



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La configuración del personaje masculino en las novelas de *Torquemada* de Benito Pérez Galdós

Cristina Tejerina Medina



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**La configuración del personaje masculino
en las novelas de *Torquemada*
de Benito Pérez Galdós**

Cristina Tejerina Medina

Tesis doctoral dirigida por la Dra. María Luisa Sotelo Vázquez

Programa de Doctorado: Estudios Lingüísticos, Literarios
y Culturales. Tradición y originalidad en la literatura
española e hispanoamericana

Depto. De Filología Hispánica, Teoría de la Literatura
y Comunicación

Facultat de Filologia i Comunicació

Universidad de Barcelona

2022



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La configuración del personaje masculino en las novelas de *Torquemada* de Benito Pérez Galdós

Cristina Tejerina Medina

Una firma manuscrita en tinta, que parece ser la del autor o editor, situada en la parte inferior de la página.

A mi padre, por todo.

ÍNDICE

Agradecimientos	1
Resumen	3
Abstract	4
1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. Tema, hipótesis y objetivos	6
1.2. Metodología	8
1.3. Etapas de la investigación	12
1.4. Estado de la cuestión	15
2. EL “CICLO ESPIRITUALISTA”	19
2.1. Contexto histórico	19
2.2. Características literarias: una vuelta a la espiritualidad	22
3. EL CICLO DE <i>TORQUEMADA</i> Y SU SIGNIFICACIÓN	34
4. GÉNESIS DE FRANCISCO TORQUEMADA	41
4.1. El personaje protagonista de la serie de <i>Torquemada</i> y su caracterización	41
4.2. Antes de <i>Torquemada en la hoguera</i> : esbozo de un usurero	47
4.3. Después de <i>Torquemada en la hoguera</i> : continuidad de un usurero	65
4.4. Una personalidad pecadora	69
5. TÉCNICAS NARRATIVAS PARA CONTAR LA VIDA, MILAGROS Y MUERTE DE TORQUEMADA	74
5.1. El narrador omnisciente, otro personaje	74
5.2. El diálogo: las relaciones del usurero	115
5.3. El monólogo y el <i>estilo indirecto libre</i> como vías de acceso a la interioridad	144
5.4. <i>Multiperspectivismo</i> o polifonía de voces narrativas	152
5.5. Otras técnicas narrativas	163

6. LA DIMENSIÓN PSICOLÓGICA	168
6.1. La psicología del personaje	168
6.2. La “locura” de Torquemada	193
6.2.1. El mundo onírico y las alucinaciones	199
6.2.2. La “idea fija”	229
7. FRANCISCO TORQUEMADA: TRASCENDIENDO EL PERSONAJE-TIPO	240
7.1. La figura del <i>avaro</i> en la literatura	240
7.2. El <i>avaro</i> en la literatura del s. XIX, signo de los tiempos	242
7.3. Galdós y Oller: amistad y admiración literaria	254
7.4. Torquemada y <i>L’Escanyapobres</i> de Narcís Oller: dos <i>avaros</i> peninsulares	264
8. CONCLUSIONES	301
9. BIBLIOGRAFÍA SUMARIA	304
9.1. Bibliografía primaria	304
9.2. Bibliografía secundaria	305

AGRADECIMIENTOS

Mi sincero agradecimiento a María Luisa Sotelo Vázquez, mi directora de tesis, a la que debo gran parte de este trabajo, realizado siguiendo sus sabios consejos y directrices, así como contando con su inestimable ayuda y cálido apoyo durante el proceso de elaboración del mismo.

Agradezco, también, con gran afecto, a la Casa-Museo Pérez Galdós su hospitalidad y cariño y, sobre todo, la labor que desempeña por mantener, incondicionalmente, la figura de Galdós en la memoria colectiva. También, la posibilidad de participar, en el año 2019, en el II Congreso “Actualidad de la investigación galdosiana”, celebrado en dicho recinto, tan especial y significativo para cualquier apasionado del universo de Galdós. De la participación en el mismo pude obtener valiosísima información y consejos de especialistas galdosianos de la talla de Yolanda Arencibia, Germán Gullón y Leonardo Romero Tobar. A ellos, millones de gracias por su sabiduría, interés y trato cercano y afectuoso.

Mi agradecimiento, por sus conocimientos y asesoramiento en materia psiquiátrica, al Dr. Miguel de Andrés Mosquera.

Eterno agradecimiento a mi gente, ya que, sin ella, este trabajo tampoco hubiera sido posible:

Mi familia. Mis eternos amigos: Alba F., Antonia González Antequera, Antonia M. y familia, Carlos G., Carolina D. y familia, César M., Daniel B., Daniel S., Ginebra, Home Groc y familia, Hugo Rovira de Saralegui y Laura Feliz Oliver, Irene A., Jordi O., Joseph Hartley, Jemima P., Paula y Gilbert, Laura Alcaraz, Laura Cañas, Laura Gascón, Laura G.A., María A. M., Mercè M., Miguel Ros, Paula G., Raül C., Rosa P. E., Sandra Ogalla, Sara Porta Meseguer, Shane, Vanessa B. y Xavi Escudé Martín.

Finalmente, agradecer la existencia de aquellos días estelares en los que literatura y vida se entremezclaban en su pureza máxima.

RESUMEN

La presente tesis doctoral se ocupa de analizar la construcción del personaje masculino en las novelas de Galdós, concretamente la del usurero Francisco Torquemada, protagonista indiscutible de las cuatro novelas que conforman el ciclo: *Torquemada en la hoguera*, *Torquemada en la cruz*, *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada y San Pedro*. Se analizará esta figura literaria desde su génesis en novelas anteriores a las del ciclo hasta su muerte.

Para lograr dicho objetivo, se examinará la factura de este personaje galdosiano desde tres perspectivas diferentes: el uso de las técnicas narrativas, la descripción psicológica que de su personaje lleva a cabo Galdós y, finalmente, el encaje de este personaje dentro de la tradición del personaje-tipo del *avaro* –concretamente, del *avaro* decimonónico–, ocasión que se perfilará propicia para comparar al personaje galdosiano con el *avaro* catalán creado por el novelista Narcís Oller en su novela *L'Escanyapobres*.

Estas tres perspectivas –que se corresponden con los tres capítulos destinados al análisis del personaje– pretenden demostrar la complejidad de la creación de este personaje masculino galdosiano y, así, constatar que, a pesar de que, en general, la crítica ha ensalzado a los personajes femeninos de su novelística, la factura de los masculinos está perfectamente en consonancia con los anteriores; un buen ejemplo de ello lo constituye Francisco Torquemada.

Finalmente, esta tesis doctoral, dada la abundante bibliografía que ha generado un autor de la talla de Galdós, pretende funcionar, además, como un estado de la cuestión de la actual crítica galdosiana, y, a partir de algunos análisis ya realizados en el pasado –tal es el caso, por ejemplo, del uso de las técnicas narrativas, ampliamente estudiado–, proponer algunas hipótesis en relación con este personaje, como, por ejemplo, una posible inclusión del mismo en el catálogo de personajes alienados o “locos” de Galdós, lugar que suele ocupar otro de los personajes de las novelas del ciclo, el ciego Rafael del Águila. Además de ello, también se han tenido en cuenta otros análisis del personaje desde otros enfoques de estudiosos diversos.

Así pues, esta tesis doctoral pretende aunar la crítica clásica canónica del autor canario con estudios más recientes que puedan ampliar la información en torno a la configuración del personaje masculino galdosiano –en general– y, concretamente, a la del usurero Francisco Torquemada en particular.

ABSTRACT

The present thesis aims to analyze the forging of the male character in Galdos's novels. More specifically, Francisco Torquemada, the money lender and clear protagonist of the four novels that conform the cycle: *Torquemada en la hoguera*, *Torquemada en la cruz*, *Torquemada en el purgatorio* and *Torquemada y San Pedro*. This literary figure is analyzed from its genesis in novels previous to the cycle to those produced until his death.

To achieve this, the legacy of this galdosian character is examined from three different perspectives: the use of narrative techniques, the psychological description of the character provided by Galdós himself, and the place of the character within the character archetype, i.e. the nineteenth-century miser. This last point of view allows for a comparison between the galdosian character against the Catalan miser created by the novelist Narcís Oller in his novel *L'Escanyapobres*.

The three perspectives, which belong in the three chapters focused on character analysis, show the complexity of this galdosian character. While it is the female characters in Galdos's work that are universally acclaimed, it is established in this thesis that his male characters and their influence deserve no less appraisal, Francisco Torquemada being a prime example.

Finally, given the vast amount of bibliography generated by an author like Galdós, this thesis also aims to work as a state of the question about galdosian critique. Taking pre-existing studies –such as those analyzing narrative techniques, which have been thoroughly researched– as a reference, some hypotheses about the character are proposed. For instance, the inclusion of Torquemada in the same group of alienated or “mad” characters by Galdos, such as Rafael del Águila. Existing research on the character from other points of view has also been taken into account.

Therefore, the present thesis aims to gather the classical, canonical critique of the canary author and more recent studies that can deepen the understanding of the configuration of the galdosian male character in general, and about the money lender Francisco Torquemada in particular.

«Nadie puede servir a dos señores, pues menospreciará a uno y amará al otro, o querrá mucho a uno y despreciará al otro. No se puede servir a la vez a Dios y a las riquezas.»

Mateo 6:24

1. INTRODUCCIÓN

1. 1. TEMA, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

El tema de esta tesis doctoral es el análisis del personaje masculino protagonista de la serie de novelas de *Torquemada* –*Torquemada en la hoguera* (1889), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895) –, perteneciente a la última etapa de la novelística de Benito Pérez Galdós, conocida como “ciclo espiritualista”.

La hipótesis de la que se parte tiene que ver con la caracterización de los personajes masculinos en las novelas de Galdós, concretamente con la del protagonista del ciclo de *Torquemada*, don Francisco Torquemada; dicha hipótesis es que Galdós creó y perfiló cuidadosamente a sus personajes masculinos, igual que hiciera con sus célebres personajes femeninos, como Marianela, de la novela homónima, publicada en el año 1878, Isidora Rufete de *La desheredada* (1881), Amparo Sánchez Emperador “Tormento” de la novela *Tormento* (1884) o Fortunata de *Fortunata y Jacinta* (1886-87), por nombrar solo a tres de los más significativos.

Ha sido el personaje femenino de la novelística de Galdós el que, tradicionalmente, ha acaparado la mayor parte del protagonismo en el ámbito de la crítica literaria galdosiana –en particular– y de la crítica literaria en general. Por ello, tomando como referente al protagonista masculino de la serie de *Torquemada*, se pretende demostrar que el autor de *Fortunata y Jacinta* creó un personaje complejo y rico en matices, equiparable a cualquiera de los personajes femeninos que pueblan su extensa novelística.

El objetivo, pues, será demostrar hasta qué punto la factura del personaje masculino galdosiano –concretamente la de don Francisco Torquemada– puede ser tan elaborada y documentada como la de algunos de sus más célebres personajes femeninos.

Para lograr dicho objetivo, se seguirá el criterio de algunos especialistas en la materia en cuanto a la creación del personaje literario para analizar la construcción y

evolución del personaje de Galdós a lo largo de las cuatro novelas que conforman la serie de *Torquemada*. El análisis de las técnicas narrativas, imprescindibles para crear un personaje más o menos elaborado, será el primer eje sobre el que se vertebrará el análisis y, con ello, el objetivo será demostrar la riqueza de técnicas narrativas que desplegó Galdós en el ciclo de *Torquemada*, riqueza ya expuesta en la novela *La desheredada* (1881), que marcó un importante punto de inflexión en la novelística galdosiana gracias a la maestría narrativa que exhibió en ella.

La psicología del personaje constituirá la segunda parte de este análisis, y el objetivo será probar cómo el personaje de Francisco Torquemada sería un notable candidato para formar parte del catálogo de los “locos” galdosianos a partir del análisis de ciertas conductas, tales como las alucinaciones o las llamadas “ideas fijas”, asociadas, tanto en el ámbito de la psiquiatría decimonónica como en la actual, a algún tipo de trastorno mental. Hasta el momento, en este sentido, el personaje de las novelas de *Torquemada* que ha sido representante de los alienados galdosianos y sobre el que la crítica ha centrado sus estudios es el de Rafael del Águila, relegando, a un segundo plano, al usurero, que cuenta con material de índole psiquiátrica suficiente para rivalizar –o, por lo menos, intentarlo– con el joven ciego.

Finalmente, la tercera parte del análisis tendrá como objetivo examinar cómo un personaje como Francisco Torquemada encaja dentro del molde del personaje-tipo de la literatura universal del *avaro* –arquetipo este que se remonta a la literatura griega– y, singularmente, cómo encaja dicho personaje-tipo en la sociedad decimonónica, una sociedad marcada por el progreso y el materialismo.

Para concluir esta tercera parte, he considerado oportuno llevar a cabo un análisis comparativo entre la figura de Torquemada y la de Oleguer, personaje protagonista de la novela de Narcís Oller *L'Escanyapobres* (1884), ambos personajes usureros peninsulares, aunque situados en diferentes espacios y ambientes. A partir del conocimiento del dato de que Galdós recibió de Oller su novela breve, así como de la admiración que el novelista canario profesaba al catalán, contemplé la posibilidad de una posible influencia de la novela catalana –especialmente, con respecto al dibujo del usurero que lleva a cabo Oller– en las novelas del ciclo de *Torquemada*. Aunque dicha influencia no pueda ser probada, al menos, con la realización del análisis comparativo, sí que desearía dejar constancia de las similitudes y diferencias que acercan y alejan a los respectivos usureros de Galdós y Oller, novelistas que mantuvieron una amistad sincera y afectuosa y que se profesaban mutua admiración literaria.

1.2. METODOLOGÍA

La metodología que se seguirá para demostrar la cuidada elaboración de Galdós para con su personaje masculino es la teoría de la literatura aplicada a la creación del personaje de ficción, concretamente, siguiendo la pauta de la profesora M. ^a del Carmen Bobes, desarrollada en su artículo «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye» (1990), para llevar a cabo el análisis del personaje masculino.

Dicho artículo pone de manifiesto la evolución de la creación del personaje literario a lo largo del tiempo y se detiene, también, en analizar las diferentes funciones del mismo, dependiendo del momento histórico de su aparición y a partir de la óptica de diferentes corrientes teóricas, como el *Funcionalismo* y el *Estructuralismo*, por ejemplo; finalmente, Bobes Naves también establece diferentes clasificaciones para los personajes atendiendo a variados criterios teóricos como, por ejemplo, su función dentro de la novela (que los distingue entre “Actuantes” y “Funciones”). No obstante, será la técnica narrativa, concretamente el llamado *multiperspectivismo*, el que dirigirá el análisis del personaje en esta ocasión. Para esta cuestión, además, se tendrán en cuenta las teorías de autores como, por ejemplo, Gérard Genette, con respecto a la tipología del narrador, desarrollada en su obra clásica *Figuras III* (1989). Galdós innovó, desde un punto de vista narrativo, como ya he comentado anteriormente, con la novela que inauguró el llamado “ciclo de la materia”, *La desheredada*, en la que una gran variedad de técnicas narrativas fueron desplegadas para ofrecer al lector diferentes puntos de vista para que este pudiera juzgar libremente a su protagonista femenina, Isidora Rufete, y para poder crear, también, una protagonista femenina con una personalidad poliédrica. A partir de esta novela, la riqueza de técnicas narrativas que Galdós utilizó en novelas posteriores fue una constante en su quehacer literario.

En las novelas de *Torquemada*, efectivamente, Galdós practicó multitud de técnicas narrativas para construir a su personaje masculino, como, por ejemplo, un narrador omnisciente que explica la historia a la par que ofrece al lector abundante información de su personaje protagonista, como sus pensamientos y su manera de actuar. Utiliza, también, el monólogo, que permite que el personaje se defina a sí mismo sin la intervención de ese narrador omnisciente que planea a lo largo de las cuatro novelas de este ciclo, y el diálogo, que ofrece al lector la posibilidad de conocer cómo

se relaciona ese personaje protagonista con el resto de personajes que pueblan el mundo en el que vive; el lector, pues, que conoce la verdadera naturaleza de Francisco Torquemada, sabe cuándo este está siendo sincero o no con los personajes con los que interactúa, y ello le permite adquirir un juicio más certero sobre el mismo. El *estilo indirecto libre* es otra de las técnicas que el lector de las novelas del ciclo de *Torquemada* puede hallar entre sus páginas; gracias a él, con el autor narrador actuando como una especie de intermediario entre la interioridad de su personaje y el lector, permite a este que conozca, desde otra perspectiva, a la criatura de ficción. Además de estas técnicas, se examinarán otras que aparecen también en las novelas, como el *multiperspectivismo* o el soliloquio, por ejemplo.

En su artículo, M.^a del Carmen Bobes desarrolla el concepto de *multiperspectivismo* y lo aplica a la construcción del personaje novelesco. Para ella, las “fuentes informativas” que permiten dicha construcción serían tres:

1. El mismo personaje que, presentado como un nombre vacío, de valor meramente denotativo, va llenándose de contenido para el lector por medio de sus acciones, de sus palabras y de sus relaciones.
2. El personaje se realiza indirectamente por lo que otros personajes dicen de él, y por la forma de relacionarse con él; y
3. El personaje se construye también mediante los informes y datos que el narrador va ofreciendo sobre él. (Bobes Naves, 1990: 57-58)¹

Partiendo de estas tres “fuentes”, intrínsecamente vinculada cada una de ellas con un tipo concreto de narrador, además de con las teorías de Gérard Genette sobre el narrador y su tipología, se procederá al análisis del personaje protagonista de la serie de *Torquemada*, ilustrando con citas de las novelas que conforman este ciclo todas las conclusiones derivadas de dicho análisis.

Después de estudiar la construcción del personaje de Torquemada desde la óptica de las técnicas narrativas, se analizará también al mismo desde el punto de vista de la psicología, concretamente, desde “su” psicología. Además de las características de su personalidad –una personalidad marcada por la avaricia–, es interesante observar en dicho personaje una serie de pautas conductuales que podrían ser sometidas a un análisis de tipo psicológico y, quizás, podría clasificarse a este personaje, también, como uno de los “alienados” galdosianos, al que claramente se circunscriben otros y,

¹ A partir de ahora se consignará solo la página.

concretamente, pertenecientes al ciclo de las novelas de *Torquemada*, tal es el caso del ciego Rafael del Águila. Para ello, tomando como referentes algunos tratados de psiquiatría y psicología, tanto de la época de Galdós (el s.XIX) como de la contemporánea, se analizarán algunos rasgos psicológicos y conductas recurrentes del personaje y se intentará dilucidar si las mismas ya habían sido utilizadas en personajes de novelas galdosianas anteriores al ciclo de *Torquemada*, aunque ya está perfectamente probado el uso de patologías diversas en la construcción de algunos personajes galdosianos, ya desde sus inicios como novelista. En este apartado del análisis, se recurrirá al comentario de algunos pasajes que prueben, efectivamente, que el protagonista de la serie de *Torquemada*, en algunas ocasiones, padece algunos estados incompatibles con la salud mental. Me limitaré, únicamente, a mostrar todos esos estados y a relacionarlos con algunas teorías psiquiátricas y psicológicas del s.XIX.

Finalmente, este estudio se ocupará de ofrecer una visión general del encaje de Francisco Torquemada en el arquetipo del *avaro* y, también, de establecer un diálogo entre este personaje y su precedente catalán, el *avaro* de Narcís Oller, Oleguer, de su novela *L'Escanyapobres*. Para ello, se realizará un análisis comparativo entre los dos personajes, que contemplará el uso que de las técnicas narrativas lleva a cabo Narcís Oller para caracterizar a su personaje, algunas posibles patologías en común con el *avaro* de Galdós y los rasgos principales que caracterizan su personalidad y conducta. Se tratará, pues, de poner de relieve lo que emparenta y diferencia a ambos *avaros*, que se enmarcan en una tradición literaria tipificada, pero que, a su vez, se hallan inscritos en un momento histórico determinado (la segunda mitad del s.XIX) con unas influencias literarias muy concretas y con una significación de este arquetipo literario también distinta, acorde con su tiempo.

Además de estas tres cuestiones centrales para el análisis del personaje, no se dejará de prestar atención a otros aspectos de suma relevancia para la caracterización del personaje, como, por ejemplo, la recurrencia a la figura retórica de la *animalización*, la onomástica de los personajes o el uso de la lengua. Para ello, se tomará como referencia el estudio de la especialista Yolanda Arencibia, que se ha ocupado de analizar cómo Galdós puso en práctica estos recursos literarios en la creación del protagonista de las novelas de *Torquemada* en su capítulo «La configuración del personaje», perteneciente a la obra *Creación de una realidad ficticia: LAS NOVELAS DE TORQUEMADA de Pérez Galdós* (1997), incluida en esta Bibliografía sumaria. Para la estudiosa, son seis los elementos caracterizadores del personaje galdosiano:

- A) La onomástica y la iconografía.
- B) El lenguaje (el característico del personaje o la utilización circunstancial de registros determinados.)
- C) La caricatura, un paso más en el recurso de la metáfora deformante que logra contraponer imágenes en el retrato.
- D) La zoosemia (real o eufemística), como recurso paralelo al anterior desde el disfemismo.
- E) La ironía (del narrador o de los otros personajes) en la incidencia de los matices subjetivos, por contraste.
- F) El gesto, en el plano de los signos que son síntomas. (VV.AA., 1997: 117)²

La suma de todos estos elementos pretende, pues, ofrecer un acercamiento a la creación del *avaro* galdosiano, desde su génesis hasta su muerte, y cómo este, a pesar de estar constituido ya por la tradición literaria universal, presenta toda una serie de características que le son propias y que le alejan del maniqueísmo característico de los personajes-tipo, todo ello gracias a la maestría de Galdós en la elaboración de criaturas literarias de diferente índole.

Sobre estos tres grandes apartados –el uso de técnicas narrativas, la psicología del personaje y la pertenencia al personaje-tipo– se sustentará el análisis del personaje propiamente dicho, pero, previamente, he decidido incluir la contextualización histórica y las características del llamado “ciclo espiritualista” en el capítulo 2, información esta necesaria para poder comprender la obra en su totalidad, como producto de su tiempo. Asimismo, he destinado el capítulo 3 a presentar las novelas del ciclo de *Torquemada*, tanto dentro del contexto de la novelística galdosiana como la recepción crítica que dichas novelas obtuvieron en su época, así como las líneas definitorias de la nueva estética que caracterizará el llamado “ciclo espiritualista” de la producción novelística de Galdós. En el capítulo 4, previo ya al análisis del personaje desde las tres perspectivas que he definido, he llevado a cabo un seguimiento del personaje desde su primera aparición –en la que forma parte del fresco de personajes secundarios de *El doctor Centeno* (1883)– hasta las novelas en las que él reina como protagonista indiscutible y en las que desarrolla sus peripecias vitales hasta su muerte, sin olvidar su presencia, de nuevo como personaje secundario, en dos de los *Episodios Nacionales*.

² A partir de ahora se consignará solo la página.

