aduladoras con el carcelero para provocar la fuga del padre. En «Na nay» despuntan dos asuntos directamente vinculados con las investigaciones de Salillas: la jerga y la descripción de los tipos del judío y del gitano (la segunda parte de *El delincuente español: el hampa* está dedicada al gitanismo). La acción aparece formulada como una suerte de reto entre Isabel y el escribano, entre la gitana «de natural fascinadora, ilusionista, como descendiente de un pueblo mago», y el judío, «un positivista de tomo y lomo, que no cambiaba nunca lo contante por lo sonante, ni el favor por el agradecimiento». Ambos pertenecen a dos etnias que «históricamente han tenido que vivir con antifaz»:

De esto dimana la hipocresía en los judíos y la zalamería en los gitanos. Las dos razas se distinguen por su natural independiente y por su resistencia a incorporarse a los pueblos a que se acogen y en los que para ganar la tolerancia viven con semblante de sumisión. Las dos razas son igualmente comerciales, diferenciándose en que el judío es comerciante de casa abierta y de mercancía que circule y el gitano mercader de aire libre y de mercancía que ande. Las dos razas son igualmente falsificadoras, sólo que el gitano se

reduce a ser especialista en restauración de bestias mayores y menores y probablemente se pondera demasiado su habilidad, por lo menos en lo que de hacer ágil a un burro matalón, tan ágil que ni su amo lo conozca, lo que depende de que no hay reumático que aguijado por los caminos de feria en feria no salga haciendo batimanes.

A la postre, la rivalidad entre judíos y gitanos se salda con un empate: mientras éstos prosiguen con su vida errante y el escribano, «un poco cariacontecido», une las diligencias de la causa al parte de la fuga del *Duende*, el centinela seducido por Isabel ingresa en el calabozo. Él es, por tanto, el gran perdedor de la contienda: «Demostrose que ni la gitana consiguió engañar al judío, ni éste a la gitana. / Un quinto perdió el pleito. / ¡Y el quinto era cristiano!».

En «Na nay» Salillas le reserva un papel destacado al caló, de ahí que el cuento aparezca salpicado de notas léxicas y aclaratorias. La escena que sigue, protagonizada por Isabel y su *hambizaro*, encerrado en la *carzuri*, da buena fe del pintoresquismo y la voluntad explicativa que impregnan el texto:

Padre e hija se detuvieron a escuchar una *carcelera*, cantada desde otro calabozo, cuya letra decía:

La *filimicha* está puesta
en medio del *masqueró*,
para *mulabar* a un *mengue*,
que sacan del *estaró*.

—¡Mi *hambizaro*! —gritó desesperadamente la gitana, porque *filimicha* es horca; *masqueró*, plaza; *mulabar*, matar; *mengue*, duende; y *estaró*, cárcel.

No es extraño que el autor optara por concederle semejante protagonismo al caló, pues en la jerga veía «el mejor documento sociológico, el más sincero y auténtico para que la sociología criminal estudie las asociaciones delincuentes» (Salillas: 2004: 79)¹². Lejos de caracterizar la jerga como una anomalía, Salillas defiende los estrechísimos lazos existentes entre sociedad y lenguaje; este último constituye «un modo íntimo de expresión» (Salillas: 2004: 55) inspirado en el «disimulo», que, a su vez, «obedece al modo y a los fines de la asociación que se sirve de tal lenguaje» (Salillas: 2004: 61). Sin embargo, el caló no es en «Na nay»

¹² Como apunta Miranda (2004: 36), al otorgarle esta relevancia al lenguaje el autor «restablece la continuidad entre los individuos normales y los delincuentes que había roto la antropología criminal, al calificarles como elementos monstruosos, degenerados o atávicos».

únicamente un mapa útil para estudiar la *topografía* gitana, sino también un rasgo estilístico que le otorga un singular carácter al cuento.

Aquí, como en «Lección de estética» y «Lección de anatomía», como en «La casta» y «En libertad», el Salillas literato y el Salillas experimentador convergen, ya lo he señalado antes, con cierta fortuna. El afán de crear un lenguaje literario, fallido en *Las dos ideas* y también parcialmente en *Quiero ser santo*, se resuelve en los cuentos con cierta pericia. Sin renunciar a las digresiones ni a las explicaciones de carácter científico –recordemos la descripción de la labor del anatomista o el diagnóstico fisonómico de Pedro Fuertes–, el autor consigue insuflar coherencia narrativa a los textos y dibujar unos personajes verosímiles, dotados de vida propia. Salillas se sirve de arquetipos perfectamente reconocibles –Pigmalión, Galatea, la Luzbel femenina, Otelo–, de recursos propios de la tradición costumbrista, como la explotación semántica de la onomástica –valga como ejemplo el apellido Fuertes– o la etopeya tipificadora –el cirujano, la madre posesiva, el judío, el gitano–, pero también recurre en ocasiones a una prosa que se diría de inspiración naturalista –sobre todo en «Lección de estética»– y al lenguaje científico que tan querido les era a los seguidores del método experimental.