1.3. ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN

Con respecto a las etapas de esta investigación, la primera de ellas ha consistido en una lectura atenta de las cuatro novelas del ciclo de *Torquemada*, prestando especial atención a los diferentes tipos de narrador y a toda aquella información que dichos narradores proporcionan para la construcción del personaje protagonista (cómo está caracterizado física y psicológicamente, lo que otros personajes piensan de él, etc.).

Durante el transcurso de esta primera lectura inicial, una vez leído el ya mencionado artículo de M. ^a del Carmen Bobes, he proseguido con el análisis, prestando especial atención a los tres criterios para la construcción del personaje descritos en él, y anotando todos aquellos pasajes en los que se han identificado dichos criterios o que pudieran ejemplificarlos.

Después de esta primera lectura, se ha elaborado un índice provisional para organizar toda la información obtenida de esta primera lectura y del que se ha partido para la redacción de la tesis.

Una de las dificultades a las que se enfrenta el doctorando que desea estudiar a un autor tan consagrado como Benito Pérez Galdós la constituye la selección de obras críticas dentro de la vasta bibliografía que dicho autor ha generado –y sigue generando– con el paso del tiempo. La consulta bibliográfica para contrastar estas primeras impresiones obtenidas de mi lectura personal de las novelas del ciclo con las de estudiosos especialistas en la materia, recogidas en diversas obras clásicas canónicas, ha caracterizado la segunda etapa de este plan de investigación. Se han consultado, para tener una visión de conjunto de la obra de Galdós, los tres tomos que conforman *Galdós. Estudios sobre la novela española del s.XIX* de José Fernández Montesinos; también los artículos que Leopoldo Alas “Clarín” (el crítico más agudo y respetado en el momento en que aparecen las novelas) dedicó a *Torquemada en la cruz*, *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada y San Pedro* o el estudio de Douglass Rogers titulado *Benito Pérez Galdós*, entre otros. También se ha consultado el artículo de Peter Bly que dedica exclusivamente a la novela *Torquemada en la hoguera*, y, para un primer acercamiento a las técnicas narrativas galdosianas, el estudio *Técnicas de Galdós* de Ricardo Gullón o la obra de Stephen Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea*, entre otras.

También se han consultado estudios de referencia en el ámbito de la teoría literaria acerca de la creación novelesca, como, por ejemplo, la *Teoría de la novela* de György Lukács, *Figuras III* de Gerard Génette o *la Estética de la creación verbal* de Mijaíl Bajtín.

Esta primera consulta bibliográfica me ha permitido obtener una visión global de lo que supusieron las cuatro novelas que se van a analizar en el marco de la extensísima producción novelística de Galdós y, también, la adquisición del conocimiento de sus aportaciones más relevantes; una de ellas es, precisamente, su personaje protagonista, don Francisco Torquemada –que acapara toda la atención de manera indiscutible–, emblema de la avaricia y la tacañería y que aparece enfrentado, a partir de *Torquemada en la cruz*, con la gran protagonista femenina de las últimas tres novelas del ciclo, Cruz del Águila, la única capaz de dominarle y moldearle a su gusto.

La tercera etapa de este plan de investigación ha consistido, una vez realizada esta inicial consulta de bibliografía básica, en el análisis del contexto histórico-literario de estas cuatro novelas de Galdós, la primera de las cuales, *Torquemada en la hoguera*, se enmarca todavía en el llamado “ciclo de la materia”, a diferencia de las otras tres, que pertenecen al ciclo “espiritualista” y se publican sucesivamente, concretamente en los años 1893, 1894 y 1895. También me he detenido en la descripción de las características generales de las novelas pertenecientes al último ciclo de Galdós, como, por ejemplo, la orientación religiosa con respecto a la temática de las mismas, influencia de los grandes autores de la literatura rusa decimonónica, a los que Galdós pudo acceder y leer mediante traducciones francesas. Finalmente, después de la descripción de algunas de estas características generales, presentes en las novelas del ciclo de *Torquemada*, me he ocupado también de la recepción de la crítica hacia estas cuatro novelas y he procedido a un primer acercamiento a la caracterización del personaje protagonista, esbozando algunas características del mismo, partiendo, ahora sí, de esa primera lectura de las cuatro novelas y posterior consulta bibliográfica, que ha ampliado mi visión previa con respecto a los diferentes puntos de vista desde los que se puede analizar el personaje literario.

La cuarta etapa se ha caracterizado por la redacción de todas las ideas –ilustradas con las correspondientes citas de las novelas– relativas a las técnicas narrativas. Para ello, se han elaborado diferentes apartados que se ocuparán de analizar los diferentes tipos de narradores de las novelas de *Torquemada*. En esta etapa, también, he seleccionado, después de una segunda lectura de las cuatro novelas, todas las citas que

permiten estudiar al personaje desde un punto de vista psicológico y se han adjuntado al apartado relativo a la segunda cuestión que se analizará en este proyecto de investigación, esto es, la psicología del personaje. Para ello, he realizado una nueva consulta bibliográfica, esta vez, deteniéndome en obras que se han ocupado de analizar la cuestión de la psiquiatría en España en el s.XIX, y, posteriormente, he procedido a la búsqueda de obras y artículos de diversos autores que se han encargado de estudiar al personaje galdosiano desde esta perspectiva. Después de este acercamiento a obras de esta índole, me he dedicado al comentario y análisis textual, obteniendo de los textos galdosianos los elementos que permiten la elaboración de teorías diversas con respecto al personaje desde diferentes ópticas y, particularmente, desde el ámbito de la psiquiatría y la psicología. En esta etapa, además, he ampliado el corpus del que inicialmente partí en el presente trabajo, limitado, únicamente, a las cuatro novelas que conforman el ciclo de *Torquemada*, y he decidido ampliarlo desde la primera novela en la que hace su primera aparición el personaje hasta la última obra en la que su figura está presente. He rastreado, pues, la huella del usurero desde *El doctor Centeno* hasta el *Episodio Nacional La Primera República*, última obra galdosiana en la que este aparece.

Finalmente, en la quinta y última etapa, he realizado una nueva consulta bibliográfica con la finalidad de obtener información relativa a la tradición del personaje-tipo del *avaro*, en general, y del *avaro* decimonónico en particular. Una vez seleccionadas y leídas las obras que podían proporcionarme información sobre este tema, he procedido a una lectura atenta de la novela de Oller, *L'Escanyapobres*, para poder llevar a cabo un análisis comparativo entre el personaje de Galdós y el personaje de Oller, con la finalidad de dilucidar sus similitudes y diferencias. Todo este análisis se apoya, también, en el análisis textual e incorpora citas de pasajes de ambas novelas que pondrán de manifiesto cómo están configurados ambos personajes, lo que les une y lo que les separa. Finalmente, me he acercado a bibliografía específica de la obra de Oller con la intención de obtener información de la novela que he analizado y de la existencia de algunos estudios previos que comparen dichas novelas.

En esta etapa, además, se han reforzado las diferentes ideas y conclusiones a las que he llegado hasta el momento, sustentadas con la consulta de bibliografía de autores clásicos y actuales con la finalidad de poder extraer algunas conclusiones después de todo el proceso que ha supuesto la elaboración de este trabajo. He intentado, pues, una vez he considerado que debía poner punto y final al mismo, comprobar si las hipótesis

de las que partí tenían algún fundamento y si los objetivos que me planteé se han cumplido.

1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El análisis de la construcción del personaje literario cuenta con una larga tradición dentro del ámbito de estudio de la teoría de la literatura. Autores como Mijaíl Bajtin, en su *Estética de la creación verbal* (compilación de diversos artículos para la prensa, el primero de los cuales data del año 1919), Vladimir Propp con su *Morfología del cuento* (1928) o Erich Auerbach con *Mímesis* (1946), por nombrar algunos, se han ocupado de esta cuestión –desde sus diferentes idearios estéticos– en sus respectivas obras teóricas.

Numerosos autores de ámbito internacional se han acercado al estudio de las obras de Galdós, y, concretamente, al análisis de algunos aspectos de los personajes de su novelística, autores tales como Peter Bly en su artículo «Sallies and encounters in *Torquemada en la hoguera*» (1978), Stephen Gilman en su trabajo «Cuando Galdós habla con sus personajes» (1978), Gilbert Smith en su artículo «La elaboración del mito de Prometeo en las novelas de *Torquemada*» (1980), o Margarita O’Byrne Curtis en su obra *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós* (1998), por citar solo algunos; de ellos se ha partido para la obtención de un punto de vista más genérico sobre la cuestión de la construcción del personaje (o personajes) creados por Galdós desde diferentes perspectivas.

Con respecto al ámbito de la crítica nacional, son también muchos los autores que se han acercado a la obra galdosiana y a la creación del personaje en particular. Además de la obra crítica, ya mencionada, de Montesinos, publicada en tres tomos en los años 1968, 1969 y 1980, cabría añadir, también, los estudios de M. Baquero Goyanes, como, por ejemplo, «Las caricaturas literarias de Galdós (1960), así como *Técnicas de Galdós* (1970) y *Psicologías del autor y lógicas del personaje* (1979) de Ricardo Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX* (1976) de Germán Gullón, o

«Cervantes en Galdós» (1990) de Rubén Benítez. Particularmente, las obras que se han ocupado en exclusiva (y hasta la fecha) de analizar y examinar con detalle el ciclo de novelas de *Torquemada* y la configuración del personaje masculino de dicho ciclo y del que me ocupo en el presente trabajo, esto es, Francisco Torquemada, desde diferentes puntos de vista (narratológico, psicológico, religioso...) serían la ya mencionada –y clásica– obra de Ricardo Gullón, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, en la que se realiza un análisis de la evolución del usurero de Galdós a través de las distintas etapas de su existencia, y los estudios «Torquemada: hombre-masa» (1967) de Peter G. Earle, «Torquemada y la muerte» (1967) de Antonio Sánchez Barbudo, que analiza la dimensión psicológica del usurero a la hora de enfrentarse a la muerte, el artículo de Francisco Ayala «Los narradores en las novelas de “Torquemada”» (1970), que se ocupa de examinar las diferentes técnicas narrativas utilizadas por Galdós en el ciclo de novelas de *Torquemada*, y, siguiendo con los artículos, se han tenido como referencia, también, los siguientes: «Time and Torquemada: Three Notes on Galdosian Chronology» (1971) de Nicholas G. Round, «Death and Succession in the *Torquemada* Series» (1978) de WM. M. Sherzer, el de Peter Bly, «Sallies and Encounters in *Torquemada en la hoguera: Patterns of Significance*» (1978) y el de Rafael Bosch, «*La Sombra* y la psicopatología de Galdós» (1978), del que se ha partido para poder analizar la dimensión psicológica de Francisco Torquemada a partir del personaje de la novela breve *La Sombra* (1870), que inaugura, tanto la producción novelística de Galdós como su colección de personajes alienados; también, los artículos «Some Considerations of the Religious Allusions in Pérez Galdós’ *Torquemada* Novels» (1978) de Terence T. Folley, que se ocupa, de igual modo que la obra de Andrés Eugenio Cáceres Milnes, *Benito Pérez Galdós: víctimas y mártires en la serie de Torquemada* (2002), de analizar a los personajes de la serie de *Torquemada* desde una dimensión religiosa, o «La elaboración del mito de Prometeo en las novelas de Torquemada» (1980) de Gilbert Smith; todos estos artículos se ocupan de analizar cuestiones diversas relacionadas con el usurero de Galdós, Francisco Torquemada.

Para examinar la dimensión psicológica del personaje, se han tenido en cuenta, además del mencionado artículo de Bosch, los estudios *Dreams in the novels of Galdós* (1960) de Joseph Schraibman y «Dreams and Galdós» (1966) de Gerard Gillespie, que se encargan, ambos, de establecer un análisis de la presencia del mundo onírico en las novelas y establecer una tipología de los diferentes sueños que tienen los personajes; también, siguiendo con la dimensión psicológica, la obra (ya mencionada) *La razón de*

la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós (1996) de O'Byrne Curtis, y los más recientes *Galdós and Medicine* (2015) de Michael Stannard y *Enfermos, trastornados y dementes en el ciclo de «Torquemada»* (2020) de María de los Ángeles Ayala.

De la dimensión grotesca del personaje se ocupan B. J. Zeidner Bäuml en su artículo «The Mundane Demon: the Bourgeois Grotesque in Galdós' *Torquemada en la hoguera*» (1970) y John W. Kronik en su estudio «Galdós and the grotesque» (1978); finalmente, cabe mencionar, en relación con el capítulo de este trabajo dedicado a la inclusión del usurero de Galdós a la nómina de personajes-tipo de la literatura universal, el artículo «Torquemada y Gobseck» (1980) de Manuel Suárez, en el que se realiza un análisis comparativo entre Francisco Torquemada y el usurero balzaciano, personaje este último considerado como una de las principales influencias de Galdós para la construcción de su usurero.

Para la relación entre Galdós y Narcís Oller, en primer lugar, se ha consultado el estudio de Adolfo Sotelo Vázquez *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)* (2014), con el fin de obtener una visión panorámica de los vínculos entre los escritores catalanes y los españoles. El estudio *Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del siglo XIX* (1977) de Joan Gilabert establece una comparación entre la novelística de Oller y la novela decimonónica escrita en lengua española, y *Poética de lo urbano en la novela. Dos calas en la narrativa del ochocientos: B.P. Galdós y N. Oller* (2001) de Antonio Arroyo Almaraz permite apreciar las similitudes entre las respectivas novelísticas del escritor canario y el catalán. Finalmente, se ha consultado bibliografía específica sobre Narcís Oller y su obra, como las *Memòries literàries de Narcís Oller. Història dels meus llibres* (1962), que permitirá acceder, de primera mano, a las relaciones personales y literarias de Galdós y Oller; de igual modo, se ha consultado la correspondencia que mantuvieron ambos novelistas, recopilada en la obra *Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller* (1963) de W.H. Shoemaker, obra de referencia que se precie para cualquier investigador o aficionado que desee acercarse a la amistad que ambos novelistas mantuvieron. Sobre la figura de Oller y su novela *L'Escanyapobres*, se han consultado, entre otros, el estudio *Narcís Oller i el naturalisme* (1986) de Antònia Tayadella i Oller y *Narcís Oller, tradició i talent individual* (1998) de Alan Yates.

También, por la cuantiosa información valiosa para el presente trabajo que contienen sus páginas, se han consultado dos de las últimas biografías de Galdós

publicadas: la de Yolanda Arencibia, *Galdós. Una biografía* y la de Germán Gullón, *Galdós, maestro de las letras modernas*, ambas publicadas en el año 2020.

Finalmente, cabe señalar que el último estudio publicado que se encarga de analizar con una gran exhaustividad el universo novelesco del ciclo de novelas de *Torquemada*, así como a su personaje protagonista en particular, es *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós* (1997). En él, están contenidos estudios de Yolanda Arencibia, Julián Ávila, María del Prado Escobar, Joaquín Garrido, Germán Gullón, John W. Kronik, Emma Martinell, José M. Navarro e Isabel Román. Cada uno de estos autores se encarga de analizar un aspecto en particular de este ciclo de novelas, como la caracterización del personaje protagonista, el uso de la lengua, el espacio y el tiempo novelescos o el uso de las diferentes técnicas narrativas empleadas en las novelas del ciclo. Hasta el momento, este es el estudio más completo y exhaustivo sobre las cuatro novelas del ciclo de *Torquemada* que se ha publicado.

2. EL “CICLO ESPIRITUALISTA”

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO

La tercera etapa de la producción novelística de Galdós, bautizada por la crítica como “ciclo espiritualista”, perteneciente a la etapa conocida como “novelas españolas contemporáneas” –que comprende, de igual modo, las novelas agrupadas bajo la denominación de “ciclo de la materia”– abarca los años comprendidos entre la publicación de la novela que inaugura esta etapa, *Ángel Guerra*, publicada en dos tomos en los años 1890 y 1891 respectivamente, y la publicación, en el año 1905, de la novela *Cassandra*, que cierra todo el conjunto de novelas de temática religiosa y espiritual que caracteriza esta etapa.

La ruptura con la anterior etapa, llamada “ciclo de la materia”, se pone de manifiesto ya desde el título de algunas de las obras de este ciclo “espiritualista”, como, por ejemplo, *Nazarín* (1895), *Halma* (1896) o *Misericordia* (1897). El ciclo de novelas de *Torquemada* se inscribe también en este “ciclo espiritualista”, a pesar de que la primera novela de dicho ciclo, *Torquemada en la hoguera*, se publica en el año 1889, último año oficial del “ciclo de la materia”. Las tres restantes novelas que componen el ciclo de *Torquemada* –*Torquemada en la cruz*, *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada y San Pedro*– se publicarán en los años 1893, 1894 y 1895, respectivamente. No obstante, el personaje de Francisco Torquemada había aparecido ya como personaje secundario en algunas novelas del “ciclo de la materia”, concretamente, su primera aparición en el universo novelesco galdosiano se remonta a *El doctor Centeno*, novela publicada en el año 1883.

Históricamente, en la España de mediados del siglo XIX, convulsos acontecimientos habían sacudido el país. Algunos de estos acontecimientos fueron reunidos y convertidos en material literario por Galdós en *Ángel Guerra*, novela en la que se alude a sucesos históricos tan relevantes como la Revolución de septiembre del año 1868, iniciada el 19 de dicho mes y también conocida como La Revolución de

1868, *La Gloriosa* o *La septembrina*, cuyo objetivo era detener la Restauración borbónica.

Es en el contexto de la Restauración (1875-1931) cuando Galdós publica todas las novelas del “ciclo espiritualista”, entre las que se incluyen las del ciclo de *Torquemada*. Este período de la historia de España se inicia con el golpe de Estado del general Martínez Campos (1831-1900), en diciembre del año 1874, y entra en decadencia en julio del año 1898, con la pérdida de las colonias españolas de ultramar, hecho conocido también como El Desastre del 98, que fue vivido como una auténtica catástrofe en la conciencia colectiva de la España de entonces y cuyo sentir pesimista y sensación de fracaso fueron recogidos, posteriormente, por los escritores de la llamada Generación del 98, entre los que destacan Miguel de Unamuno, Pío Baroja, José Martínez Ruiz “Azorín” y Ramón María del Valle-Inclán. A partir de este suceso, la Restauración se sume en una crisis progresiva que culminará en el año 1931 con el exilio de Alfonso XIII y la proclamación de la Segunda República el 14 de abril de dicho año. Se trata, pues, de un período histórico turbulento políticamente y dominado por el auge del capitalismo, con una España en pleno desarrollo económico y con Cataluña como motor de la industrialización española.

En los años previos a 1874, cabe destacar, asimismo, el auge del movimiento obrero, que contó en Cataluña, entre diversas sociedades, con la agrupación Dirección Central de Sociedades Obreras, que pasó a denominarse, posteriormente, Centro Federal de las Sociedades Obreras. Políticamente, en España, durante el gobierno de Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895), constituido después de *La Gloriosa*, se produjo la abdicación de Amadeo de Saboya (1845-1890), después de un reinado de seis años (1868-1874), conocido como Sexenio Democrático y, con ello, se dio paso a la declaración de la Primera República Española en las Cortes el 11 de febrero de 1873. Algunos de los ministros de este período de la historia de España fueron D. Francisco Pi y Margall (1824-1901), D. Emilio Castelar (1832-1899) y D. José Echegaray (1832-1916). Esta etapa contó con una escasa duración en la política española, ya que solo se prolongó hasta el 29 de diciembre de 1874, fecha en la que el general Martínez Campos restauró la monarquía borbónica, después de que el 3 de enero de ese mismo año se produjera el golpe de estado del general Manuel Pavía (1827-1895).

El período de la Restauración se caracterizó por ser un tiempo de relativa calma política y por el bipartidismo liderado por el político conservador Antonio Cánovas del

Castillo (1828-1897) y su rival en la oposición y dirigente del Partido Liberal, Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903), que se alternaron en el poder.

A un escaso desarrollo económico español –y el consecuente empobrecimiento de la sociedad– en comparación con otros países europeos –con las excepciones de Cataluña, el País Vasco y Andalucía–, se produjo la consolidación del movimiento obrero, la fundación de la la FTRE (Federación de Trabajadores de la Región Española) en el año 1881, de ideología anarquista, y la UGT en el año 1888. Diez años después, ya en los albores del s.XX, en 1898, se produjo El Desastre del 98, consistente en la pérdida de España de las colonias de Cuba, Filipinas, Puerto-Rico y Guam, que se anexionaron a Estados Unidos después de que este país ganara el conflicto bélico contra España.

Destacan, en este período, tres fechas importantes en la biografía de Galdós: la primera, la de 1886, en la que entró en las Cortes en calidad de ministro –a pesar de su escasa vocación política, como él mismo reconocería a Narcís Oller en su epistolario³ – auspiciado ello por su relación de amistad con Sagasta (1825-1903), integrante del Partido Constitucional; la segunda fecha es el año 1888, en el que tuvo lugar la Exposición Universal de Barcelona, a la que Galdós acudió en calidad de ministro y en la que tuvo ocasión de conocer, personalmente, a su amigo epistolar Narcís Oller –les presentó Emilia Pardo Bazán– y relacionarse con otras importantes figuras de la intelec-

³ En carta fechada en Barcelona, el 10 de julio de 1886, Oller expresaba a Galdós su “dolor” por el inicio de la carrera política de este último: “Por esto, porque le quiero a Vd. deveras, me duele también⁴ ver que se haya hecho diputado. Usted se debe al arte por completo, la política ha de robarle mucho tiempo y ocasionarle disgustos y desengaños. Por qué pues, las emprende Vd. por ahí? Se me figura que no puede Vd. tener temperamento para ello. (...)” (Shoemaker, 1964: 278)⁵. La respuesta de Galdós no tardará en llegar, concretamente desde Madrid, con fecha de 18 de julio de 1886: “No se duela V. de verme diputado. Yo no soy ni seré nunca político. He ido al Congreso porque me llevaron, y no me resistí á ello, porque deseaba *ha tiempo vivamente*, conocer de cerca la vida política. Ya dentro del Congreso, cada día me alegro mas de haber ido, porque, sin mezclarme en nada que sea política activa, voy comprendiendo que es imposible en absoluto conocer la vida nacional sin haber pasado por aquella casa. ¡Lo que allí se aprende! Lo que allí se ve! que escuela! En fin, no se duela V., si me quiere bien, de verme allí. V. también debería venir para que completara su estudio de costumbres políticas, tan brillantemente iniciado en Vilaniu, y sus cuadros de política local. (...)” (1964: 279). Como se desprende de sus palabras, Galdós parecía, efectivamente, más interesado en inmiscuirse en terreno político para extraer “materia novelable” para sus novelas, algo que sería una característica de su personalidad, la de observador de la realidad.

⁴ He decidido mantener la ortografía original que aparece en algunas obras que he consultado, a pesar de que difiera de la ortografía actual. Seguiré este criterio a partir de ahora.

⁵ A partir de ahora se consignará solo la página.

tualidad catalana del momento. Y, finalmente, el año 1897 (concretamente el 7 de febrero), cuando Galdós ingresó en la Real Academia Española y en cuyo discurso, titulado «La sociedad presente como materia novelable»⁶, dejó entrever su particular credo novelístico y las fuentes principales de las que se nutrió su vasta producción novelística, como muestran las siguientes –y significativas– palabras:

Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. (Pérez Galdós, 2013: 23-24)

2.2. CARACTERÍSTICAS LITERARIAS: UNA VUELTA A LA ESPIRITUALIDAD

Como se ha reiterado en apartados anteriores, el tercer ciclo de la novelística galdosiana, conocido como “ciclo espiritualista”, supone una ruptura con el ciclo anterior, el “de la materia” o naturalista –incluidos ambos, a su vez, en el período de la novelística de Galdós conocido como el de las “Novelas españolas contemporáneas”–, caracterizado por la evidente influencia que el Naturalismo francés ejerció en las novelas de este período, que se inicia, oficialmente, con la publicación de *La desheredada* en el año 1881 y concluye en el año 1887, con la publicación del segundo volumen de *Fortunata y Jacinta*. La principal característica de este “ciclo espiritualista” es el cambio de orientación con respecto a la temática de las novelas que lo integran. La

⁶ El discurso de ingreso de Benito Pérez Galdós en la RAE está publicado, junto a la contestación de Marcelino Menéndez Pelayo, en una serie especial dedicada a los discursos de ingreso de numerosas personalidades.

religión pasa a ser ahora el eje principal sobre el que se vertebran todas las novelas, así como la vivencia de la misma por parte de los personajes y una mayor introspección psicológica de los mismos. Ello es debido, como ha sostenido la crítica en numerosas ocasiones, a la influencia que la literatura rusa –concretamente, un autor como León Tolstói (1828-1910)– ejerció en la novelística galdosiana, en convivencia con la evolución de autores españoles como Leopoldo Alas “Clarín” o Emilia Pardo Bazán, y, también, con los nuevos movimientos literarios surgidos en Europa a finales del s.XIX, como es el caso del Simbolismo, el Modernismo, el Decadentismo, etc. Todo ello conforma, pues, el contexto literario en el que se gestaron las novelas del “ciclo espiritualista” galdosiano. Leopoldo Alas, crítico contemporáneo de Galdós, ya advirtió esta nueva orientación temática en la novelística del autor canario, y deja constancia de ello en su reseña⁷ de *Torquemada en la cruz*, publicada en *Los Lunes de El Imparcial*:

Galdós, que ha experimentado, sin perder la unidad de su carácter de artista, variaciones en su carrera de escritor, y ha sido realista de cierto modo en *Los Episodios*, e idealista a su manera en *Gloria*, *Marianela*, *León Roch*, etc., y naturalista desde *La Desheredada* en adelante, llega en estos últimos años a un nuevo modo de idealidad combinada con su peculiar realismo, y va dejando la pintura puramente artística, *imparcial*, de la vida ordinaria, para preferir lo excepcional, significativo y preocuparse con los grandes asuntos del misterio trascendental, de su aspecto religioso, con el también capital problema de las relaciones éticas, jurídicas y económicas de las clases diferentes. (Alas, 1991: 231)⁸

Walter T. Pattison, en su estudio *El Naturalismo español*, señala como uno de los pioneros en este cambio de orientación de la novelística española a Pérez Galdós, al que luego seguirían otros; asimismo, afirma que el terreno –en materia literaria y, concretamente, en el género de la novela– ya estaba preparado para la asunción de esa nueva tendencia espiritualista:

Parece evidente que dentro de la fórmula adoptada por casi todos los literatos españoles no hacía falta más que un pequeño cambio de acento para llegar al naturalismo espiritual. Veremos que este paso fue

⁷ Este artículo apareció publicado en *Los Lunes de El Imparcial* (22-I-1894).

⁸ A partir de ahora se consignará solo la página.

dato en *La incógnita y Realidad*, donde Galdós nos muestra que las fuerzas deterministas –herencia y medio ambiente– no bastan para explicar las acciones humanas. (Pattison, 1965: 147)⁹

Pattison, pues, denomina “naturalismo espiritual” al Naturalismo que asume e integra el espiritualismo procedente, mayoritariamente, de la novela rusa, y ello se percibe, por ejemplo, en la necesidad del novelista de ahondar en la psicología de los personajes, una necesidad que, en algunos casos, puede ser resuelta en la religión y no únicamente en la ciencia, insuficiente esta para penetrar en los recovecos del alma humana. Con respecto a la corriente del Psicologismo, que contó con un gran auge en esta época, dos de los autores que menciona Pattison como influencia en los novelistas españoles son el francés Paul Bourget (1852-1935) y el noruego Henrik J. Ibsen (1828-1906), este último, según Pattison, posible influencia de Galdós en *Tristana* (1892) y, con más dudas sobre esta hipótesis –a pesar de que el propio Leopoldo Alas y Marcelino Menéndez Pelayo vieron, también, la huella de Ibsen– en la anterior *Realidad* (1889).

Dejando a un lado las hipótesis de las posibles influencias, Pattison destaca a Galdós como el mejor exponente de novelista español que supo aunar Naturalismo con las nuevas tendencias espiritualistas en su obra:

La descripción de la casa de corredores con que empieza *Nazarín*, la vida de los mendigos en *Misericordia*, los barrios bajos y los tipos del populacho que son descritos con predilección en los libros citados y en la serie de Torquemada, todo esto debe mucho al naturalismo. La escena es naturalista, pero los personajes ya no aparecen determinados ni por ella ni por su herencia. Las acciones del hombre pueden tener su origen en su propio ser, en su conciencia o en su mente. Así se puede hablar de misticismo y psicología. (1965: 165)

Galdós, pues, a pesar de no prescindir del Naturalismo como escenario de las historias, decidió trasladar el interés de la acción novelesca a la interioridad de los personajes, mostrar cómo piensan, lo que sienten, etc., proporcionándoles, así, una mayor hondura psicológica y, por extensión, mostrándolos más humanos a partir del conocimiento que el lector adquiere de sus miedos, sus inseguridades, sus anhelos más íntimos, etc.

⁹ A partir de ahora se consignará solo la página.

Retomando la cuestión de la presencia de la religión en la literatura española, ello, como se ha mencionado con anterioridad, está originado, principalmente, por la lectura de los grandes clásicos rusos decimonónicos, como Tolstói, Fiódor Dostoyevski o Iván Turguénev, a los que los escritores españoles pudieron acceder mediante las traducciones francesas¹⁰, inicialmente, para, después, poder leerlos en español directamente. Ello puede comprobarse si se consulta el catálogo¹¹ de obras de la biblioteca de Galdós, elaborado por H. Chonon Berkowitz. En él, dentro del apartado titulado LITERATURA EXTRANJERA, aparece un subapartado titulado RUSA¹², en el que se encuentran obras de Tolstói traducidas al francés, como, por ejemplo, *La guerre et la paix* (Paris, 1884), *Ma religion* (Paris, 1885), *Les Cosaques (Souvenirs de Sébastopol)* (Paris, 1886), *Les Cosaques* (tercera edición) (Paris, 1890), *Résurrection-Nouvelle vie* (Paris s.a.), así como obras de otros autores rusos como Iván Turguénev, del que constan las *Mémoires d'un seigneur russe* (Paris, 1880) y *Peres et enfants* (Paris, 1880) y de Isaak Pavlovski, *Souvenirs sur Tourguéneff* (Paris, 1887). Tan solo tres obras de autores rusos traducidos al español constan en su biblioteca: de Máximo Gorki, *En América* (traducción de Juan A. Meliá) (Valencia, s.a.), de Tolstói, *La escuela de Yasnaia Poliana* (traducción de A. Gómez Pinilla) (Valencia, s.a.) y *La guerra ruso-japonesa* (traducción de Carmen de Burgos) (Valencia, s.a.); en esta sección del catálogo figura también *La revolución de la novela en Rusia* (Madrid, 1887), de Emilia Pardo Bazán.

Así pues, se ha constatado que, tanto los autores españoles como el público lector, accedieron a los maestros rusos durante los años 1887 y 1888, especialmente a Tolstói, que fue el autor más consagrado de la época, tanto en España como en Francia.

¹⁰ En efecto, los autores españoles pudieron acceder a los autores rusos gracias a las traducciones al francés, en un primer momento, que de las obras literarias eslavas se llevaron a cabo. Con posterioridad, aparecieron las primeras traducciones del francés al español de las mismas, aunque no existe unanimidad entre la crítica sobre la fecha exacta, pero se coincide en el hecho de que podrían haber aparecido algunas anteriores al año 1888, en el que aparecen fechadas algunas traducciones. Finalmente, aparecieron en España las primeras traducciones directamente del ruso al español de autores como Andreyef, Kuprin y otros no tan relevantes, gracias a traductores como Levachoff o Tasin. Para ampliar esta cuestión, puede consultarse el estudio de George Portnoff, *La literatura rusa en España*. Portnoff perteneció, también, a ese grupo de traductores que tradujeron del ruso al español.

¹¹ El catálogo elaborado por H. Chonon Berkowitz se titula *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*.

¹² El subapartado titulado RUSA, en el que constan todas las obras citadas, puede consultarse en las pp. 198 y 199 del catálogo de Berkowitz.

Algunas de las razones de la buena acogida de los autores eslavos en la península podrían ser, como expone George Portnoff en su clásico estudio *La literatura rusa en España* (1931), las siguientes:

(...) el realismo ruso afín al español, la semejanza entre la vida errante y aventurera de los ex hombres de Gorky y nuestros pícaros, aunque unos y otros fuesen tipos psicológicos diferentes; la preparación de ambiente que el espíritu cristiano y místico de Tolstoy y Dostoyevsky hallaban en nuestra tradición, a lo cual ha de unirse la atracción natural que ejercen las obras maestras, y lo eran muchas de las novelas rusas, y la facilidad que ofrecían las traducciones francesas. (Portnoff, 1932: 43)¹³

En la misma obra, Portnoff, en el capítulo III, se pregunta –con extrañeza– cómo es posible que, a pesar de la buena acogida de los autores rusos en España, la crítica literaria española tardase tanto tiempo en ocuparse de los mismos, concretamente diez años: “Desde 1888, fecha en que entra *Ana Karenina*, de Tolstoy, hasta 1898, no se dice casi nada de este pensador-artista. La revista “La España Moderna” comienza a hablar de él en agosto de 1898.” (1932: 51). Solo, como destaca el autor, fue la excepción Emilia Pardo Bazán, cuyo estudio *La Revolución y la novela en Rusia*¹⁴, publicado en el año 1887, fue pionero en la crítica española sobre el arte de Rusia, en general, y la literatura de este país, en particular. A partir de 1898 –como se ha señalado hace un momento– aparecen ya publicados en España los primeros artículos de crítica¹⁵ sobre el arte ruso.

En la divulgación de la novela rusa en España desempeñaron un papel fundamental las conferencias de Emilia Pardo Bazán sobre el tema en el Ateneo de Madrid durante la primavera de 1887, a las que asistió Galdós y reseñó elogiosamente: “La conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo son el acontecimiento del día. Esta insigne escritora ha dado tres lecturas sobre “La Revolución y la literatura rusa”, atrayendo un público distinguido que la ha oído con verdadero recogimiento. El tema es

¹³ A partir de ahora se consignará solo la página.

¹⁴ En este estudio, Emilia Pardo Bazán ahonda en el arte ruso en general. No es el único ensayo que publicó sobre literatura rusa, destaca, también, el estudio crítico titulado *El conde León Tolstoy*, publicado unos años después, concretamente en diciembre del año 1910 en “La Lectura”.

¹⁵ Algunos autores que escribieron y publicaron sobre literatura rusa en España fueron, entre otros, Gómez de Baquero, Ricardo Baeza o Armando Donoso.

hermoso, pues todo lo que se refiere al grande y revuelto imperio despierta hoy vivo interés, pero lo que en realidad avalora estas conferencias, es el talento poderoso y el mágico estilo de la escritora y novelista que tan alto puesto ocupa en las letras españolas” (Pardo Bazán, 2020: 109) La recepción de la literatura rusa por parte de los autores españoles del momento se vio reflejada en la evolución de la trayectoria novelística de algunos novelistas españoles, tal y como se aprecia en el propio Galdós. La buena acogida en España de la literatura eslava pudo tener anclaje, también, en la sensación de desarraigo que el materialismo de la sociedad capitalista del momento causaba en el individuo, tal y como manifiesta Marisa Sotelo en su estudio *Ángel Guerra de Benito Pérez Galdós y sus críticos*:

Pero como el XIX, además de un siglo atormentado por el problema religioso, había sido también –no hay que olvidarlo– el siglo del triunfo de la ciencia, del positivismo, por tanto, ante la quiebra del cientifismo y de todas aquellas corrientes que en él se sustentaban, se produce ese malestar, esa angustia ante la sensación de vacío dejada por la ciencia, tan palpable en el último tercio del siglo XIX, que cuaja en una especie de vuelta a un cristianismo evangélico y primitivo, pero a la vez un tanto pragmático, del que va a ser su representante más carismático el conde León Tolstoi (...) (Sotelo Vázquez, 1990: 30)

La influencia de la literatura rusa se nota, principalmente, en la orientación religiosa de la temática de algunas novelas que se publicaron a finales de siglo. A pesar de que autores como Dostoyevski y Turguénev, por ejemplo, gozaron de una gran acogida, la idiosincrasia ideológica y temática de sus obras y, particularmente, sus diferentes concepciones de la religión y del mundo espiritual, no obtuvieron la misma aceptación que el universo novelesco de Tolstói.

En efecto, la religiosidad plasmada en las obras de este novelista es la que influyó con mayor notoriedad en algunos autores españoles. A propósito del estudio de Pardo Bazán *El conde León Tolstoy*, Portnoff resume las características de la novelística del autor que para la autora gallega son las más relevantes y definitorias de su arte:

La originalidad de Tolstoy consiste en expresar “de un modo extraordinario” en sus escritos las notas características de la sensibilidad rusa: “el pesimismo; el nihilismo; lo que ha dado en llamarse culto del humano sufrimiento; la perenne inquietud de la conciencia; la preocupación religiosa; el instinto democrático de acercarse a los humildes; el comunismo, el anarquismo, la desconfianza de la civilización”, etc. (1932: 65)

La influencia de la obra de Tolstói en la novelística galdosiana suscitó diversidad de opiniones entre la crítica. Algunos, como Marcelino Menéndez Pelayo, reconocen esta influencia, así como la de Émile Zola, Honoré de Balzac o Charles Dickens, mientras que otros, como Leopoldo Alas, rechazan cualquier tipo de influencia de autores rusos en las novelas de Galdós. Portnoff, en su estudio, afirma la influencia de Tolstói en Galdós basándose en las similitudes que existen entre las novelas de ambos autores:

Galdós se parece a Tolstoy en el arte de indicar lo más trágico y lo más sublime en la gente sencilla, en la esencia de sus condiciones psicológicas y sociales; en crear almas hermosas y nobles en cuerpos miserables, [...] Se parece a Tolstoy en la lucha contra el convencionalismo social; tiene esa aspiración al bien, la resistencia al mal por medio del amor; la profunda penetración en la esencia de las cuestiones sociales fundamentales. Lo que más resalta en Galdós es la idea espiritual de Tolstoy: la regeneración del alma, la elevación de espíritu, aunque sea momentánea, en las gentes más malvadas. [...] Esta idea mística, si se quiere llamarla así, está marcadamente expuesta en *Ana Karenina*, *El poder de las tinieblas*, *Resurrección*, etc. Y en Galdós, en *Realidad*, en *Torquemada* y *San Pedro*, en *Halma*, etc. (1936: 129-130)

Esa “elevación de espíritu” a la que se refiere Portnoff la experimentará, en momentos puntuales, un personaje de naturaleza tan materialista como Francisco Torquemada, pero ello sucede, precisamente, cuando el usurero rememora, por ejemplo, a su difunto hijo Valentín o cuando regresa, casi al final de sus días, al barrio humilde en el que vivió e inició su oficio de usurero; es paradójico que esos momentos no estén vinculados con la religión que quiere inculcarle el clérigo Gamborena, sino con aquellas personas y situaciones que poseen un valor emocional o afectivo para Torquemada.

Para apoyar su teoría, Portnoff elabora un análisis comparativo¹⁶ entre la novela de Tolstói, *Ana Karenina* (*Анна Каренина*) (1875-1877) y *Realidad* (1889) de Galdós, en el que se centra en los personajes protagonistas de ambas obras y compara la psicología de los mismos, resaltando su religiosidad y moralidad. Igualmente, analiza también, en otro capítulo¹⁷, la religiosidad presente en las novelas galdosianas *Nazarín* y *Halma*, ambas publicadas en el año 1895. George Portnoff se muestra convencido, pues,

¹⁶ Este análisis comparativo se encuentra en el capítulo IV, titulado «Influencia de Tolstoy en Galdós» (pp. 132-171).

¹⁷ El capítulo V, titulado «Influencia religiosa de Tolstoy en *Nazarín* y *Halma*», recoge el análisis de Portnoff sobre la presencia de la religión y el misticismo en estas dos novelas galdosianas (pp. 175-205).

de la impronta del escritor ruso en la obra de Galdós.

En cualquier caso, a pesar de las voces divergentes al respecto, parece que existe cierta unanimidad entre la crítica en el hecho de identificar, por lo menos en lo que a temática se refiere, la impronta religiosa de Tolstói en las novelas galdosianas, concretamente en las de la última etapa de su producción. Zajar Plavskin, por ejemplo, apoya la posible influencia de autores rusos en la producción novelística galdosiana, como manifiesta en su ponencia «Benito Pérez Galdós y la literatura rusa de su tiempo»¹⁸, en la que la afirma y se apoya, para ello, en la obra antes mencionada de Pardo Bazán, *La revolución y la novela en Rusia*:

Es muy significativo que en el libro de Pardo Bazán se sentía ya evidentemente la posibilidad de la percepción activa de la literatura rusa por los lectores españoles y, lo que es más importante, de la influencia que puede ejercer sobre la literatura española. Testimonios de esta influencia contiene también la obra galdosiana. (Plavskin, 1993: 636)¹⁹

Plavskin, además, subraya la complejidad de establecer posibles influencias entre los autores rusos y españoles, y, para reafirmar su juicio, recurre a la obra de Portnoff como ejemplo de ello, de la que elogia sus dos primeras partes por su indiscutible valor documental y contribución a esta cuestión a principios del s.XX, pero critica, por inconsistente, la comparación que este llevó a cabo entre *Ana Karénina* de Tolstói y *Realidad* de Galdós. Pone como ejemplo de los estudios dedicados a analizar las huellas de los autores rusos en las novelas de Galdós el que los investigadores norteamericanos Vernon A. Chamberlin y J. Weiner llevaron a cabo para dilucidar la posible influencia de la novela de Turguénev *Padres e hijos (Отцы и дети)* (1862) en *Doña Perfecta* (1876).

En cualquier caso, Plavskin se muestra convencido de que la mayor influencia de las letras rusas en los escritores españoles es Tolstói, como puede reconocerse en el cambio de orientación de la novelística galdosiana:

¹⁸ La ponencia está publicada en las *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990). II*.

¹⁹ A partir de ahora se consignará solo la página

Pero estos principios del naturalismo no determinaron nunca el fondo de la obra galdosiana, y en la segunda mitad de esta misma década Galdós se libera de las influencias naturalistas. No es casual a nuestro parecer que seguramente en este período observamos un creciente interés del escritor español hacia la literatura rusa en general y a la obra de Tolstoy en particular. Las experiencias del gran novelista ruso le ayudaron a Galdós a rechazar las tendencias naturalistas y profundizar su arte realista, liberándose de sus apologías de la clase media a la que empieza a denunciar y concentrando su máxima atención en la representación del mundo interior del hombre, en describir sus preocupaciones espirituales, resolver grandes problemas filosóficos y éticomorales. (1993: 638)

Plavskin, pues, niega cualquier influencia del Naturalismo en las novelas que conforman el “ciclo espiritualista”, oponiéndose, así, a la opinión de Pattison, que, como se ha visto antes, afirmaba la influencia de la novela rusa en cuanto a la creación de caracteres y al tono introspectivo de algunas novelas, pero sostenía que ello convivía con la presencia de ambientes naturalistas, es decir, la influencia de la literatura rusa tuvo un cierto peso en el cambio de orientación de las novelas de Galdós, pero este mantuvo, también, algunas características del Naturalismo sin que esta convivencia de las dos tendencias literarias supusiera problema alguno.

La influencia de la literatura rusa se deja sentir en la novela que inaugura el “ciclo espiritualista”, *Ángel Guerra*, hasta la última, *Cassandra*; esta nueva orientación en la novelística de Galdós se inicia en el año 1890 y culmina en el año 1905, y el principal rasgo distintivo es que la religión está presente –en mayor o menor medida y con abundancia de matices– en las páginas de todas las novelas que conforman este ciclo.

La orientación religiosa en la temática de las mismas supone una ruptura con las novelas anteriores y permite explorar nuevas posibilidades narrativas, especialmente con respecto a la construcción de la psicología del personaje. En *Ángel Guerra*, por ejemplo, puede apreciarse ese cambio de orientación a la que alude Plavskin por la presencia rotunda de la religión a lo largo de toda la novela, la evolución del personaje, etc., pero sin abandonar la influencia de Cervantes²⁰, que planea a lo largo de toda la o-

²⁰ Si se quiere profundizar en la cuestión de la influencia de Cervantes en la novela *Ángel Guerra*, puede consultarse el estudio de Marisa Sotelo, «Ángel Guerra, místico Quijote toledano».

bra. Para Galdós, pues, no supone ningún inconveniente el eclecticismo de tendencias literarias, que pueden convivir con perfecta naturalidad en sus novelas. En el caso de las novelas del ciclo de *Torquemada*, a pesar de que la religión está presente como telón de fondo de las peripecias del usurero, la filiación naturalista, así como la influencia de Cervantes, siguen presentes en ellas. Plavskin señala que la crítica, por unanimidad, ha decretado que la nueva etapa de las novelas de Galdós –en las que esa orientación religiosa sería evidente– estaría formada por las novelas *Realidad*, *Torquemada* y *San Pedro*, *Nazarín*, *Halma* y *Misericordia*.