A la luz de los argumentos desgranados en este trabajo, puede afirmarse que la narrativa breve de Rafaell Salillas cuenta con una entidad propia, con un interés autónomo e independiente de su labor profesional. Es innegable, no obstante, que, al margen de su valor estético o incluso histórico, estos relatos cobran una dimensión aún más atractiva cuando se enmarcan en su pensamiento antropológico, penitenciario y sociológico, ya sea porque dan fe del paulatino abandono de la ortodoxia lombrosiana y de otros modos de aprehender la psicología criminal, ya porque inciden en la denuncia de la vida penitenciaria con la ilustración de casos concretos (por más ficticios que sean), ya porque manifiestan su profundo interés por la cultura y tradiciones populares.

REBECA MARTÍN

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

OBRA LITERARIA DE RAFAEL SALILLAS

- Las dos ideas*. Madrid. Imprenta de José Rodríguez, 1884.
 «Lección de estética». *El Liberal*, XIV, 4762 (5 de julio de 1892).
 «Lección de anatomía». *El Liberal*, XIV, 4782 (25 de julio de 1892).
 «La casta». *El Liberal*, XIV, 4795 (7 de agosto de 1892).
 «En libertad». *El Liberal*, XIV, 4807 (19 de agosto de 1892).
 «Na nay». *El Liberal*, XIV, 4823 (4 de septiembre de 1892).
Quiero ser santo. *El Cuento Semanal*. I, 52 (27 de diciembre de 1907).

BIBLIOGRAFÍA

- ARA TORRALBA, Juan Carlos (1996). «Del folklore a la acción política. Tres calas en el pensamiento nacional de Joaquín Costa a través de sus corresponsales (A. Machado, R. Salillas, P. Dorado)». *Anales de la fundación Joaquín Costa*, 13, pp. 7-208.
- (1999). «Rafael Salillas, literato». En *A escala. Letras oscenses (siglos XIX y XX)*. Zaragoza. Edicions de l'Astral, pp. 147-150.
- ARCO, Ricardo del (1956). «Rafael Salillas», en *Figuras aragonesas*. Zaragoza. Institución «Fernando el Católico», pp. 328-336.
- BAROJA, Pío (1982). *Familia, infancia y juventud (Desde la última vuelta del camino. Memorias, 2)*. Madrid. Caro Raggio.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid. CSIC.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M^a Dolores (1976). *El pensamiento penitenciario y criminológico de Rafael Salillas*, Universidad de Santiago de Compostela.
- GALERA GÓMEZ, Andrés (1986). «Rafael Salillas: medio siglo de antropología criminal española». *Llull*, 9, pp. 81-104.
- GARCÍA BALLESTER, Luis (1964). «El testimonio de la sociedad española en el siglo XIX acerca del médico y de su actividad». En José María López Piñero, Luis García Ballester y Pilar Faus Sevilla, *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX*. Madrid. Sociedad de Estudios y Publicaciones, pp. 209-283.
- JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis (1943). «Rafael Salillas. Sus precursores y discípulos», en *El criminalista*. Buenos Aires. Editorial La Ley, tomo III, pp. 33-41.
- MARISTANY, Luis (1973). *El gabinete del doctor Lombroso (Delincuencia y fin de siglo en España)*. Barcelona. Anagrama.
- (1983). «Lombroso y España: nuevas consideraciones». *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 361-381.

- MIRANDA, María Jesús (2004). «Estudio introductorio» a Rafael Salillas, *El delincuente español: hampa y lenguaje*. Madrid. CIS/BOE, pp. 9-48.
- NOGALES ESPERT, Amparo (2004). «Aproximación a la historia de las autopsias IV». *Revista Electrónica de la Autopsia*, 2, 1, pp. 26-41. <http://rea.uninet.edu/index.php/ejautopsy/article/view/9/9>
- RANDOLPH, Donald Allen (1972). *Don Manuel Cañete, cronista literario del Romanticismo y del posromanticismo en España*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill.
- RIVALAN GUÉGO, Christine (2008). *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*. Gijón. Trea.
- SALILLAS, Rafael (1892). *Prólogo a Angelo Mosso, El miedo*. Madrid. Librería de José Jorro, pp. I-VIII.
- (2004). *El delincuente español: hampa y lenguaje*. Ed. María Jesús Miranda. Madrid. CIS/BOE.
- SERRANO GÓMEZ, Alfonso y Alfonso Serrano Maíllo (2007). «La Antropología criminal en la historia de la criminología española». En Fernando Pérez Álvarez, Miguel Ángel Núñez Paz e Isabel García Alfara, coords. *Universitas vitae: homenaje a Ruperto Núñez Barbero*. Universidad de Salamanca, pp. 741-764.