La ideología que subyace en la obra de Tolstói, además, casa muy bien con las contradicciones con respecto a la religión del propio Galdós, como se aprecia en el cambio de orientación en su novelística del último período. Esta contradicción está presente, también, en Tolstói, tal y como señala el estudioso Ricardo San Vicente en su artículo «Sobre la ética del conde Lev Tolstoj»: “Para empezar se diría que en Lev Tolstoj conviven dos naturalezas incapaces de fundirse. Una es la heredada de su cultura noble y tradicional, otra es la inculcada por su tiempo ilustrado, es decir un espíritu crítico y racional.” (San Vicente, 2002: 340)²¹. Y, a continuación, San Vicente matiza cómo se plasma esta dualidad de creencias en la obra del gran novelista ruso:

La fe cristiana remite en Lev Tolstoj a postulados y verdades absolutos. Lo obliga a moverse entre columnas de la fe sin las cuales el edificio de sus creencias se desmoronaría. Pero, por otro lado, Lev Tolstoj, ciertamente formado en la tradición cristiana, es sin embargo incapaz de creer en lo que no entiende, como tampoco es capaz de comprender que creer y entender, que fe y razón se oponen, o que, en cualquier caso, pertenecen a dos ámbitos del espíritu diferentes. Así, se puede decir que Lev Tolstoj intenta sin lograrlo fundir fe y razón. (2002: 340)

Esta contradicción –tan profundamente humana, por otra parte– es la que, en cierto modo, confiere a la novelística de Tolstói su carácter universal, como concluye San Vicente:

(De hecho, y ésta tal vez sea la hipótesis más firme de mi reflexión: lo que nos transmite Lev Tolstoj a través de su exposición demoledora es nuestra propia contradicción entre fe y razón, por un lado, y entre ra-

²¹ A partir de ahora se consignará solo la página.

zón y experiencia, por otro. Lev Tolstoj encarna una de las muestras más radicales de nuestras propias contradicciones, o, en otras palabras, nuestra incapacidad de fundir ser y deber ser llevada a su expresión última.) (2002: 340)

La presencia de la literatura rusa en la España de Galdós aparece mencionada, precisamente, en una de las cuatro novelas del ciclo de *Torquemada*, concretamente en el capítulo IX de la primera parte de *Torquemada en el purgatorio*, cuando el narrador omnisciente que se encarga de relatar la historia del usurero, en un momento dado, comenta lo siguiente: “Aquella tarde, mejor será decir aquella noche, después que se enteró de los títulos de las novelas, y cuando Morentín le encarecía, siguiendo la moda a la sazón dominante, la obra última de un autor ruso, (...)” (Pérez Galdós, 2008: 296)²².

En *Torquemada y San Pedro*, la religión tendrá su exponente en la figura del clérigo Luis de Gamborena, que mantendrá una relación de tensión con Francisco Torquemada hasta que este expire al final de la novela. En cierto modo, en esta última novela que cierra el ciclo, se halla la oposición Naturaleza-Religión, encarnada la primera en el usurero –claro epítome del materialismo– y la segunda en el clérigo, representante de la espiritualidad; a lo largo de todas sus páginas y, especialmente, en los duelos dialécticos entre Torquemada y Gamborena, se aprecia claramente este conflicto que, finalmente, queda sin resolución.

Retomando la ponencia de Plavskin, cabe señalar que, en ella, este destaca al doctor George Shanzer y sus trabajos como el autor que ha superado el clásico y pionero estudio de Portnoff, y destina también unas líneas a hablar de la religión – influencia de Tolstói– en la novela galdosiana *Nazarín*; para finalizar, plantea la problemática cuestión de la posible influencia de Dostoyevski en los autores españoles, concretamente en Galdós. Según Plavskin, pues, es esta una cuestión sobre la que queda mucho por investigar; de hecho, hasta el momento presente, esta posible influencia no ha podido ser demostrada, quedando, únicamente, apuntada; por el contrario, sí que existe consenso –aunque con matices– entre la crítica en señalar a Tolstói como una de las influencias de Galdós en el viraje hacia la espiritualidad de su novelística.

Para Vera Colin, la influencia de este autor ruso tiene más que ver con una actitud vital que no con una cuestión filosófica o religiosa, tal y como manifiesta en su artículo «A note on Tolstoy and Galdós»:

²² A partir de ahora se consignará solo la página.

Indeed, “Tolstoism” was not so much a religion or a philosophy as an attitude to life, a substitute for real Christianity, based only on reason, that did not promise its disciples bliss after the grave. Tolstoy makes a powerful criticism of the Church, the State and law at once; from the teaching of Christ he deduces the role of nonresistance to evil and the absolute condemnation of wars. (Colin, 1967: 156-57)

Y, concretamente, el *Tolstoismo* al que alude Colin en esta cita es ilustrado con tres de las novelas del “ciclo espiritualista” de Galdós, *Nazarín*, *Halma* y *El Abuelo*, publicada, esta última, en el año 1897. Hace referencia, también en este artículo, a la influencia de la literatura rusa en la literatura española que aparece en dos de las novelas del ciclo de *Torquemada*: *Torquemada en la cruz* y *Torquemada en el purgatorio*. Para Ricardo Gullón, como expone en su estudio *Galdós, novelista moderno*²³, en las novelas del último ciclo de Galdós “(...) como hilo de luz destella el afán de espiritualidad, el deseo de explicar la humana querencia hacia la depuración del yo y la sociedad”. (Gullón, 1987: 93)²⁴

Como se acaba de comprobar, pues, diferentes estudiosos –desde el propio Leopoldo Alas, contemporáneo de Galdós, hasta Plavskin, a finales del s.XX, sin olvidar a George Shanzer, Salvador Madariaga o Pedro Ortiz Armengol, mencionados, los tres, en la ponencia de Plavskin– han abordado la cuestión de la influencia de la literatura rusa en la literatura española del s.XIX y, concretamente, en los autores del Realismo español, como es el propio Galdós. En cualquier caso, es un hecho probado que los novelistas españoles de entonces leyeron a los clásicos rusos –a Tolstói en particular– y que, muy posiblemente, esa influencia se halle en sus respectivas novelas.

En el caso de Galdós, es evidente el cambio de orientación temática en sus novelas, particularmente por la presencia de la religión y una mayor introspección psicológica con respecto a algunos personajes de las novelas del último ciclo. A pesar de esta posible influencia eslava, Galdós no abandona –como sostenía Leopoldo Alas– el magisterio de Cervantes y tampoco, como se verá, del Naturalismo. Podría afirmarse, pues, que en las novelas de Galdós convergen todas estas influencias sin que ello suponga un problema de ningún tipo o afecte a la calidad literaria de las mismas.

²³ Concretamente, en el apartado titulado “Espiritualización. I. Misticismo” (pp. 93-97).

²⁴ A partir de ahora se consignará solo la página.

3. EL CICLO DE *TORQUEMADA* Y SU SIGNIFICACIÓN

La primera novela del ciclo de *Torquemada* es la novela breve –calificada, habitualmente, como “sainete”– *Torquemada en la hoguera*, publicada en el año 1889. Esta obra apareció, pues, prácticamente, al final del conocido como “ciclo de la materia”, concretamente el mismo año de la publicación de *Realidad*, y supone, en cierta manera, una ruptura con todas las novelas precedentes, tanto desde un punto de vista formal como argumentalmente.

En su día, Leopoldo Alas decidió no reseñarla y sí hacer lo propio con la que él consideraba que era la primera novela del ciclo, *Torquemada en la cruz*, por considerar *Torquemada en la hoguera* un “(...) precioso cuento en que al avaro Torquemada se le muere su hijo Valentín, su ídolo.” (1991:227). Por su parte, el crítico catalán Ramón D. Perés elogió la novela breve de Galdós cuando se publicó:

«Si no fuera ya hartos sabido cómo cambian las tendencias de los autores a medida que los años van pasando por ellos; cómo sus fuerzas parecen centuplicarse en esa continua digestión de la propia sustancia que va haciendo crecer y crecer, casi insensiblemente, razón había aquí para admirarse de que el Galdós que ha escrito *Torquemada en la hoguera* sea el mismo que escribió trece años atrás *La mula y el buey*.» (Bonet, 1983: 55)²⁵

Retomando la mirada crítica de Leopoldo Alas –el mejor crítico de Galdós y su mayor admirador también, ya que le consideraba el mejor novelista en lengua española de su generación– este, a propósito de la publicación de *Torquemada en la cruz* –novela que concibe como una especie de introducción a la historia vital de Torquemada– le critica a Galdós la existencia de pasajes que pudieran, perfectamente, haberse suprimido en pos de que el interés del lector por la acción principal no hubiera decaído, ya que, a su juicio:

Torquemada en la cruz, aparte cierta prolijidad inútil en algunos capítulos, empieza perfectamente, con mucho vigor, novedad y frescu-

²⁵ La cita de Ramón D. Perés, a propósito de *Torquemada en la hoguera*, está incluida en el capítulo «Galdós y el modernismo catalán: los artículos de Ramón D. Perés sobre las NOVELAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS» (pp. 16-63) del estudio de Laureano Bonet *Literatura, regionalismo y lucha de clases: Galdós, Pereda, Narcís Oller, Ramón D. Perés*.

ra, con elegancia en el decir; se ve que el autor toma con gusto el asunto; el buen humor con que trabaja se nota en un signo que es casi infalible, en el resultado feliz de los efectos cómicos; en el *primer tercio* del libro todo es consistente, *orgánico*, por decirlo así, firme y gracioso. (1991: 228-229)²⁶

A continuación, Alas incide en lo mencionado anteriormente, esto es, que la trama novelesca va perdiendo fuerza e interés en su desarrollo:

Pero después, [...] el interés decae, vienen las tautologías en forma de recurso realista; falta la debida economía en el empleo de lo cómico; hay escenas del todo inútiles, [...] y en fin, se pierde la esperanza de que este volumen de pocas páginas sea una obra maestra más entre las varias que Galdós nos ha dado en libros no muy grandes, como *Doña Perfecta*, *Miau*, *El amigo Manso*, *Marianela*, etc. (1991: 228-229)

A pesar de la crítica imparcial y rigurosa a la novela, el autor de *La Regenta* no desmerece la segunda novela del ciclo de *Torquemada* si se la concibe como una parte más del engranaje de la historia de la vida del usurero. Con respecto a *Torquemada en el purgatorio*, Alas se muestra más entusiasmado, ensalzando, en su artículo²⁷, los logros de la tercera novela de *Torquemada*:

Pasma observar la multitud de relaciones en que Galdós ha ido colocando a su gran tacaño; y así como se ha dicho que la paciencia es característica del genio, se puede notar el sello del genio también en este trabajo de pormenor variadísimo, pintoresco, minucioso, exacto, que sólo veo yo en tres grandes novelistas épicos: Balzac, Zola, Galdós. (1991: 237)

De este tomo elogia, especialmente, lo que él llama “trabajo de observación *filológica*” (1991: 237), que tiene su mejor exponente en el cambio de registro lingüístico de *Torquemada* en consonancia con su ascenso social y económico y en los momentos cómicos que se hallan en la novela. Finalmente, Alas dedica dos artículos²⁸ —el segundo de ellos brevísimo, apenas unas líneas— de crítica a la novela que cierra la tetralogía,

²⁶ Esta crítica apareció publicada en *Los Lunes de El Imparcial* el 22-I-1894. La tomo del estudio de Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo “Alas” Clarín. Galdós, novelista*.

²⁷ Esta crítica apareció publicada en *Los Lunes de El Imparcial* el 23-IV-1895. La tomo del estudio de Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo “Alas” Clarín. Galdós, novelista*.

²⁸ El primero apareció publicado en *Los Lunes de El Imparcial* el 6-V-1895 y el segundo en *Las Novedades* el 30-V-1895. Tomo ambos del estudio de Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo “Alas” Clarín. Galdós, novelista*.

Torquemada y San Pedro, la mejor de todas en su opinión, como manifiesta en el primer artículo dedicado a ella, que abre con estas líneas:

El último tomo de la vida de Torquemada, que lleva por título particular *Torquemada y San Pedro*, es acaso el más interesante de todos, el mejor compuesto sin duda, el que estudia al protagonista en la relación más importante y que más de relieve había de poner la fuerza del carácter. Es digno de Shakespeare (además de ser digno de Cervantes), porque lo trágico y lo cómico, no en artificiosa mezcla, amanerada, sino como se ofrecen en la naturaleza y en el poeta inglés, que tanto se parecen, también se presentan aquí alternando, siempre con el mérito supremo de la realidad estética observada y reflejada por el gran arte. (1991: 241)

Para Alas, los duelos dialécticos entre Torquemada y el padre Gamborena constituyen los logros de esta novela, metáfora de la batalla entre la materia y el espíritu que se libra en la misma y ante la que Galdós se mantiene en una postura neutral. Elogia, también, la tensión de los momentos finales de la misma, así como la muerte escogida por Galdós para su protagonista, muerte lógica a tenor de la vida que el usurero había llevado hasta el momento. En el segundo artículo dedicado a esta novela –que funciona como segunda parte del mismo–, Alas resume al lector los acontecimientos más destacados de las tres partes que conforman la novela, destacando, en la última de ellas, ese final ambiguo que deja al lector inquieto y preguntándose si, finalmente, Torquemada se ha arrepentido y conseguido, así, la salvación, o, por el contrario, se ha condenado por su avaricia ilimitada.

Tuvieron que pasar cuatro años hasta que Galdós publicase la continuación de *Torquemada en la hoguera*, *Torquemada en la cruz*, en el año 1893; posteriormente, aparecieron *Torquemada en el purgatorio*, en el año 1894, y, al año siguiente, 1895, la novela que culmina el ciclo y cierra la historia del usurero, *Torquemada y San Pedro*. Podría parecer que, una vez esbozado el personaje en la primera novela, en la que el usurero es ya el protagonista, Galdós se decidiera a darle una entidad propia y un protagonismo²⁹ absoluto, y, para ello, decidió dedicarle las tres novelas ya mencionadas.

²⁹ Esta idea aparece expresada, con unanimidad, en numerosos artículos y obras de la crítica galdosiana, y cobra sentido pleno si se atiende al microcosmos novelesco que creó Galdós, con la presencia recurrente de algunos personajes en varias novelas, apariciones puntuales de los mismos en novelas en las que no tienen protagonismo (como ocurre con el propio Torquemada) o, simplemente, son mencionados por parte de otros personajes o del propio narrador o narradores.

En las novelas del ciclo de *Torquemada* se advierten dos tendencias procedentes de la evolución de la novelística galdosiana: la influencia de la literatura rusa con respecto a la temática religiosa y la importancia del dinero, tema este último recurrente en algunas novelas del s.XIX, como, por ejemplo, en *L'Argent* (1891), de Émile Zola o *La febre d'or* (1890-1893), de Narcís Oller. Y, retomando a Galdós, este tema ya había aparecido en otras novelas, como, por ejemplo, en *La desheredada* o *La de Bringas*, publicada esta última en el año 1884.

Asimismo, Galdós deseaba retratar a la clase media madrileña, una clase media que había nutrido su novelística y que iba a seguir haciéndolo en el relato de la vida de *Torquemada*; ya en su artículo para la publicación *Revista de España*, «Observaciones sobre la novela española contemporánea», publicado en el año 1870, Galdós tenía claro, en el ideario estético que supone dicho artículo y que trazará las líneas que seguirá su novelística, que el potencial y la materia prima para la novela estaba en el retrato de la clase media:

Esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades: ella determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo, y la que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones humanas a tantos dramas y tan raras peripecias. En la vida exterior se muestra con estos caracteres marcadísimos, por ser ella el alma de la política y el comercio, elementos de progreso, que no por serlo en sumo grado han dejado de fomentar dos grandes vicios en la sociedad, la ambición desmedida y el positivismo. (Pérez Galdós, 1972: 123)

La clase media es vista, pues, además de como “materia novelable”, también como representación y signo de los tiempos. Galdós, ya desde el año 1870, cuando apenas iniciaba su oficio como novelista, tenía claras las directrices que debía seguir la novela española de su tiempo, y él obró en consecuencia. En el propio ciclo de *Torquemada*, ese narrador omnisciente que conducirá al lector por las peripecias del usurero, informa, en el capítulo II de la primera novela del ciclo, *Torquemada en la hoguera*, de que el usurero y su familia “(...) pasito a pasito y a codazo limpio, se habían ido metiendo en la clase media, en nuestra bonachona clase media, toda necesidades y pretensiones, y que crece tanto, tanto, ¡ay dolor!, que nos estamos quedando sin pueblo.” (2008: 56).

Con respecto a la primera tendencia, la influencia de la literatura rusa, en las cuatro novelas del ciclo la religión actúa siempre como telón de fondo de las peripecias del *avaro*, cobrando un especial protagonismo en la última de ellas, *Torquemada y San Pedro*, en la que la espiritualidad está representada por el clérigo Gamborena. La tensión derivada de los dilemas religiosos del personaje será una constante a lo largo de las cuatro novelas, ya que este se acerca y se aleja de la religión de acuerdo a sus circunstancias. Ya desde los títulos de las obras, el lector advierte ese trasfondo de cariz religioso: en todos ellos aparece, en primer lugar, el apellido “Torquemada” y, a continuación, Galdós otorga al apellido del usurero la significación religiosa (en forma de sintagmas) para completar los títulos: “en la hoguera”, “en la cruz”, “en el purgatorio” e “y San Pedro”. La simbología religiosa es analizada por Andrés Eugenio Cáceres Milnes en su estudio *Benito Pérez Galdós: víctimas y mártires en la serie de Torquemada*, en el que, a propósito de dichos títulos, indica que:

(...) el modo en que el novelista se enfrenta con la Materia es penetrado en los confusos sentimientos del Espíritu a través de una serie de símbolos religiosos que sugieren lo infinito y representan lo transfenoménico como realidades trascendentales. La conciencia de la Divinidad encauza la configuración de los personajes a través de las figuras del fuego, la crucifixión, el Purgatorio y la conversión salvífica otorgada por el Redentor San Pedro. (Cáceres Milnes, 2012: 12)³⁰

En relación con la segunda tendencia, esto es, la importancia y presencia del dinero en las novelas galdosianas, ello irrumpe ya en algunas de las novelas del “ciclo de la materia”. Fernández Montesinos analiza esta cuestión dedicándole, en el segundo tomo de su extenso estudio sobre el novelista, *Galdós. Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, un capítulo titulado «Las novelas de la locura crematística», en el que aborda el análisis de este denominador común que presentan algunas novelas galdosianas. Al principio del capítulo, Montesinos justifica al lector el título del mismo, resaltando la importancia que tendrá este tema en la evolución novelística de Galdós:

No se tome el epígrafe de este capítulo como enunciado de una definición precisa y cerrada; en las novelas cuyo estudio va a seguir ocurren muchas más cosas que las bienandanzas o miserias de personajes a los que parece que el dinero les quema las manos o el bolsillo. Pero los de esta índole entran con tanta fuerza en el mundo

³⁰ A partir de ahora se consignará solo la página.

novelesco de Galdós, y el tema, que excede de estas obras y ha de reaparecer en otras más tardías, tal vez estudiado en otra faz o desde otro punto de vista, es tan importante, que el hecho de suscitarse repetidamente ahora da a estos libros una singularidad que justifica el agruparlos aparte. (Fernández Montesinos, 1969: 61)³¹

A continuación, partiendo de la novela *El doctor Centeno*, precisamente la novela en la que hace su primera –y breve– aparición don Francisco Torquemada –como se analizará con detalle más adelante, en el capítulo 4– Montesinos examina la presencia del dinero en manos de personajes de naturaleza derrochadora, cuyo exponente máximo es Rosalía Bringas, la célebre y manirrota protagonista de *La de Bringas*. Volviendo a *El doctor Centeno*, Montesinos sitúa esta novela como punto de partida de esta nueva tendencia, y a un personaje, Alejandro Miquis³², como representante de la misma, aunque precedido por otro personaje galdosiano anterior, aquejado del mismo mal, Isidora Rufete³³:

Parece que a Alejandro le quema las manos el dinero, que le horada el bolsillo. Toma un simón y atraviesa Madrid como en un rapto de locura, pagando deudas, dando ocho duros al amigo que le pide cuatro, adquiriendo cosas inútiles que se le antojan indispensables... (Todo esto recuerda bastante los extravíos de Isidora cuando se hallaba en fondos.) (1969: 78)

Acto seguido, Montesinos hace algunas precisiones sobre el término “locura crematística”:

La causalidad de esta locura crematística es muy compleja, y lo que ocasiona en definitiva es que el español sea un ser que carece de lo que Maeztu llamará «sentido reverencial del dinero». Esa locura crematística fue algo muy real en aquellos tiempos –sin que haya dejado de observarse un poco en todos–. (La llamo así porque esa palabra se puso muy de moda entonces, debido ello, según Galdós, al ejemplo de Valera.) (1969: 84-85)

³¹ A partir de ahora se consignará solo la página.

³² Alejandro Miquis había aparecido, anteriormente, en *La desheredada*. Es hermano del doctor Augusto Miquis, personaje recurrente en las novelas de Galdós que ha aparecido en otras novelas, como, por ejemplo, en *La desheredada* o en *Tristana*.

³³ Isidora Rufete, protagonista femenina de *La desheredada*, igual que Miquis en *El doctor Centeno*, sufría accesos de gastar dinero de manera compulsiva en cuanto lo poseía, sin atender a las funestas consecuencias que esos dispendios llevarían aparejadas. Este personaje femenino reaparecerá en *Torquemada en la hoguera* en tratos con Francisco Torquemada a causa de su pésima situación económica.

Y señala el contexto histórico y social de la España de Galdós como responsable del modelo de sociedad caracterizada por esta “locura crematística”, un escenario para que el novelista, gran observador social, situara las tramas de sus novelas y caracterizara a algunos de sus personajes:

Durante la época isabelina y la Restauración se deshicieron vertiginosamente enormes fortunas de familias históricas, se amasaron otras cuantiosísimas por advenedizos de muy turbios orígenes y que nunca jugaron limpio. Todo de la manera más espectacular. Este desbarajuste económico no podía olvidarse en un estudio de los males de España, y bien a la vista estaba. Apenas habrá ya novela de Galdós en que no tengamos, exponente de la época, un aristócrata pródigo o un agiotista travieso; tal vez un sórdido usurero o, por contraste o como una esperanza, un buen burgués, probo y económico o un esforzado capitán de industria, estimulador de riqueza. Esto más tarde. (1969: 85)

En efecto, ese “sórdido usurero” al que alude Montesinos se encuentra conviviendo en sociedad entre las páginas de las novelas dedicadas a él. Francisco Torquemada, pues, siguiendo el juicio de Montesinos, se perfilaría como el retrato de un tipo social característico de la sociedad en la que Galdós vivió y conocía: el Madrid decimonónico.

Antes de pasar a examinar la novela *La de Bringas*, Montesinos se detiene en la novela anterior, *Tormento*, en la que aparecen Rosalía Bringas y su marido, don Francisco Bringas, para analizar la relación de los cónyuges con el dinero. La última de las novelas que analizará en este capítulo será *Tormento*, antes de pasar a hacer lo propio, en el siguiente capítulo, con *Fortunata y Jacinta*, grandísimo retrato de la sociedad en la que bulle la vida de las calles madrileñas en contraposición con la intimidad de los hogares más acomodados. En esta novela, como se verá, aparece Francisco Torquemada en relaciones laborales con doña Lupe *la de los pavos*, epítome, ambos, de la usura y de los negocios turbios.

En el seno de esa “locura crematística”, pues, germinará un personaje como don Francisco Torquemada, exponente de esos personajes que poblaban la España –o el Madrid– de la época de Galdós y producto de una sociedad marcada por el capitalismo y el materialismo. El personaje formaría parte, pues, de ese fresco de la España de finales del s.XIX y sería la consecuencia de una situación económica, política y social determinadas.

4. GÉNESIS DE FRANCISCO TORQUEMADA

4.1. EL PERSONAJE PROTAGONISTA DE LA SERIE DE *TORQUEMADA* Y SU CARACTERIZACIÓN

Don Francisco Torquemada es un personaje cuyo origen en la novelística de Galdós responde a la voluntad de este de retratar la sociedad de su tiempo y a las personas que formaban parte de ella con la mayor fidelidad posible a la realidad.

El contexto histórico y social del Madrid en el que Galdós vivió y que quiso mostrar en las novelas de la llamada “locura crematística”, es el que aparece en la tetralogía dedicada al usurero. Previamente, no obstante, en esas novelas plagadas de personajes derrochadores, ya asoma, aunque de manera tímida al principio, el esbozo del usurero, para protagonizar, después, la novela breve *Torquemada en la hoguera*; en efecto, el usurero era uno de los personajes que pululaban por las calles por las que Galdós paseó, una figura común que actuaba como ente distorsionador del buen funcionamiento y la norma social, como indica Gustavo Correa en su artículo «Hacia una tipología de la novela galdosiana»:

Torquemada resulta ser, así, un material de rechazo en la reintegración unitaria de la nueva sociedad. Su presencia es destructora de la armonía y su función es la de ser un instrumento de tortura para los demás. El novelista ha proyectado en la recia figura de Torquemada uno de los elementos más monstruosamente entorpecedores en la formación de la conciencia colectiva. Torquemada encarna el poder corruptor del dinero por el dinero mismo, a través de la avaricia. Esta acumulación del dinero por el dinero constituye una desfiguración moral y uno de los valores bastardos en la nueva sociedad. Con todo, Torquemada contribuye a acrecentar la riqueza de la nueva clase. (Correa, 1984: 19)

Tiene la misma opinión acerca del usurero de Galdós Peter G. Earle, como manifiesta en su artículo «Torquemada: hombre-masa», en el que le define como un símbolo de la sociedad española de la época de Galdós, una sociedad plagada de vicios y malas prác-

ticas; además de ello, compara al usurero con el “hombre-masa”³⁴ de José Ortega y Gasset, con el que –a su juicio– presenta algunas similitudes. Francisco Torquemada funciona, pues, como representante de una sociedad española muy concreta, en palabras de Earle:

En los cuatro libros en que actúa Torquemada de protagonista se nos presenta una España decadente y poco consciente de su propio ser. Lo significativo de Torquemada no se limita a su propia personalidad, que de por sí es única e inolvidable, sino que se extiende a la sociedad entera. [...] Con Francisco de Torquemada (tal vez el nuevo rico más espectacular de la literatura occidental) la usura se convierte en *positivista*, porque Torquemada, como dice Galdós, “no pudo eximirse de la influencia de esta segunda mitad del siglo XIX, que casi ha hecho una religión de las materiales decorosas de la existencia”. (Earle, 1967: 30)³⁵

Como símbolo de ese momento histórico (la Restauración y la Regencia) y de una sociedad española –madrileña, particularmente– materialista y caracterizada por la “locura crematística”, se erige Torquemada para dejar al descubierto todos sus defectos y falta de moralidad, así como la hipocresía subyacente vinculada a la religión –el propio Torquemada practica la caridad por interés–; en esta sociedad confluyen factores diversos propicios, pues, para que pululen por las calles personajes como el usurero de Galdós.

Además de esta dimensión simbólica a la que alude Earle, otros estudiosos, como es el caso de Gilbert Smith, ven en la figura de Francisco Torquemada otros simbolismos, más allá del de representante de la sociedad madrileña de finales del s.XIX. Smith, en su estudio «La elaboración del mito de Prometeo en las novelas de Torquemada», otorga al usurero una dimensión mítica:

Por una serie de signos textuales, la historia de Torquemada se encuentra elevada a un plano mítico, en el que la experiencia del protagonista parece tener un significado cósmico. Un complejo de metáforas –o explícitas o implícitas– crea una correlación entre Torquemada y tres mitologías distintas. Torquemada es la víctima de un proceso inquisitorial; Torquemada es un Cristo crucificado; Torquemada es un Prometeo martirizado. Tres mitos distintos, pero bien

³⁴ El concepto “hombre-masa” del filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955) apareció en su célebre ensayo *La rebelión de las masas*, publicado en el año 1927 como obra; previamente –también durante el mismo año– había aparecido en formato de artículos publicados en el diario madrileño *El Sol*.

³⁵ A partir de ahora se consignará solo la página.

vinculados todos al judeo-cristianismo del ambiente histórico-cultural de Francisco de Torquemada. (Smith, 1980: 362)³⁶

Tres dimensiones míticas, pues, encarnaría el personaje de Galdós. Por un lado, como comenta Smith en su artículo, se encuentra el plano histórico –gracias a la onomástica, particularmente al apellido del protagonista, puede emparejarse a este con el inquisidor español fray Tomás de Torquemada–, por otro lado, el plano religioso, que se halla en la semejanza del usurero con la figura cristiana de Jesucristo, tal y como comenta Smith:

Valentín es un mesías que puede ilustrar al mundo materialista. Torquemada puede ser la segunda persona de la Humanidad por haber engendrado al mesías. La enfermedad del niño es un castigo divino por el pecado del tacaño padre. Torquemada puede salvarlo haciendo actos de caridad. La muerte de Valentín es por pura envidia de la Humanidad, o del Gran Todo, o de los dioses. (1980: 363)

Finalmente, a juicio de Smith, se hallaría el plano pagano, logrado mediante el vínculo de Torquemada con el mito griego de Prometeo:

Prometeo tiene que sufrir por su pecado de *hubris*, por haberle dado el fuego al hombre. Torquemada tiene que sufrir por su *hubris* moderno, por haberle dado al mundo el fuego, o la luz, de la inteligencia de Valentín. Torquemada ha querido ser Dios, ha cometido *hubris*, el pecado de orgullo. Estas analogías a los mitos tienen muy poca extensión en la novela corta, pero van a ser de mayor importancia en la amplificación de la historia de Torquemada cuatro años después. (1980: 364)

Según Smith, pues, Torquemada encarnaría a un moderno Prometeo y su cuñada, Cruz del Águila, sería el ave –ya anunciada en su apellido y manifestando, así, una vez más, que la elección de la onomástica en Galdós no es casual– que se encargará de devorar las entrañas del usurero, “(...) el locus del alma, que para el usurero es el dinero.” (1980: 366). Esta relación con el mito de Prometeo fue advertida, también, previamente, por Ricardo Gullón en su obra *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, concretamente, en el capítulo IV³⁷, titulado «La novela del protagonista», en el que establece una relación entre Torquemada y el devenir de los acontecimientos de su vida y el mito griego; un objeto concreto, a juicio de Gullón, funciona como símbolo de esta

³⁶ A partir de ahora se consignará solo la página.

³⁷ Pp. 67-85.

relación: un cuadro de Prometeo encadenado que se halla en el palacio de Gravelinas en el que Torquemada habita, una vez se ha incrementado su poder económico y social.

Galdós creó, además, un personaje considerado “tipo” por la tradición de la literatura universal: la figura del *avaro* se remonta a la Antigüedad Grecolatina, como se verá más adelante, en el capítulo 7. El rescate de este personaje-tipo gozó de un gran auge en el s.XIX, gracias a autores como Balzac o Dickens, ambos novelistas, influencias reconocidas de Galdós.

En su estudio «Aspectos de un “tipo” galdosiano: el maestro de escuela, ayo o pasante», Alfred Rodríguez analiza los personajes-tipo de la literatura decimonónica, y, concretamente, los personajes de la novelística galdosiana, entre los que se encuentra Francisco Torquemada:

En el caso de aquellos otros «tipos» que alcanzan la categoría de protagonistas, Torquemada y Villaamil, la motivación de Galdós es perfectamente clara. Tanto el usurero-financiero como el cesante representan –y por ello la tipificación tan repetida de los mismos en su obra– segmentos políticos-económicos-sociales de extraordinaria importancia para la captación de la España del siglo pasado. Nada extraña, pues, que Galdós –como antes lo hicieran Dickens y Balzac– se viera en la precisión de fijar la atención, llevándolos hasta el centro mismo de su novela realista, sobre alguno de los mismos. (Rodríguez, 1980: 356)³⁸

A todo ello, debe sumarse el tenso conflicto que origina la moralidad del personaje si se le sitúa en un escenario o ambiente religioso (influencia de la literatura rusa), como ocurre con las tres últimas novelas del ciclo de *Torquemada*, ya pertenecientes al “ciclo espiritualista”.

Don Francisco Torquemada es un personaje³⁹ que evolucionará desde su origen hasta su defunción en *Torquemada y San Pedro*, y trascenderá el aspecto caricaturesco, lo que le alejará del personaje-tipo del *avaro*, gracias a la influencia de Cervantes, que se concretará en el proceso de humanización del usurero, algo que ha notado Charles A.

³⁸ A partir de ahora se consignará solo la página.

³⁹ Nicholas G. Round, en su estudio titulado «Time and Torquemada: Three Notes on Galdosian Chronology», elabora una biografía cronológica del usurero a partir de todos los datos del personaje proporcionados por Galdós, no solo en la tetralogía de novelas dedicada a su figura, sino también en otras novelas en las que el personaje aparece o es mencionado por el narrador o por algún otro personaje o personajes.

McBride en su estudio «Religion in the Spanish Novel», en el que alude a la humanidad de Torquemada a propósito de su temor a la muerte –lo que le conduce a practicar una falsa caridad para lograr salvar a su hijo Valentín–, algo que le hace trascender la mera caricatura:

Although there is in the characterization of Don Francisco Torquemada a strong tendency to caricature, the portrayal of genuine anguish acts as a counterbalance and restores him to a quite convincing, realistic level of being. In *Torquemada en la hoguera* the moneylender's attempt to practice a Christian charity he does not truly comprehend are grotesque, and they are grotesque precisely because of the disparity between his anguish and his uncomprehending efforts to alleviate it. Both the anguish and the lack of comprehension are fully motivated by situation and the protagonist's character. (McBride, 1971: 127)

Finalmente, en la novela *Torquemada y San Pedro*, Galdós decidirá poner punto y final a la vida del usurero, como es habitual en sus “novelas contemporáneas”, tal y como ha señalado WM. M. Sherzer en su artículo «Death and Succession in the *Torquemada* Series»: “In most of the Contemporary Novels Galdós chooses the simplest and most typical method of ending his story –the death of the protagonist. [...] Though this death causes the end of the plot action, however, it is generally a symbolic death, making some type of statement about the future.” (Sherzer, 1978: 34)⁴⁰. Para Peter G. Earle, en su estudio «Meditación de la muerte», la muerte posee tres finalidades según la lógica galdosiana: “Ciudadano y médico espiritual de la España del siglo pasado, Galdós interpretaba la Muerte de tres maneras: 1) como selección natural, 2) como proceso degenerativo, 3) como desenlace espiritual.” (Earle, 1978: 52); y, a propósito de la de Torquemada, indica que esta tiene una finalidad lógica después del proceso de degradación “materialista” del personaje, extrapolable, esta degradación, a todo su entorno (las muertes de su hijo y esposa Fidela y la deformidad del segundo Valentín); siguiendo la lógica de Earle, la propia muerte de Torquemada tiene mucho de materialidad y poco de espiritualidad: muere después de un atracón de comida y bebida, lo que se halla en consonancia con su vida, siempre en búsqueda constante del materialismo encarnado en la acumulación de dinero. Por su parte, Sherzer realza también la dimensión trágica de las novelas de *Torquemada*, debida esta a la presencia de numerosas muertes en torno a la figura del usurero.

⁴⁰ A partir de ahora se consignará solo la página.

Con un personaje de Tolstói, Iván Ilich –protagonista de la novela *La muerte de Iván Ilich*⁴¹, publicada en el año 1886–, Earle compara la muerte de Torquemada: ambos personajes, a su juicio, mueren de forma patética, en sintonía con sus respectivas trayectorias vitales:

Con esta comida y sus volcánicos efectos se inicia el proceso final de la muerte que ocupa toda la tercera parte del último libro y que tiene alguna semejanza con el espantoso fin de Iván Ilych del cuento de Tolstoy, eso es, en la experiencia humillante y desesperante que sufren los dos protagonistas. Aunque al final Ilych percibe una luz espiritual y salvadora y Torquemada no hace más que murmurar su torpe ambigüedad (“Conversión”), ambas vidas estancadas demuestran –con leve patetismo en el caso de Ilych, con un ambiente de comedia grotesca en el caso de Torquemada– cómo se ha de acabar la creencia en una existencia material perdurable. (1967: 35)

Se perfila, pues, como un final lógico la muerte del usurero, con una existencia marcada por el elemento tragicómico: lo trágico tiene que ver con las muertes de los únicos seres a los que ama sinceramente (doña Silvia, Valentín y Fidela) y con el fracaso que supone el segundo Valentín como continuador lógico de su linaje, y lo cómico radica en su propia caracterización y, principalmente, en el uso particular que hace del lenguaje, incluso sin abandonar la ambigüedad en el mismo lecho de muerte.

Para Ricardo Gullón, como expone en su obra *Psicologías del autor y lógicas del personaje*⁴², “(...) el desenlace es previsible desde el punto que el usurero, cediendo al consejo de Doña Lupe, acepta la tentación de la metamorfosis” (Gullón, 1979: 69)⁴³; podría tratarse, pues, de un castigo que el autor inflige a su personaje por traicionar su verdadera naturaleza, o bien, como he señalado antes, un final acorde a la tragicomedia que es la vida del usurero, a la que alude también Antonio Sánchez Barbudo en su trabajo titulado «Torquemada y la muerte», en el que se ocupa de analizar cómo se enfrenta el usurero galdosiano a su inexorable final, y donde se muestra, en definitiva, su humanidad con sus luces y sombras:

Pero fijándonos ahora en lo literario y no ya en lo filosófico, podemos también ver que, a la inversa, ese carácter tan gracioso y vivo se en-

⁴¹ Traducida así al español del original ruso *Смерть Ивана Ильича*, *Smert Ivana Ilichá*.

⁴² Concretamente, esta opinión se halla desarrollada en el capítulo IV de dicha obra, titulado «La novela del protagonista» (pp. 67-85).

⁴³ A partir de ahora se consignará solo la página.

grandece enormemente, al principio y al final de la obra, al encontrarse de pronto ante la inminente desaparición de esos que ama, o ante el gran peligro de su propia, inminente desaparición. (Sánchez Barbudo, 1967: 48)⁴⁴

La influencia de Cervantes está señalada, también, por Sánchez Barbudo en el mismo estudio, concretamente en ese final en el que ambos personajes, tanto Don Quijote como Francisco Torquemada, parece que recuperan la cordura y el sentido común antes de expirar:

Pero lo más cervantino en esta obra es desde luego el humor, y sobre todo esa fina mezcla de lo cómico y lo trágico. Incluso al final, la dudosa conversión de Torquemada recuerda la dudosa vuelta a la razón de Don Quijote. (1967: 52)

Galdós escribió, pues, un final lógico que aúna la esencia de Torquemada, caracterizada por los negocios y por el binomio negocios-religión, y que nos recuerda, en última instancia, que, a pesar de alcanzar la fama o la gloria, todos los seres humanos, como el propio Torquemada, tenemos destinado un inexorable final común que no puede evitarse ni pagando grandiosas cantidades de dinero. Una vez más, pues, aparece la idea de la muerte como igualadora de todos los individuos, independientemente del estatus social y económico.

4.2. ANTES DE TORQUEMADA EN LA HOGUERA: ESBOZO DE UN USURERO

Torquemada es un personaje cuya primera aparición se remonta al año 1883, año de publicación de la primera novela en la que Galdós le hace “cobrar vida”, *El doctor Centeno*, novela que narra las peripecias del joven Felipe Centeno⁴⁵ desde que se muda

⁴⁴ A partir de ahora se consignará solo la página.

⁴⁵ Felipe Centeno, también conocido como “Felipín”, ya había aparecido en otras novelas anteriores: en *Marianela* y en *La familia de León Roch*, publicadas, ambas, en el año 1878 y pertenecientes al primer período de la novelística galdosiana, conocido como el de las “Novelas de tesis”.

a Madrid para estudiar la carrera de medicina. Seis años antes de la aparición en *Torquemada en la hoguera*, la figura del usurero ya fue presentada a los lectores por parte del narrador de la siguiente manera:

¡Cielos! Si no se detiene a tiempo en aquella virtud del pagar, pronto se queda sin un maravedí. La mitad se lo llevó un tal Torquemada, hombre feroz y frío, con facha de sacristán, que prestaba a los estudiantes. Sólo por réditos le comió al manchego la mejor parte de lo que éste había recibido de su mamá...Después vino Cienfuegos... (Pérez Galdós, 2012: 291-292)⁴⁶

Como se acaba de comprobar, en *El doctor Centeno* la imagen del implacable usurero ya estaba perfectamente definida en la imaginación de Galdós. La breve –pero concisa– descripción que en esta novela se hace de él, no distará un ápice de lo que el lector hallará en las páginas de las novelas en las que él reinará como protagonista. El narrador lo caracteriza brevemente, con dos adjetivos, “feroz” y “frío”, relativos a su carácter, y con una mención general a su apariencia física (“facha de sacristán”).

Considero necesario analizar la génesis de este personaje desde su primera aparición hasta su desaparición en la novelística de Galdós para poder observar cómo, novela tras novela, va creciendo como personaje y adquiriendo, paulatinamente, un mayor protagonismo. En este apartado se rastrearán las huellas del usurero desde esta primera aparición hasta la primera de las novelas que inauguran el ciclo dedicado al mismo, *Torquemada en la hoguera*.

Retomando *El doctor Centeno*, hasta en tres ocasiones más aparecerá, fugazmente, Torquemada. En la segunda, el narrador, nuevamente, se permite calificar a Torquemada de la siguiente manera: “Después de ella, Miquis escribió una carta a Torquemada pidiéndole dinero. El maldito prestamista no se lo mandó. ¡Paciencia! Cuando pudiera salir a la calle Alejandro se lo pediría de palabra con razones persuasivas que no podía expresar la pluma de un poeta.” (2012: 298). La adjetivación despectiva (“maldito prestamista”) por parte del narrador hacia el usurero apunta ya en esta novela, para, después, convertirse en un recurso constante en las novelas del ciclo de *Torquemada*, como se verá posteriormente. Hay, todavía, una breve mención a Torquemada⁴⁷, también por parte del narrador, y una última aparición en un pasaje en el

⁴⁶ A partir de ahora se consignará solo la página.

⁴⁷ La mención a Torquemada aparece, concretamente, en la p. 306 de la edición de *El doctor Centeno* que se está manejando en este trabajo (ver Bibliografía sumaria).

que dicho narrador permite conocer al lector lo que otros personajes de la novela piensan del usurero:

Para mayor tormento suyo, preséntase un día Torquemada, el prestamista a quien Arias llamaba Gobseck⁴⁸, y con buenos modos, mas con perversa intención, le exigió el pago de cierta suma. Alejandro sintió un dogal que le estrangulaba. No supo qué contestar, y a cada momento se contradecía. «La semana que entra...Precisamente estaba esperando...No tuviera cuidado el señor Torquemada...» Éste embozaba con taimadas razones su exigencia. Aquel dinero no era suyo, sino de un señor que se lo había confiado para emplearlo, y el señor lo necesitaba para ir a tomar baños de ola. Volvería al día siguiente; volvería todos los días, mañana y tarde... ¡Poder de Dios, qué hombre! Si no se le pagaba, pondría dos letritas al señor don Pedro Miquis, *a ver qué determinaba...* Al buen Alejandro se le congeló el sudor en la frente y se le apretó el lazo corredizo que en el cuello sentía. (2012: 325-326)

Como se acaba de ver, en *El doctor Centeno* Galdós utiliza la técnica del *multiperspectivismo narrativo*, permitiendo, así, al lector, conocer la impresión de otros personajes de la historia del usurero. En este caso, esa mala impresión no puede ser más gráfica: “Alejandro sintió un dogal que le estrangulaba” y “se le congeló el sudor en la frente y se le apretó el lazo corredizo que en el cuello sentía.”. Las sensaciones que Torquemada provoca son, pues, las de una soga en el cuello del deudor.

En *El doctor Centeno*, Galdós esboza, a grandes rasgos, a Torquemada, aunque lo mantiene, por el momento, en la sombra. Además de la breve descripción que de él hace, se permite también –narrador mediante– informar al lector de su temible naturaleza a partir de la reacción de los personajes de la novela, como ocurre en el pasaje citado.

La novela posterior a *El doctor Centeno*, *Tormento*, no contará con la presencia de Torquemada entre sus páginas, aunque uno de sus personajes más relevantes, Rosalía Bringas, se caracteriza, principalmente, por su afición a los lujos, lo que servirá como excusa para que, en la novela que sigue a *Tormento*, *La de Bringas* (en la que Rosalía,

⁴⁸ La elección del apodo de Torquemada no es casual. “Gobseck” es el título de una novela de Balzac publicada en el año 1830, incluida en el extenso ciclo de novelas *La Comédie humaine*. Gobseck es el protagonista de esta novela y es un usurero obsesionado con el dinero. La simbología de la onomástica en la novelística galdosiana aparece aquí, por lo tanto, una vez más.

ahora, es la protagonista⁴⁹), Galdós la sitúa en tratos con Torquemada. Ello ocurre prácticamente ya avanzada la novela, concretamente en el capítulo 37 de la misma, cuando el narrador se refiere al usurero como amigo de otro de los personajes y conocido de Rosalía, Torres, y al que define así: “El cual era un tal Torquemada, hombre que no daba su dinero sin garantía. En aquella ocasión, no obstante, en obsequio a Torres, no exigiría la firma del marido en el contrato, pues con la de la señora bastaba...” (Pérez Galdós, 1975: 225-226)⁵⁰. Galdós alude a Torquemada, en esta ocasión, como si fuera un personaje nuevo (“un tal”), como si fuera la primera vez que lo da a conocer al lector. Quizás por ello, un poco después, también en el mismo capítulo, se permite, con mayor prolijidad que la que desplegó en *El doctor Centeno*, una nueva descripción del usurero:

Aparecieron con usurera exactitud, a la hora fijada, Torres y Torquemada. Era este un hombre de mediana edad, canoso, la barba afeitada de cuatro días, moreno y con un cierto aire clerical⁵¹. Era en él costumbre invariable preguntar por la familia al hacer su saludo, y hablaba separando las palabras y poniendo entre los párrafos asmáticas pausas, de modo que el que le escuchaba no podía menos de sentirse contaminado de entorpecimientos en la emisión del aliento. Acompañaba sus fatigosos discursos de una lenta elevación del brazo derecho, formando con los dedos índice y pulgar una especie de rosquilla para ponérsela a su interlocutor delante de los ojos, como un objeto de veneración. (1975: 227)

En esta descripción, Galdós retrata al usurero físicamente y desde un punto de vista conductual, haciendo alusión también a la particular forma de hablar⁵² del mismo, hecho

⁴⁹ Antes de conceder protagonismo a Torquemada en las tres novelas que le dedicó, posteriores estas a *Torquemada en la hoguera*, Galdós ya había utilizado el mismo procedimiento con el personaje de Rosalía de Bringas, cuya fuerza y entidad propias, manifestadas en la novela *Tormento*, “exigía” una novela en la que ella fuera la indiscutible protagonista, tal y como sucedió con la publicación (el mismo año de 1884) de *La de Bringas*.

⁵⁰ A partir de ahora se consignará solo la página.

⁵¹ Los elementos religiosos que caracterizan a Francisco Torquemada –ya sea físicamente como en las reacciones que suscita su presencia en otros personajes– y que aparecen diseminados en sus descripciones desde que nace el personaje en la novela *El doctor Centeno* han sido estudiados por Terence T. Folley en su trabajo «Some considerations of the Religious Allusions in Pérez Galdós’ *Torquemada* novels». También puede consultarse la obra de Andrés Eugenio Cáceres Milnes, *Benito Pérez Galdós: víctimas y mártires en la serie de Torquemada*.

⁵² El lenguaje será un elemento relevante en la caracterización del personaje de Torquemada; mediante él, y del uso que hace del mismo, el lector tendrá una visión más detallada de la idiosincrasia del usurero. En algunos casos, servirá para acentuar sus rasgos negativos (su manifiesta ignorancia, por ejemplo) y, en otros, para aportar comicidad al personaje. Para profundizar en el uso del lenguaje de Torquemada, puede

este último que será de vital importancia en su caracterización, como se verá más adelante. Describe, también, ese particular gesto que caracteriza al usurero consistente en formar una especie de rosquilla con los dedos, gesto que el estudioso Terence T. Folley ha analizado y llegado a la conclusión de que se trata, también, de un elemento religioso de los que caracterizan a Torquemada:

The key expressions, *elevación* and *veneración*, suggest a religious significance for the gesture, but as we know we are dealing with a ruthless moneylender, this becomes a matter of pseudo-religion. Torquemada is not a priest consecrating the Communion Host at the Mass, but a cunning usurer preparing to trap yet another hapless victim. The element of cruelty implicit in the gesture is stressed by the misleading impression the listener receives, that Torquemada is offering something, whereas in fact he is refusing to show mercy. (Folley, 1978: 42)⁵³

El estudioso hace notar, también, que el uso de este gesto particular disminuye a medida que Galdós concede, paulatinamente, un mayor protagonismo al usurero en sus novelas: “According as the usurer’s character develops, the gesture receives increasingly less attention.” (1978: 42). Y, algo más adelante, menciona que “The semi-religious aspect of the gesture is less apparent on the few occasions the physical idiosyncrasy is mentioned in the *Torquemada* novels. When this stage of the usurer’s evolution has been reached, the centre of religious, or pseudo-religious interest has moved elsewhere.” (1978: 42).

Este característico gesto vinculado al prestamista funciona, según la opinión de Ricardo Gullón contenida su estudio *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, simplemente, como un elemento caracterizador más del personaje:

Si la repetición no determina variación, como cuando el gesto es siempre idéntico –«rosquilla» de Torquemada, hecha juntando dos dedos en forma circular– o la reiteración verbal no supone cambio, como en el uso de la muletilla, tales recursos no sirven al ritmo sino a la caracterización del personaje, son medios no muy refinados de establecer la continuidad de la figura. (1979: 37-38)

Retomando la presencia de Torquemada en *La de Bringas*, cuatro capítulos después, en el 41, al comienzo del mismo, el narrador hace una breve mención a Torquemada y,

⁵² consultarse el capítulo dedicado a esta cuestión, incluido en el estudio *Creación de una realidad ficticia: LAS NOVELAS DE TORQUEMADA* de Pérez Galdós.

⁵³ A partir de ahora se consignará solo la página.

unas líneas más adelante, aludiendo nuevamente a él, se permite calificarle: “Si ella no hubiera sido tan..., tan..., tan tonta, no habría tenido necesidad de pedir dinero al cafre de Torquemada.” (1975: 251). Después de una breve mención al usurero, a propósito de la narración de los hechos, Galdós cierra este capítulo con una mayor aportación de tipo biográfico del mismo. Concretamente, se detiene en la descripción del espacio sórdido en el que habita, su hogar:

Vivía el tal en la travesía de Moriana, en un cuarto grande, polvoriento, tenebroso, lleno enteramente de muebles y cuadros de vario gusto y precio, despojos de su enorme clientela. Museo del lujo imposible, de despilfarro, de las glorias de un día, aquella casa era toda lágrimas y tristeza. Rosalía sintió secreto pavor al entrar en ella, y cuando Torquemada se le apareció, saliendo de entre aquellos trastos con un gorro turco y un chaquetón de paño de ala de mosca, le entraron ganas de llorar. (1975: 255-256)

El hogar de Torquemada está descrito en consonancia con la tenebrosa naturaleza del personaje, y funciona, a su vez, como extensión del mismo. El narrador utiliza los adjetivos “polvoriento” y “tenebroso” e informa de que, prácticamente, podría compararse el cuarto con un almacén repleto de trastos viejos acumulados con el paso de los años; alude, también, a las reminiscencias de una gloria pasada que presenta el habitáculo, y, por pasadas, el ambiente se presenta como decadente y triste (“aquella casa era toda lágrimas y tristeza”). Además de la descripción del narrador, este, de nuevo, permite conocer al lector los sentimientos del personaje de Rosalía al entrar en el hogar de Torquemada. Este recurso, el de crear un marco ambientador para una más precisa caracterización del personaje, ha sido estudiado por Baquero Goyanes en su artículo «Las caricaturas literarias de Galdós», en el que se sirve del ejemplo del personaje de D. Felicísimo Carnicero⁵⁴ –de *Los Apostólicos* (1879)– y la descripción de su vivienda para señalar que “(...) en el caso de D. Felicísimo, es la figura humana la que, irradiando miseria y vejez, parece humanizar la casa en que vive, configurándola a su semejanza, convirtiéndola en poco menos que en expresivo y monstruoso apéndice de su personalidad.” (Baquero Goyanes, 1960: 340)⁵⁵. Este mismo ejemplo podría aplicarse perfectamente a Francisco Torquemada y su vivienda. No solo siente terror

⁵⁴ D. Felicísimo Carnicero es un personaje perteneciente a los *Episodios Nacionales*, concretamente al *Episodio* decimonoveno, titulado *Los Apostólicos* (perteneciente a la Segunda serie).

⁵⁵ A partir de ahora se consignará solo la página.

Rosalía cuando se adentra en su vivienda, además, el narrador menciona el miedo que el usurero inspira en la señora Bringas en el siguiente capítulo, el 42, insistiendo en este hecho cuando cuenta que “Iba por distraerse nada más y arrancar de su cerebro, durante un rato, la temerosa imagen de Torquemada.” (1975: 260-261). Este narrador omnisciente cede la palabra al propio usurero en este capítulo, que empieza con un diálogo entre este y Rosalía. Galdós, pues, permite que sea el propio personaje el que se defina a sí mismo mediante la cesión de la palabra. Destaca, en este diálogo, la mención al honor⁵⁶ que hace Torquemada: “–Si mi padre me pidiera...esa prórroga, no se la concedería. Usted no sabe lo apurado que estoy. Tengo forzosamente que hacer...un depósito. Va en ello mi honor.” (1975: 257-258). En mitad de los parlamentos de Rosalía y Torquemada, el narrador omnisciente se permite algunos comentarios a propósito del prestamista, resaltando, en dos ocasiones, la peculiar forma de rosca que adoptaban los dedos de Torquemada cuando este se expresaba, lo que aporta un mayor detalle a la caracterización del mismo; las alusiones a esta característica particular del personaje son las siguientes: “Pero Torquemada oyó la proposición con fría serenidad, y luego, ofreciendo a las miradas de Rosalía la rosca formada con sus dedos, como se ofrece la Hostia a la adoración de los fieles, le dijo estas palabras fatídicas:” (1975: 257) y “(...) y Torquemada negaba y negaba y negaba, acentuando su crueldad con la pavorosa aparición de la rosquilla en el espacio comprendido entre las miradas de los dos interlocutores.” (1975: 258). En la primera de ellas, reaparece la connotación religiosa a la que había aludido Terence T. Folley, y, en la segunda, el narrador incide en la naturaleza cruel del usurero. Las alusiones a este peculiar gesto aparecerán en dos ocasiones más, concretamente, en los capítulos 47 y 48. Al final del capítulo 44, el narrador califica de “inquisidor”⁵⁷ a Torquemada, y este adjetivo se repetirá en el capítulo 48, el último en el que aparece una referencia al personaje.

⁵⁶ El honor, reinterpretado y adaptado por el propio Torquemada a su persona, será también un elemento característico de su personalidad. Este honor está estrechamente vinculado a su orgullo y vanidad naturales.

⁵⁷ El adjetivo “inquisidor”, seleccionado por Galdós, no lo está de manera casual. Hace referencia (como el apellido “Torquemada” del personaje) a la figura histórica del inquisidor español Tomás de Torquemada (1420-1498).

Existe, pues, un notable salto cualitativo y cuantitativo en cuanto a la descripción que Galdós proporciona al lector sobre este “tal Torquemada” entre una novela y otra (con el paréntesis de la ya mencionada *Tormento*). Ello fue advertido por Montesinos en su capítulo «Las novelas de la locura crematística», en el que indica que: “Una vez, ya en la más completa desesperación, Rosalía recurre a Torquemada, que pasa por la novela fugazmente, pero con una corporeidad inconfundible; ya no es, como hasta ahora, un mero nombre, y Galdós descubre o inventa algunos de sus tics más característicos.” (1969: 146).

Lo prohibido, novela publicada en dos tomos (1884 y 1885), supone una continuidad con respecto a la aparición del personaje de Torquemada, aunque sigue apareciendo en calidad de personaje secundario, ya que el peso de la acción novelesca recae en su personaje protagonista, José María Bueno de Guzmán, y su dudosa moralidad en materia amorosa para con sus primas, con las que convive. Galdós sitúa a Torquemada, nuevamente, en el mundo de la usura madrileña y, a diferencia de lo que ocurre en *La de Bringas*, aquí no se preocupa tanto en describir su aspecto físico o su psicología. Concretamente, aparece mencionado por el narrador omnisciente en el capítulo 12 de la primera parte, titulado «Espasmos de aritmética que acaban con cuentas de amor»; también, como ya sucediera con las novelas recientemente analizadas, se refiere a él como “un tal Torquemada”, a lo que dicho narrador añade “(...) que prestaba a las señoras ricas.” (Pérez Galdós, 2018^c: 184)⁵⁸. Justo un poco después, en el mismo capítulo, el narrador le vuelve a nombrar al hilo de la narración de los hechos de la historia, pero sin detenerse en él. Será en la segunda parte de la novela, en el capítulo 20 (titulado «Doy cuenta de la agravación de mis males y del remedio que les aplico. Gonzalo Torres»), cuando aparezca en escena Torquemada y el narrador describa sus malas artes y su naturaleza despiadada a la hora de hacer negocios. En este caso, se describe la alianza del usurero con otro personaje de la novela, Torres (ya mencionado en *La de Bringas*), y el narrador le vuelve a introducir en la historia refiriéndose a él, de nuevo, como “(...) a un tal Torquemada, que hacía préstamos con usura.” (2018^c: 347), para continuar informando de que “Torres buscaba víctimas, y las descueraban entre los dos. Hacían pingües negocios *facilitando* dinero secretamente a las señoras que gastan más de lo que les dan sus maridos para trapos; y con la amenaza

⁵⁸ A partir de ahora se consignará solo la página.

del escándalo, las ponían en el disparadero y las desplumaban.” (2018^c: 347-348). En esta cita, se informa de la presencia de un socio de Torquemada, Gonzalo Torres, como, posteriormente, lo será Doña Lupe *la de los pavos*. En el resto del capítulo, el narrador continúa con la descripción de las prácticas de Torres y Torquemada para enriquecerse.

Un año después de *Lo prohibido*, llega la publicación, en dos tomos, de la obra – considerada, de manera unánime– cumbre de Galdós, *Fortunata y Jacinta*. En ella, el novelista culmina toda su maestría novelesca y crea uno de los personajes femeninos inmortales de la literatura española, Fortunata⁵⁹. Uno de los innumerables logros de esta novela, además del trío protagonista (Fortunata, Jacinta y Juan Santa Cruz), es la creación del retrato de la sociedad madrileña de la época⁶⁰. De entre las clases medias y bajas, Galdós rescata, una vez más, a Torquemada, y lo sitúa, de nuevo, enfrascado en sus negocios de usura, esta vez, como socio de Doña Lupe *la de los pavos*, tía de Maximiliano Rubín, uno de los hombres decisivos en la vida de Fortunata. La amistad con doña Lupe es presentada en esta novela en términos pecuniarios, pero, como se verá posteriormente en *Torquemada en la cruz*, el usurero siente verdadero afecto por su compañera de negocios, cuya muerte le afectará profundamente.

Torquemada gozará de una mayor presencia en esta novela y Galdós practicará variadas técnicas narrativas para acercar el personaje al lector: en algunos casos, simplemente, le mencionará el narrador o alguno de los personajes, en otros, le cederá la palabra, le describirá, presentará algunos aspectos de su biografía, etc.

En la segunda parte de *Fortunata y Jacinta*, en el capítulo I, titulado «Maximiliano Rubín», antes de que aparezca Torquemada en tratos con doña Lupe, Galdós introduce en la historia, por primera vez, a un miembro de la familia del usurero, concretamente a su hija mayor, Rufina Torquemada⁶¹: “¡Si cuando iba a su casa y estaba

⁵⁹ Fortunata es uno de los grandes personajes femeninos de Galdós, sin lugar a dudas. Junto a este, destacan también otros como la Marianela de la novela homónima, dentro del ciclo de las “Novelas de tesis”, la Isidora Rufete de *La desheredada* o Rosalía Bringas de la novela *La de Bringas*.

⁶⁰ Existe abundante bibliografía sobre esta cuestión, esto es, la importancia de los personajes en *Fortunata y Jacinta*, no solo los protagonistas, sino también los secundarios, que funcionan como coro y configuran un fresco de la sociedad del Madrid de finales del s.XIX.

⁶¹ Rufina Torquemada, hija mayor de Francisco Torquemada, hace su primera aparición en el universo novelesco de Galdós en esta novela, y no reaparecerá hasta la primera de las obras del ciclo dedicado al usurero, *Torquemada en la hoguera*. El vínculo entre los Rubín y los Torquemada se “oficializa” en *Fortunata y Jacinta*, no solo por la relación entre el prestamista y doña Lupe, sino también porque el destino de Maximiliano Rubín, antes de la aparición de Fortunata, estaba vinculado a Rufina, que se postulaba como futura esposa del mismo, al menos en la imaginación de doña Lupe, como ella misma

en ella Rufinita Torquemada o la señora de Samaniego con su hija Olimpia, se metía en la cocina por no verse obligado a saludarlas...!” (2018^a: 471).

En el capítulo III, titulado «Doña Lupe la de los Pavos», la hija de Torquemada reaparece en la casa de doña Lupe, pero no de forma física, sino en un retrato que contempla Maximiliano mientras discute con su tía: “Maximiliano, al oír esto, estaba profundamente embebecido, mirando el retrato de Rufinita Torquemada. La veía y no la veía, y, sólo confusamente y con vaguedades de pesadilla, se hacía cargo de la actitud de la señorita aquella, retratada sobre un fondo marino y figurando que estaba en una barca.” (2018^a: 540). La última referencia a Rufina en *Fortunata y Jacinta* la realizará doña Lupe, cuando rememora los planes sentimentales⁶³ que tenía trazados para su sobrino. Este personaje femenino no volverá a aparecer en las novelas de Galdós hasta *Torquemada en la hoguera*, como ya he comentando anteriormente, pero su presencia, el hecho de que Galdós haya creado a un familiar de Torquemada, ofrece una pista de que, muy posiblemente, ya albergaba la idea de ofrecer un mayor protagonismo a su usurero.

Volviendo al primer capítulo de *Fortunata y Jacinta*, al final del mismo, el narrador menciona a Torquemada a propósito de doña Lupe: “(...) pues en todo el trayecto desde Chamberí hasta la casa de Torquemada el oído de doña Lupe, que siempre afinaba con el rumor de dinero como el oído de los gatos con los pasos del ratón, (...)” (2018^a: 491). En el capítulo II, titulado «Afanos y contratiempos de un redentor», el narrador retoma la relación entre doña Lupe y Torquemada (al que vuelve a referirse como “un tal”), a propósito de las confidencias que mantiene Maximiliano Rubín con Fortunata:

Aquella noche, excitado por el entusiasmo que le produjo la resolución de casamiento, se dejó decir, tocante a su tía, algo que era quizás indiscreto. Doña Lupe prestaba dinero, por mediación de un tal Torquemada, a militares, empleados y a todo el que cayese. [...] Debía de ser muy rica, pero muy rica, porque él veía que Torquemada le llevaba *resmas* de billetes. (2018^a: 511)

⁶¹ expresa en el capítulo 3 de la novela: “¡Yo que tenía la ilusión de casarle con Rufina o al menos con Olimpia!... No, me gusta mucho más Rufina Torquemada.” (Pérez Galdós, 2018^a: 553)⁶²

⁶² A partir de ahora se consignará solo la página.

⁶³ Ver nota 61.

Ese “algo que era quizás indiscreto” hace suponer, además de que las relaciones personales de doña Lupe son de dominio privado y que, por lo tanto, Maximiliano no debería airearlas, que los “negocios” y tratos entre doña Lupe y Torquemada podrían no ser del todo legales y, por ello, quedarían relegados al ámbito de la clandestinidad.

En el capítulo III, titulado «Doña Lupe la de los Pavos», el narrador menciona, de nuevo, a otro miembro de la familia de Torquemada, a su mujer, doña Silvia, a propósito de la inquietud de Maximiliano Rubín ante la inminente conversación de su tía acerca de su futuro matrimonio con Fortunata: “« ¿Pero qué diría yo?... ¿Cómo empezaría yo?», pensaba fijando la vista en el retrato de Torquemada y su esposa, de bracete.” (2018^a: 539). La esposa del usurero volverá a ser mencionada, de pasada, para informar de la herencia que le quedó a Torquemada después de morir esta, y, todavía, una vez más, hacia el final del capítulo, cuando el narrador habla de la relación de doña Lupe con doña Silvia, la difunta –en el futuro– esposa del usurero. Su última aparición tiene lugar en el capítulo VII, titulado «La boda y la luna de miel», donde acompaña a Torquemada a visitar a doña Lupe a propósito de la boda de Maximiliano y Fortunata y, de manera indirecta, en el capítulo anterior, el VI, titulado «Naturalismo espiritual», cuando Nicolás Rubín⁶⁴, entusiasmado por su ordenamiento como canónigo, comenta que “Lo repito, convidó a todo Cristo... a lo que quieran... y convidó a las de Torquemada, a Ballester...” (2018^a: 990). Esta información sobre la esposa de Torquemada aparece introducida por el narrador cuando, en mitad de la conversación entre Maximiliano y su tía, irrumpe en escena el usurero, deseoso de informar a doña Lupe de las últimas novedades relativas a sus negocios y con voluntad de pagarle una cantidad de dinero que doña Lupe creía ya perdida. El narrador, además de resaltar la confianza que existe entre ambos, se permite, ahora, una nueva descripción de Torquemada, bastante más detallada que las anteriores aparecidas en el resto de novelas que ya se han analizado y en la que incluye elementos biográficos del usurero:

Era el señor de Torquemada, persona de confianza en la casa, que al entrar iba derecho al gabinete, a la cocina, al comedor o a donde quiera que la señora estuviese. La fisonomía de aquel hombre era difícil de entender. Sólo doña Lupe, en virtud de una larga práctica, sabía encontrar algunos jeroglíficos en aquella cara ordinaria y enjuta,

⁶⁴ Nicolás Rubín es, junto a Juan Pablo Rubín, hermano de Maximiliano Rubín, esposo de Fortunata.

que tenía ciertos rasgos de tipo militar con visos clericales. Torquemada había sido alabardero en su mocedad, y conservando el bigote y perilla, que eran ya entrecanos, tenía un no sé qué de eclesiástico, debido sin duda a la mansedumbre afectada y dulzona, y a un cierto subir y bajar de párpados con que adulteraba su grosería innata. (2018^a: 541)

El narrador, en esta ocasión, se detiene, más detalladamente, en la descripción física del usurero, en aras de perfeccionar el retrato que ya había esbozado previamente. Insiste, nuevamente, en la apariencia clerical (“visos clericales” y “un no sé qué de eclesiástico”) y, como dato biográfico, menciona el trabajo de alabardero de su juventud; así pues, Galdós añade más información a la biografía de Torquemada para que el lector pueda formarse una idea más nítida del personaje de ficción. Prosigue su descripción detallando más su apariencia física y sus costumbres en lo que a tuendo se refiere:

La cabeza se le inclinaba siempre al lado derecho. Su estatura era alta, mas no arrogante; su cabeza calva, crasa y escamosa, con un enrejado de pelos mal extendidos para cubrirla. Por ser aquel día domingo, llevaba casi limpio el cuello de la camisa, pero la capa era el número dos, con las vueltas aceitosas y los ribetes deshilachados. Los pantalones, mermados por el crecimiento de las rodilleras, se le subían tanto que parecía haber montado a caballo sin trabillas. Sus botas, por ser domingo, estaban aquel día embetunadas y eran tan chillonas que se oían desde una legua. (2018^a: 541-542)

Hay también, en este capítulo dedicado a doña Lupe, una breve mención al característico gesto de Torquemada, a la rosca: “(...) dijo Torquemada, haciendo una perfecta *o* con los dedos pulgar e índice y enseñándosela a su interlocutora.” (2018^a: 543), y se detallan⁶⁵ los progresos de este en el mundo de los negocios, gracias al diálogo con doña Lupe, progresos que, como se verá en las novelas dedicadas a su persona, alcanzarán unas cuotas casi mesiánicas; también se menciona a la esposa del usurero. De momento, con respecto a los avances en la “carrera” del usurero, en *Fortunata y Jacinta*, el narrador dice de él que:

En toda la parte del siglo XIX que duró la larguísima existencia usuraria de Francisco Torquemada, no se le oyó decir una sola vez siquiera que los tiempos fueran buenos. Siempre eran malos, pero muy

⁶⁵ Ob. cit. pp. 543-544-545.

malos. Aun así, el 68 ya tenía Torquemada dos casas en Madrid, y había empezado sus negocios con doce mil reales que heredó su mujer el 51. Los un día mezquinos capitales de doña Lupe él se los había centuplicado en un par de lustros, siendo ésta la única persona que asociaba a sus oscuros negocios. Cobrábale una comisión insignificante, y se tomaba por los asuntos de ella tanto interés como por los propios, en razón a la gran amistad que había tenido con el difunto Jáuregui. (2018^a: 545-546)

A pesar de la descripción de las características negativas que el narrador hace de Torquemada, este personaje, en algunos momentos, parece que se humaniza, en el sentido de que pueden atisbarse, aunque de manera sutil, algunos rasgos de su personalidad que le alejan de convertirse en un personaje-tipo o en una mera caricatura. En el pasaje que acabo de citar puede apreciarse que, a pesar de hacer uso de artes en el mundo de los negocios de dudosa moralidad, también es cierto que es un personaje que destaca por la tenacidad y la pasión que imprime a sus negocios, lo que le hace ascender socialmente hasta llegar a convertirse en marqués en el futuro. También se percibe el afecto mutuo que sienten Torquemada y doña Lupe, la cual, en un momento de este capítulo, en mitad de un monólogo, llega a exclamar: “¡No sé qué habría sido de mí sin el señor de Torquemada, ni qué hubiera sido de Maxi sin mí!” (2018^a: 550). Es Torquemada, también, el que introduce a doña Lupe en el mundo de los negocios, como comenta el narrador en un momento dado del capítulo. Pero no solo él: su difunta esposa, doña Silvia⁶⁶, amiga de doña Lupe, es también responsable de la nueva “afición” de la señora:

La esposa de Torquemada estaba hecha tan a semejanza de éste que doña Lupe la oía y la trataba como al propio don Francisco. Y con el trato frecuente que las dos señoras tenían, doña Silvia llegó también a ejercer gran influencia sobre su amiga, imprimiendo en ésta algunos rasgos de su fisonomía moral. Era hombruna, descarada y cuando se ponía en jarras hacía temblar a medio mundo. Más de una vez aguardó en la calle a un acreedor, con acecho de asesino apostado, para insultarle sin piedad delante de la gente que pasaba. (2018^a: 564)

⁶⁶ Doña Sivia es un personaje esbozado, a grandes rasgos, en *Fortunata y Jacinta*, que no contará – lamentablemente – con una mayor caracterización ni protagonismo en el futuro. Se sabe que está creada a imagen y semejanza de su marido, Francisco Torquemada, y resultaría interesante conocer más detalles biográficos de este personaje, así como los pormenores de su relación con el usurero o la posible influencia que pudo ejercer sobre su marido.

Doña Silvia está descrita en consonancia con su marido, tanto físicamente –su aspecto no es agraciado– como psicológicamente –se intuyen, a pesar de la brevedad de esta descripción, la fiereza de su naturaleza y su escasa moralidad–. La mujer del usurero, igual que su hogar, está, pues, en sintonía con él, hecho que contrastará con los hijos de la pareja, Rufina y Valentín Torquemada, diametralmente opuestos a sus progenitores.

Torquemada, sin embargo, todavía tendrá cabida en las páginas de la novela. En el mismo capítulo VII, el narrador describe su inapropiado atuendo (en consonancia, en esta ocasión también, con el de su mujer) para la celebración en casa de doña Lupe de la boda de Maximiliano y Fortunata:

La de Jáuregui se puso su *visita* adornada con avalorio, y doña Silvia se presentó con pañuelo de Manila, lo que no agradó mucho a la viuda, porque parecía boda de pueblo. Torquemada fue muy majo; llevaba el hongo nuevo, el cuello de la camisa algo sucio, corbata negra deshilachada y en ella un alfiler con magnífica perla que había sido de la marquesa de Casa-Bojío. El bastón de roten y las enormes rodilleras de los calzones le acababan de caracterizar. Era hombre muy humorístico y tenía una baraja de chistes referentes al tiempo. Cuando diluviaba, entraba diciendo: «Hace un polvo atroz». Aquel día hacía mucho calor y sequedad, motivo sobrado para que mi hombre se luciera: « ¡Vaya una nevada que está cayendo!». Estas gracias sólo las reían doña Silvia y doña Lupe. (2018^a: 708-709)

En la descripción, el narrador también hace referencia al peculiar “ingenio” lingüístico⁶⁷ del usurero, desarrollado ampliamente en las novelas del ciclo dedicadas a él, lo que aporta, junto a su desastroso atuendo, comicidad al retrato del personaje. En el capítulo VII todavía será mencionado⁶⁸ una vez más por el narrador.

En la parte tercera de la novela, Torquemada no aparece, únicamente se hace mención, de pasada, a su familia, y habrá que esperar hasta la parte cuarta (la última), para encontrar a Torquemada de nuevo. En el capítulo I, titulado «En la calle del Ave María», reaparece el usurero a propósito de una visita que este hace a su inseparable doña Lupe. El narrador vuelve a describir su destartalado atuendo una vez más:

Con su traje de verano, tenía el buen don Francisco aspecto semejante al de los militares que vienen de Cuba, pues, a más del trajecito azul, se había encasquetado un sombrero de paja de ala ancha. Su camisa,

⁶⁷ Ver nota 52.

⁶⁸ Ob.cit. p.712.

de rayas coloradas, parecía la bandera de los Estados Unidos; y, para recalcar más su facha americana, llevaba una joya en la corbata y una cadena de reloj interminable, que le daba muchas vueltas de una parte a otra del pecho. Los pantalones eran tan cortos que al sentarse se le veía media pierna. Allí venía bien decir que el *difunto era más chico*. Todo ello parecía prendas heredadas, o venidas a su poder por embargo judicial, o cogidas a algún filibustero. Servíale el sombrero de abanico, cuando estaba en visita, con la ventaja de que las personas circunstantes participaban de la ventilación que daba aquella prenda tropical tan bien manejada. (2018^a: 1090)

La inclusión de esta nueva descripción relativa al atuendo del usurero, además de evidenciar su pésimo gusto en el vestir, refuerza su faceta cómica y caricaturesca. El narrador insiste, además, en la apariencia militar a la que ya ha aludido con anterioridad (“tenía el buen don Francisco aspecto semejante al de los militares que vienen de Cuba”) y en la naturaleza oscura de sus negocios a partir de la observación de la vestimenta (“Todo ello parecía prendas heredadas, o venidas a su poder por embargo judicial, o cogidas a algún filibustero”); la descripción del atuendo de Torquemada será un recurso que Galdós utilizará, con frecuencia, en la tetralogía de novelas dedicadas al usurero, ya que ello contribuye a caracterizar la ridícula apariencia del personaje y, también, la vestimenta funciona como símbolo de estatus social; en efecto, uno de los primeros cambios que llevará a cabo el usurero cuando inicie su metamorfosis será, precisamente, el cambio de ropa.

Pero Galdós no solo se detiene, en este capítulo, en la apariencia del personaje, sino que cede la palabra a Torquemada y deja que él se exprese, de manera directa, en la conversación que mantiene con doña Lupe, Fortunata y Maximiliano, para aleccionar a este último sobre la vida, y exponer, de paso, su “filosofía” sobre la misma:

–Mire usted, amigo Maximiliano, yo creo que todo lo que debemos saber sobre eso ya nos lo han enseñado. Y lo que no, más vale que no lo sepamos... porque el mucho apurar las cosas le quita a uno la fe. Esta vida no es más que un mediano pasar: así lo encontramos y así lo hemos de dejar; y por mucho que miremos para el Cielo no ha de caer el maná... «Ganarás el pan con el sudor de tu frente»⁶⁹, dijo quien di-

⁶⁹ “Ganarás el pan con el sudor de tu frente” es una cita de *La Biblia*, concretamente, esta aparece en el *Antiguo Testamento*, en el *Génesis*, 3. El versículo bíblico dice así: “19. Mediante el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas á confundirte con la tierra de que fuiste formado: puesto que polvo eres, y á ser polvo tornarás.” (VV.AA, 2014: 5).

jo, y no hay más. ¿Qué saca usted de ponerse a cavilar sobre si el alma es esto o aquello? Si al fin nos hemos de morir... Tengamos la conciencia tranquila; no hagamos cosas malas, y ruede la bola... y no temamos el materialismo de la muerte; que al fin polvo somos, y...

–Basta, no siga usted– dijo Maxi, ceñudo, cortándole el discurso–. Si usted es materialista, nunca nos entenderemos.

–No, si lo que yo digo es que el alma tiene el pago que merece, y como el cuerpo no es más que a la manera de un cascarón, cuando éste se pudre, a mí no me asusta el materialismo de hacerse uno polvo. (2018^a: 1093)

En este diálogo con “Maxi” Rubín, además de exponer sus teorías personales sobre la existencia humana, Torquemada muestra, también, su incultura al desconocer el origen del versículo bíblico y ello es, en cierto modo, significativo, ya que es un personaje ateo vinculado a la religión únicamente por las apariencias sociales. Esta característica será fundamental en el devenir de su trayectoria vital, como se verá en las cuatro novelas del ciclo de *Torquemada*. Sus idas y venidas a la fe serán una constante en estas novelas y estarán motivadas por ese “materialismo” al que ha aludido en este diálogo “Maxi” Rubín, esto es, por el propio interés, como puede apreciar, con total lucidez, el marido de Fortunata: “Si usted es materialista, nunca nos entenderemos.”

La animadversión que siente el sobrino de doña Lupe hacia Torquemada aparece formulada en este capítulo. El narrador permite que uno de los personajes de la novela opine sobre el usurero, concretamente, en el diálogo que este mantiene con su tía a propósito de don Francisco:

– ¡Don Francisco...! , hijo, ¿pues qué mal puede hacerte?

– Mucho, tía, mucho, porque todos los de esa infame secta no me pueden ver ni pintado, y, si ese hombre sigue entrando en esta casa con tanta confianza, podría intentar el descrédito de mi sistema, robándome antes mi honor. (2018^a: 1095)

Galdós practica el *multiperspectivismo narrativo* para caracterizar a Torquemada y anticipa, en cierta manera, el odio que hacia el usurero sienten algunos personajes de sus novelas, odio que cristalizará, unos años después, en el ciego Rafael⁷⁰, personaje masculino que aparecerá, por primera vez, en la segunda de las novelas del ciclo dedica-

⁷⁰ Rafael es el hermano de Cruz del Águila y de Fidela (que se convertirá en la futura esposa de don Francisco en *Torquemada en la cruz*). Tal es el odio que siente hacia Torquemada el hermano ciego de las Águilas, que se suicidará al final de *Torquemada en el purgatorio* arrojándose por una ventana, incapaz de soportar que su familia haya emparentado con el usurero. Es interesante observar la animadversión que

do al usurero, *Torquemada en la cruz*, y seguirá vigente en la tercera, *Torquemada en el purgatorio*. “Maxi” Rubín, personaje caracterizado psicológicamente como “loco”, igual que el propio Rafael, es capaz de vislumbrar la naturaleza de Torquemada y, por ello, siente rechazo hacia su propia naturaleza como individuo y lo que alguien como él representa en la sociedad. “Maxi” Rubín, en esta cita, alude al honor que se puede ver amenazado por la presencia de Torquemada, y es el honor, también, una de las razones por las que Rafael del Águila se quitará la vida, incapaz de soportar el deshonor de que su familia emparente con el usurero. En este sentido, es posible apreciar una cierta conexión entre estos dos caracteres masculinos.

El narrador mencionará al usurero, de nuevo, dos veces en el capítulo III⁷¹, titulado «Disolución», y, en un momento del mismo, dirá de uno de los hermanos de “Maxi” Rubín, de Juan Pablo, que “Hizo entusiastas elogios del señor de Torquemada (...)” (2018^a: 1202). En el capítulo IV⁷², titulado «Vida Nueva», en las cavilaciones de “Maxi” a propósito del paradero de Fortunata, aparece, en un momento de las mismas, la figura de Torquemada. La última aparición del usurero en *Fortunata y Jacinta* tendrá lugar en el capítulo VI, titulado «Final», y gracias a doña Lupe, de la que el narrador omnisciente dice que “Fuese la de Jáuregui desconsoladísima, con intento de ver al señor de Torquemada, faro luminoso que le marcaba el puerto en todas las borrascas de la vida.” (2018^a: 1322). Con esta “poética” y grandilocuente –lo que acentúa la comicidad del personaje– comparación, Torquemada desaparece de las páginas de esta novela. Y lo hace con la expresión del narrador, una vez más, de lo importante que es para la tía de “Maxi” Rubín el usurero.

Este vínculo⁷³ volverá a encontrarlo el lector en *Torquemada en la cruz*, cuando

⁷⁰ hacia Torquemada sienten dos de los personajes masculinos de Galdós, Maximiliano y Rafael, personajes que comparten su desvalimiento para la vida: Rafael es ciego y Maximiliano no cuenta con una fisiología y temperamento óptimos para afrontar las vicisitudes de la existencia corriente. Este último, no es capaz, además, de dar descendencia a Fortunata, lo que le deja “inválido” en su matrimonio y, en última instancia, le hace enloquecer.

⁷¹ Ob. cit. pp. 1186 y 1189.

⁷² Ob. cit. p. 1220.

⁷³ La muerte de doña Lupe *la de los pavos* aparece en el capítulo I de la primera parte de *Torquemada en la cruz*. En este capítulo, el entrañable vínculo de Torquemada con la tía de Maximiliano Rubín se rompe, sumiendo al usurero en una inmensa tristeza. Ello es, precisamente, uno de los elementos que contribuyen a la humanización del personaje, que es capaz, también, de mostrar nobles sentimientos. Todo ello se verá con mayor detalle en el análisis de las novelas de *Torquemada* que se llevará a cabo en el presente trabajo.

se presenta a un don Francisco devastado por el fallecimiento de su amiga y compañera de negocios. Torquemada, en *Fortunata y Jacinta*, no aparece definido de manera autónoma, como sí lo hiciera en mayor medida en las novelas anteriores analizadas, desde su primera aparición en *El doctor Centeno*, sino que siempre está relacionado con doña Lupe *la de los pavos*. También llama la atención el interés de Galdós en proporcionar a este personaje una mayor entidad novelesca, haciendo referencia a algunos de sus familiares y ahondando en su descripción física y psicológica, así como en algunos aspectos de su biografía. En esta novela, es como si el personaje, en la mente de su creador, ya estuviera reclamando, en cierta manera, ser el protagonista de una historia propia. Lo que resulta evidente es que, con los antecedentes de las novelas anteriores –a partir de *El doctor Centeno* hasta llegar a la presente–, el lector ya ha contado con elementos suficientes para formarse una imagen de este personaje, tanto con respecto a su apariencia física, la prosopografía, como a algunas características relativas a su personalidad y temperamento, en definitiva, a su psicología.

Fortunata y Jacinta es la última de las novelas –antes de la aparición de *Torquemada en la hoguera*– en la que aparece don Francisco Torquemada. En *Miau*, publicada en el año 1888, no se halla ningún rastro del usurero, y en la novela epistolar *La incógnita*, publicada en el año 1889, tampoco asoma Torquemada por sus páginas. Únicamente aparece, en el capítulo II, una mención al personaje histórico, el inquisidor Tomás de Torquemada (1420-1498): “Trae a tu imaginación aquellos guerreros afeitados que parecían curas, aquellos señores que semejaban labriegos vestidos de seda, los comuneros de rostro recurtido por el sol y los hielos de Castilla; piensa en el obispo Acuña, en el conde de Tendilla, en Torquemada, en San Pedro Alcántara, (...)” (Pérez Galdós, 2004^a: 160)⁷⁴. Aparece también, en el capítulo XVIII, una alusión del autor de las misivas, Manuel Infante, a los usureros que pueblan Madrid:

Hay usureros de fuste, que pasan siempre y se entienden con Federico, el cual los recibe de mal talante, con cariz avinagrado y duro. [...] En cuanto a sablazos, no he visto debilidad como la de nuestro amigo para dejárselos pegar. Allí van llorones que le encajan mil embustes, y como le cojan con dinero, le dan el timo. Yo le recomendé que mirase mucho a quién socorría, y me respondió:

⁷⁴ A partir de ahora se consignará solo la página.

– *¿Qué más da?* Estos infelices también han de vivir. Cada uno se las arregla como puede.

Y los condenados se dan tal maña, que hasta parecen adivinar cuándo tiene cuartos para caerle encima como las moscas. Dice que el único placer de la vida consiste en dar. La cara que ponen los pedigüeños, el brillo de sus ojos cuando sacan tajada, vienen a ser como una visión de alegría, un rayo celeste a que no puede renunciar quien vive entre negruras, sin ver más que esas caras muertas, esas máscaras de la sociedad culta que nunca reflejan los grandes goces del alma. (2004^a: 250-251)

Es difícil que a la mente del lector no acuda la imagen de Torquemada después de esta descripción de los usureros que pueblan Madrid. Es posible que la misma se refiera a Torquemada, ya que, como se verá un poco más adelante, el usurero aparecerá en las páginas de *Realidad*, novela que adopta la forma teatral y que está concebida como continuación lógica de la presente *La incógnita*. En el mismo año de la publicación de estas novelas, el año 1889, se publica la primera de las novelas del ciclo de *Torquemada*, *Torquemada en la hoguera*, en la cual, al fin, el personaje del usurero acapara todo el protagonismo que ya venía reclamando en novelas anteriores.

4.3. DESPUÉS DE TORQUEMADA EN LA HOGUERA: CONTINUIDAD DE UN USURERO

Cuatro años tendrán que pasar desde la publicación de esta primera novela del ciclo de *Torquemada* hasta la publicación de la segunda, en el año 1893, *Torquemada en la cruz*. En los años 1894 y 1895 se publicarán las otras dos que componen la tetralogía de novelas dedicadas al usurero, *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada y San Pedro*, respectivamente.

En este lapso de tiempo de cuatro años, Galdós publica, en el mismo año que *Torquemada en la hoguera*, *Realidad*, novela en la que aparece, nuevamente, el usurero, pero esta vez queda relegado a personaje secundario.

Concretamente, Torquemada aparece en la escena IV de la Jornada Segunda, y lo hace mencionado por uno de los protagonistas, Federico Viera⁷⁵: “Sí..., para bienes inesperados está el tiempo. Conozco la letra. Es de Torquemada... (La abre.) ¡Maldita sea tu alma!... (Lee.) «Pongo en su conocimiento que si mañana a las doce...»” (Pérez Galdós, 2004^a: 423)⁷⁶. En la siguiente escena, la V, es Leonor (“La Peri”) la que le comenta a Federico: “Pues oye: supe ayer por Torquemada lo que te pasa, y la que tenían armada para hoy ese pillo y su compinche Bailón.” (2004^a: 424-425); y, algo más adelante, todavía en conversación con Federico, le comenta: “Fui a ver a Torquemada, para pagarle mil reales que le debía mi pollancón maldecido, y me dijo aquel esperpento que ya no te da más prórrogas, que si hoy no le pagas te echa al juez. Por él supe también la cantidad.” (2004^a: 429). Leonor califica de “esperpento” a Torquemada, hecho que no hace más que reforzar en el lector –por si quedaba alguna duda– la pésima imagen del usurero, apreciación en la que prácticamente todos los personajes que le conocen coinciden. Cuando Leonor se marcha, Federico, en soledad, cavila sobre Torquemada: “¡Qué criatura, qué arranques! Lo mismo absorbe una fortuna que la regala. Ha arruinado a tres ricachos, y a mí me comió lo que heredé de mi madre. ¡Pero qué simpático desorden!” (2004^a: 429). A continuación, cuando regresa Leonor, puntualmente, esta nombra a Torquemada cuando le dice a Federico: “Ya estoy. No te muevas de aquí. Yo te lo arreglaré todo. Torquemada está a dos pasos, calle de Tudescos...” (2004^a: 429); y todavía se refiere a él una vez más, en la escena VII, cuando le informa a Federico de lo siguiente: “Fui a casa de ese puerco de Torquemada, y desde la puerta me volví... Se me ocurrió que era imprudencia retirar yo misma los pagarés. Podría contarle el muy tuno, y tus amigos creerían horrores de ti; que yo te pago las trampas.” (2004^a: 433). Esta será la última vez que aparezca Torquemada en *Realidad* y, como se acaba de ver, lo ha hecho gracias a la mediación de otros personajes. Galdós, nuevamente, retrata a Torquemada de forma negativa y lo sitúa ocupándose de sus oscuros negocios. A él se ha referido Leonor, en las pocas líneas en las que ha aparecido, como “aquel esperpento”, “ese puerco de Torquemada” y “el muy tuno”.

⁷⁵ Federico Viera, personaje que aparece en *La incógnita* y que será protagonista –junto a Orozco y Augusta (su mujer) – de la novela teatralizada *Realidad*, tendrá un trágico final: se suicida.

⁷⁶ A partir de ahora se consignará solo la página.

Realidad es la novela que cierra el “ciclo de la materia” galdosiano, un ciclo en el que el personaje de Torquemada ya ha sido profusamente caracterizado. No obstante, será con las tres novelas, publicadas ya en el llamado “ciclo espiritualista”, cuando la caracterización de Torquemada, como se verá, alcance su máxima significación y abundancia de matices, trascendiendo, así, la imagen caricaturesca que Galdós ha esbozado del mismo hasta el momento.

El “ciclo espiritualista” se inaugura con la publicación, en dos tomos, de la novela *Ángel Guerra*, novela que supone una ruptura, respecto a la temática, con las novelas del ciclo anterior. En ninguno de los dos volúmenes de los que se compone la extensa novela aparece ningún rastro de Torquemada. Lo mismo sucederá en las dos siguientes obras, publicadas ambas en el año 1892, las novelas *Tristana* y *La loca de la casa*, novela esta en forma dialogada, igual que *Realidad*.

Después de estas novelas, llegará ya la continuación de la historia de Francisco Torquemada, titulada *Torquemada en la cruz*. Tanto esta como las otras dos novelas que completan la tetralogía se diferenciarán de la primera, tanto en la extensión –la primera era una novela breve– como en la profundidad que Galdós imprimió a la historia del usurero.

Finalmente, Francisco Torquemada tendrá cabida, también, en dos de los *Episodios Nacionales* pertenecientes a la Quinta serie: *Amadeo I* (1910) y *La Primera República* (1911). En el primero de ellos aparece en dos ocasiones: al final del capítulo XI, cuando el personaje protagonista, Proteo Liviano –después Tito Livio y, finalmente, Tito– refiere su primer encuentro con el usurero de la siguiente manera:

La horripilante situación de mi erario me lanzó nuevamente a la busca y captura de la *Casa Rostchild*, la cual, echando los bofes, encontré reencarnada en un varón seco, duro, agrio, que se llamaba Francisco Torquemada y vivía en la calle de San Blas, zona baja de Atocha. Enorme cantidad de saliva gasté, y sinfín de escalones subí para conseguir de aquel perro algún alivio de mi necesidad. Pidiome garantía del Banco de España, o la firma de Manzanedo, y cuando ya llegaba yo a los extremos de la ira, llegó él a los de la piedad, y salí de su casa contento, aunque desplumado para una fecha no lejana. Al despedirme quiso mostrarme su protección recomendándome una casa de huéspedes buena, limpia y económica. Acepté por hallarme a la sazón muy mal alojado, y por dar gusto a Torquemada. Sin duda la casa de pupilos era suya, o de algún cliente con quien iba a la parte. (Pérez Galdós, 2020^a: 736-737)⁷⁷

⁷⁷ A partir de ahora se consignará solo la página.

Como se acaba de ver, Galdós mantiene la impresión negativa (“varón seco, duro, agrio” y “aquel perro”) que el usurero causa en cada uno de los personajes que se relacionan con él, incluso en uno de los *Episodios Nacionales*.

Su segunda y última aparición tiene lugar en el capítulo XXIII, en el que Tito— protagonista y, a su vez, narrador de la historia— da cuenta del nuevo encuentro con el prestamista:

Al volver a mi casa encontré en ella a Ramón Cala y a Felipe Ducazcal, que me esperaban para que les acompañase a la guarida de don Francisco Torquemada, prestamista y anticuario, con objeto de proponerle la venta o alquiler de algunas prendas de uso mujeril, consideradas ya como arqueológicas. De buen grado les acompañé a la calle de San Blas y, enterado yo del asunto, entablamos negociaciones con el adusto usurero, gastando los tres enormes dosis de paciencia y saliva para persuadirle de que le proponíamos un buen negocio. Tratábase de adquirir o alquilar cierto número de peinetas de carey, altas y labradas, en forma de teja. Usadas por nuestras abuelas, ya pertenecían al coleccionismo. Torquemada las tenía preciosas y pedía por ellas un sentido. Se convino al fin en que las cediera por dos días, depositando una cantidad como garantía de puntual devolución. (2020^a: 838)

En este pasaje es significativa la calificación de la casa de Torquemada, que ahora es “la guarida”, como si de un animal se tratara el personaje que habita en ella; el recurso de la *animalización* del usurero está puesta en boca de un personaje, además del adjetivo que el personaje emplea para referirse a él: “adusto”.

En el *Episodio* titulado *La Primera República* la aparición de Francisco Torquemada es, en comparación con el *Episodio Nacional* anterior, muy breve. Se le menciona en el capítulo XVIII, en el que Tito sigue narrando sus aventuras, concretamente, cuando explica cómo trabó conocimiento con otro personaje, Manrique: “Le traté primero cuando íbamos juntos a negociaciones con la *casa Rostchild (Alamillo Street)*, con Torquemada y otras bancas que eran alivio de los necesitados.” (2020^a: 1009). Esta será la última aparición de Francisco Torquemada en la obra de Galdós.

4.4. UNA PERSONALIDAD PECADORA

Don Francisco Torquemada es un personaje definido por uno de los siete pecados capitales según la moral cristiana: la avaricia. En efecto, a lo largo de la lectura de las novelas que componen el ciclo de *Torquemada*, así como en las otras novelas en las que ha aparecido el personaje –novelas ya analizadas en el presente trabajo– el lector observará cómo la avaricia, vinculada a la codicia y a la ambición, definirá la trayectoria vital del personaje y no le abandonará jamás, ni siquiera cuando su vida llegue a su final y deba arrepentirse de los pecados en su lecho de muerte para salvarse.

Galdós, en ese último capítulo en el que Torquemada se enfrenta a su vida pasada con el padre Gamborena (“San Pedro”)⁷⁸ ejerciendo el papel de redentor, escribe un final ambiguo para el lector, que, al finalizar la novela, se debate entre decidir si Torquemada se ha arrepentido o no de los excesos de su ya vida pasada.

El estudioso Gerard Gillespie, en su ensayo «Dreams and Galdós», otorga, incluso, tres dimensiones simbólicas al personaje dentro de la tetralogía de novelas dedicadas a él, a propósito del último sueño (o alucinación) que tiene Torquemada en vida:

First presented in masterfully compact “flatness”, the figure of Torquemada unfolds in an exposition that slips into “prophetic” irony. We may interpret variously, wondering, for example, whether he represents the ghostly shadow of past impulses of Spain in its era of Catholic greatness; whether he represents the modern sacrament, bread in the slang sense of “money” and “life”; or whether he stands for many levels simultaneously. (Gillespie, 1966: 113)⁷⁹

Además de esa posible dimensión simbólica del personaje, cabe destacar, también, la importancia de la onomástica⁸⁰ y su valor simbólico en la novelística galdosiana, que ha

⁷⁸ Simón Pedro (s.I a.C.– c.67 d. C.), conocido también como San Pedro, fue uno de los discípulos de Jesús de Nazaret y el primero de los doce apóstoles.

⁷⁹ A partir de ahora se consignará solo la página.

⁸⁰ La onomástica en los personajes de Galdós contribuye, también, a caracterizarlos o a definir sus destinos. Puede pensarse, por ejemplo, en la Isidora Rufete de *La desheredada* y su férrea convicción de ser la futura marquesa de Aransis, a pesar de que la terca realidad y su “vulgar” apellido le demuestren lo contrario, esto es, lo humilde de su linaje. También Fortunata, de *Fortunata y Jacinta*, posee un nombre simbólico que remitiría a una vida plena de fortuna o afortunada y que, sin embargo, es todo lo contrario;

sido puesta de relieve por la crítica, y, en el caso del personaje que aquí se analiza, está presente ese simbolismo también. En efecto, Galdós bautiza a su personaje como Francisco, que podría remitir al santo San Francisco de Asís (1181/1182-1226), y apellida “Torquemada” a su personaje, en clara alusión al inquisidor castellano Fray Tomás de Torquemada (1420-1498), autor de una de las mayores masacres de la historia de España en el s.XV. La onomástica del personaje se caracteriza, pues, por la dualidad que representan su nombre y apellido. Por un lado, la alusión al santo, que podría remitir a esos momentos en los que de su naturaleza afloran buenos sentimientos, y, por otro lado, la alusión al inquisidor español, en consonancia con su feroz e inmisericorde temperamento; en efecto, el personaje galdosiano hereda del personaje histórico su despiadada naturaleza para con los hombres con los que trata asuntos económicos o les arrienda propiedades. Galdós exagera, claramente, los rasgos psicológicos negativos de su personaje mediante el uso de este “célebre” apellido, solo que, en este caso, el objeto de su cruel naturaleza no son judíos o conversos, sino hombres de pocos recursos económicos a los que exprime sin el menor atisbo de compasión para enriquecerse.

Esta contraposición semántica entre el nombre y el apellido, existente ya en el personaje protagonista de la novela *Ángel Guerra*⁸¹, podría hacer referencia, también, a la batalla que se libra en el interior de Francisco Torquemada, que es incapaz de abandonar su naturaleza y de asumir algún tipo de valor cristiano, ni siquiera en su lecho de muerte, cuando llega el momento de confesar los pecados de la vida que ya expira. Como se verá en las novelas del ciclo de *Torquemada*, la aproximación del usurero a la religión estará motivada única y exclusivamente por intereses propios, como sucede, por ejemplo, en la primera de las novelas, *Torquemada en la hoguera*, cuando decide cambiar de actitud para que su hijo Valentín se salve de la muer-

⁸⁰ en este caso, Galdós juega con la paradoja del nombre de su personaje y de su desdichada vida, que culmina con su muerte. En *Ángel Guerra* su protagonista encarna la dualidad ya desde su nombre y apellido: “Ángel” es su nombre, que representará su acercamiento a la religión católica, y su apellido, “Guerra”, puede remitir tanto a su pasado como hombre revolucionario y comprometido políticamente como a la batalla que se libra en su interior entre su verdadera naturaleza y su ferviente deseo de acercarse a la fe. En otros casos, la onomástica escogida actúa, sencillamente, para resaltar algunas cualidades de los personajes, tal y como ocurre con el personaje de Benigna en *Misericordia*, un dechado de bondad y piedad intrínsecas. En el caso de don Francisco Torquemada, la onomástica remitiría a esa dualidad presente entre el nombre y apellido, como sucede con el personaje Ángel Guerra.

⁸¹ Ver nota 80.

te. Pierre I. Ullman, en su estudio «Torquemada, ¿San Eloy o Dagoberto?», hace notar, a propósito del apellido “Torquemada”, lo siguiente:

Ahora bien, desde *Torquemada en el Purgatorio*, tercera novela de la serie, el protagonista ha dejado de ser un tipo popular; ha puesto fin al contacto que tenía con las capas inferiores de la sociedad. El tosco usurero se ha hecho poderoso financiero. Por lo tanto el apellido Torquemada podrá cuadrarle todavía transcendentamente (es decir, para analogías históricas e ideológicas), pero su origen en la imaginación popular ya no viene al caso. Con la elevación social del personaje, la múltiple sugestividad del apellido pierde gran parte de su vigencia. (Ullman, 1978: 49)⁸²

Efectivamente, como señala Ullman, el apellido “Torquemada”, una vez encumbrado el usurero a las altas esferas de la sociedad, podría adquirir ese simbolismo inquisitorial gracias al poder económico que Torquemada ha alcanzado, pero, a la vez, es precisamente este poder (y las comodidades que lleva aparejadas) lo que aleja al usurero de cualquier semejanza con un inquisidor, ya que no es necesario, ahora, exprimir económicamente a los pobres mediante la usura.

Y la simbología de la onomástica sigue vigente, también, cuando Francisco Torquemada asciende de clase social y se convierte en el Marqués de San Eloy, tal y como señala, de nuevo, Ullman:

Si nos preocupamos por indagar la significación simbólica del título, encontraremos primero que es puramente fictivo como cognomento nobiliario español. Efectivamente, el nombre tiene un sabor muy francés, puesto en relieve además por el del nuevo domicilio del protagonista, el Palacio de Gravelinas, recientemente restaurado «por el patrón parisiense», es decir, según la moda francesa. [...] El título de Marqués de San Eloy parece bastante significativo al aplicarse a un hombre de talentos tan extraordinarios, a quien su cuñado moteaba de «reluciente becerro de oro». En efecto, San Eloy⁸³ es patrón de los orfebres (1978: 49-50)

⁸² A partir de ahora se consignará solo la página.

⁸³ A propósito de la figura de San Eloy, la cita continúa así: “Nacido en 590 y muerto en 659 o 660 el primero de diciembre, su día festivo, Eloy fue aprendiz de un orfebre de Limoges, donde cobró fama de honestísimo y hábil artesano. Animado a probar fortuna en París, Eloy se hizo amigo del real tesorero, por lo cual sin duda se le pidió que crease un trono para Clotario II. Se dice que con el oro a él fiado, hizo dos magníficos tronos, acreditándose así de hábil y probo. De resultas, el rey lo nombró director de la Casa de la moneda. Muerto Clotario, Eloy llegó a ser favorito del nuevo monarca, Dagoberto I. Algunas fuentes refieren que Dagoberto le hizo su tesorero. Eloy era sumamente dadivoso; repartía a los pobres cuanto le regalaba el rey y compraba esclavos para manumitirlos.” (1978: 50)

La caracterización del personaje se inicia, pues, desde la onomástica que Galdós le asigna. Pero no únicamente serán el nombre y apellido del usurero los que tengan un valor simbólico en las novelas del ciclo, el nombre de “Cruz”, por ejemplo, además de las evidentes connotaciones religiosas que posee, representa, también, la carga o sacrificio que supone para Torquemada soportar a su cuñada y sus exigencias, especialmente aquellas en las que se precisa un dispendio económico; también el nombre de la menor de las Águilas, “Fidela”, representa una cualidad de su personalidad: la fidelidad de la que hace gala a lo largo de las novelas del ciclo la esposa de Torquemada.

Será también la multiplicidad de técnicas narrativas la que otorgue al personaje una mayor entidad y riqueza en las novelas dedicadas al usurero, unas técnicas ya practicadas (como se ha estudiado en el apartado titulado «Antes de *Torquemada en la hoguera*») en *Fortunata y Jacinta*, novela en la que el usurero ha contado con un mayor protagonismo en comparación con las novelas anteriores: *El doctor Centeno*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*.

En *Fortunata y Jacinta* el lector conoce con mayor detalle al usurero gracias al narrador omnisciente que le describe física y psicológicamente, que refiere algunos datos de su biografía, que le cede la palabra o que informa de la opinión que de él tienen otros personajes de la novela. Así, el lector que se acerca a *Torquemada en la hoguera*, ya cuenta con información previa para adentrarse en la historia vital del usurero.

A continuación, se analizarán las técnicas narrativas que Galdós practica en las cuatro novelas que componen el ciclo de *Torquemada*, y que son: el narrador omnisciente, el diálogo, el monólogo, el *estilo indirecto libre* y el *multiparticipativismo narrativo*, consistente en la presencia de otras voces narrativas, pertenecientes a otros personajes de la historia que hablan y opinan sobre el usurero y que, por ello, permiten al lector observar al personaje desde diferentes perspectivas; todas estas técnicas constituyen una polifonía de voces narrativas que otorga entidad y caracterización plena al personaje. Esta variedad de técnicas, según expone Francisco Ayala en su artículo «Los narradores en las novelas de “Torquemada”», es magisterio de Cervantes, y, por extensión, de la novela moderna:

Una de las características de la novela moderna o cervantina, por contraste con la novela de tipo tradicional, es que en ella la narración incluye perspectivas diversas, de donde le viene una cierta y buscada ambigüedad, imitación de la que presenta la vida humana misma. No se trata ya de un relato llano, en que la relación entre quien lo hace y

quien lo escucha o lee es uniforme y siempre directa. Por otra parte, el interés no está centrado tanto en los acontecimientos referidos como en los personajes, quienes tienden a adquirir autonomía en el sentido de prolongar su existencia, como en línea de puntos, más allá del cuento en el mundo exterior, dando la impresión de que dicho cuento no fuera sino un episodio conocido entre los muchos posibles que jalonan la carrera de una vida humana. (Ayala, 1970: 375)

Galdós, pues, no solo elabora a sus personajes desde el “molde de humanidad” cervantino, sino que también busca, deliberadamente, crear la ilusión de que dichos personajes pueden ser reales, existir fuera de las páginas de sus novelas, como apuntaba Ayala, y, para ello, recurre a la multiplicidad de técnicas narrativas, como se verá a continuación.

5. TÉCNICAS NARRATIVAS PARA CONTAR LA VIDA, MILAGROS Y MUERTE DE TORQUEMADA

5.1. EL NARRADOR OMNISCIENTE, OTRO PERSONAJE

La primera técnica narrativa que el lector encuentra cuando se acerca a la primera página de *Torquemada en la hoguera* es la presencia de un narrador que hace una declaración de intenciones desde las primeras líneas del capítulo I: “Voy a contar cómo fue al quemadero⁸⁴ el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas; que a unos les traspasó los hígados con un hierro candente; a otros les puso en cazuela bien mechados, y a los demás los achicharró por partes, a fuego lento, con rebuscada y metódica saña.” (2008: 51). Este narrador asume, pues, la función de explicar la historia de Torquemada; solo unas líneas después, el mismo narrador informa de que está en condiciones de llevar a cabo esta misión porque él conoce la vida de Torquemada, sin especificar si ello es debido al hecho de haber mantenido algún tipo de relación con el usurero o si está informado de la vida del mismo por otras fuentes. Todo parece apuntar, como se verá a continuación, que su conocimiento del usurero procede de una investigación personal del mismo, ya que el personaje, como el narrador señala, ya ha sido objeto de estudio por parte de algunos “(...) historiadores inéditos de estos tiempos” (2008: 51). Es en este primer capítulo cuando el lector halla una primera descripción del usurero:

⁸⁴ Los quemaderos eran, durante el período de la Inquisición española (instaurada en el año 1478 y abolida en 1834), los lugares donde quemaban a los “relajados a la justicia secular” (Caro Baroja, 1986: 341). En España, se construyeron para tal efecto en ciudades como Sevilla, Madrid, Toledo o Córdoba. Para profundizar sobre esta cuestión, puede consultarse el estudio –recién citado– de Julio Caro Baroja, concretamente, el capítulo 2 «LA INQUISICIÓN» de la SEGUNDA PARTE del estudio (pp. 317-355).

Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó referirles, a don Francisco Torquemada, a quien algunos historiadores inéditos de estos tiempos llaman *Torquemada el Peor*. ¡Ay de mis buenos lectores si conocen al implacable fogonero de vidas y haciendas por tratos de otra clase, no tan sin malicia, no tan desinteresados como estas inocentes relaciones entre narrador y lector! Porque si han tenido algo que ver con él en cosa de más cuenta; si le han ido a pedir socorro en las pataletas de la agonía pecuniaria, más les valiera encomendarse a Dios y dejarse morir. (2008: 51)

En esta presentación, pues, el narrador asume la función de contador de la historia de don Francisco Torquemada, y es plenamente consciente de que se está dirigiendo a un lector o lectores de la misma, como se acaba de ver en esta cita con la mención a los mismos (“estas inocentes relaciones entre narrador y lector”); esta relación se hará evidente con las numerosas apelaciones a los lectores, con sus opiniones sobre los hechos que está narrando, etc. Casi podría hablarse de un tipo de narrador que podría figurar como un personaje más de la historia de Torquemada. Este, además, es y será omnisciente durante todas las novelas del ciclo, ya que conocerá la interioridad de los personajes, todo aquello que piensan y sienten, y, por último, será uno de los principales responsables de la caracterización del personaje. Este narrador, como he comentado hace un momento, puede asumirse, igual que sucede con el resto de personajes que aparecen en las novelas del usurero, como creación galdosiana, como un ente de ficción.

Según G. Genette, la concepción del narrador como una criatura poseedora de un “papel ficticio” tiene lugar cuando la obra se inscribe en el género literario de la ficción, no así cuando se trata de otros géneros:

Parece que la poética encuentra una dificultad comparable para abordar la instancia productora del discurso narrativo, instancia a la que hemos reservado el término, paralelo, de *narración*. Esa dificultad se caracteriza sobre todo por una especie de vacilación, sin duda inconsciente, para reconocer y respetar la autonomía de esa instancia o incluso simplemente su especificidad: por un lado, como ya hemos observado, se reducen las cuestiones de la enunciación narrativa a las del «punto de vista»: por otro, se identifica la instancia narrativa con la instancia de «escritura», al narrador con el autor y al destinatario del relato con el lector de la obra. Confusión tal vez legítima en el caso de un relato histórico o de una autobiografía real, pero no cuando se trata de un relato de ficción, en que el propio narrador es un papel ficticio, aunque lo asuma directamente el autor, y en que la situación narrativa

supuesta puede ser muy diferente del acto de escritura (o de dictado) que se refiere a ella: (...)” (Genette, 1989: 271)⁸⁵

En este caso, ya que el lector se encuentra delante de una ficción y no de “un relato histórico”, “una autobiografía real” o cualquier otro género, debe concebirse, pues, este narrador omnisciente como una creación novelesca más. Además de ello, otra particularidad de este narrador es su participación en la historia como comentador de los acontecimientos que van sucediendo, además de no vacilar en aportar sus opiniones o puntos de vista sobre los mismos: en definitiva, se posiciona emocional e ideológicamente en la historia de la vida del usurero, a pesar de que, en algunos momentos puntuales, tome cierta distancia de los hechos e intente mantener una postura neutral.

Cuando se aborda el análisis de la presencia del narrador –y, especialmente, si este es omnisciente, como es el caso–, es frecuente que aparezca la “problemática” del narrador-autor, consistente en dilucidar hasta qué punto ese narrador actúa como la voz del autor –en este caso Galdós– o, sencillamente, se trata de un personaje más. Ricardo Gullón apuesta por la primera opción en el caso de las novelas de *Torquemada*:

Galdós trató, y en general logró, mantenerse en su papel, dramatizarse él mismo lo menos posible, y de ahí, por un lado, la vigorización del narrador y, por otro, la tendencia a que los personajes hablen con su propia palabra, más verdadera que la del autor. (1979: 153)

El juicio de Gullón explicaría, pues, la omnipresencia del narrador omnisciente con sus rasgos identitarios –ya apuntados con anterioridad– y la abundante presencia de la forma dialogada, que se analizará en el próximo apartado. Así pues, el narrador-personaje y los personajes son los que deben expresarse, mayoritariamente, a lo largo de la historia de Francisco Torquemada.

Este narrador omnisciente, que narra en primera persona (“Mis amigos conocen ya”), está sujeto, además, a dos clasificaciones narrativas, de acuerdo al nivel narrativo del mismo y a su relación con la historia. Con respecto al primer elemento para la clasificación del narrador, esto es, al nivel narrativo, el narrador pertenecería al tipo “extradieгético”, es decir, se trata de una voz que narra unos hechos en los que él no participa –aunque conozca con profusión de detalles los acontecimientos que narra– y se

⁸⁵ A partir de ahora se consignará solo la página.

permite opinar sobre los mismos desde su distanciamiento de la historia, desde esa posición privilegiada. A pesar de esa distancia para narrar los hechos, este narrador, como se ha visto, guarda una cierta relación con la historia, ello se consigue mediante el uso de la primera persona en la narración, por su conocimiento de las hazañas de Torquemada y por el dato –que él mismo aporta– de que es coetáneo de esos “historiadores inéditos de estos tiempos” que han glosado la historia de la vida del usurero.

Con respecto al segundo elemento, a su relación con la historia, y siguiendo, igualmente, las teorías de Genette, este narrador omnisciente pertenecería al tipo “heterodiegético”, esto es, un “narrador ausente de la historia que cuenta” (1989: 299); en efecto, a pesar de narrar en primera persona y de mostrar un gran conocimiento del personaje protagonista, lo que podría hacer pensar en un tipo de narrador *homodiegético*, esto es, que “(...) el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo.” (1989: 299), este narrador no aparece en ningún momento como personaje explícito de la historia del usurero. Por ello, este narrador omnisciente pertenecería, según la clasificación de Genette, pues, a uno⁸⁶ de los “cuatro tipos fundamentales de estatuto del narrador”, concretamente al primero, *extradiegético-heterodiegético*.

Ricardo Gullón, por su parte, equipara, en cuanto a importancia en el microcosmos de las novelas, pero no a su participación activa en la historia y, por tanto, su condición de excluido de la misma, a este narrador con el personaje-protagonista: “Narrador –y personaje– responden a una lógica propia y desde ella actúan.” (1979: 19). Y ello se advierte cuando el lector se adentra en las páginas de las novelas de *Torquemada*. Este narrador omnisciente actúa como guía de la historia y aclara numerosos acontecimientos al lector; uno, pues, siente su presencia durante el transcurso de la historia del usurero. Además de esta función, Gullón señala, también, cuál es la actitud de ese narrador en relación con la historia:

No es un observador neutral; su cercanía a las figuras hace de la observación participación, toma partido sin ocultar (¿cómo podría hacerlo?) sus inclinaciones, su perspectiva beligerante. Curiosa expe-

⁸⁶ Para obtener una información más detallada de los otros tipos de narrador que establece Gérard Genette, puede consultarse el capítulo 5, titulado «Voz», y, dentro de este, el apartado titulado «Persona» (pp. 298-308), de su obra *Figuras III*.

riencia la de observarle en sus zigzagueos y fluctuaciones, en lo que llamaré su novela, novela dentro de la novela o parte de la novela constituida por una peripecia tan curiosa como la vivida por otros. (1979: 56)

Retomando la primera descripción de don Francisco Torquemada, en ella se aprecia claramente cómo este narrador está alejado de toda objetividad y se deja llevar por sus emociones con respecto a la figura del usurero; en ella, también, el lector sabe que este narrador conoce, de primera mano, las mañas del usurero, y siente, de esta manera, que toda la información a él referida tomará un cariz diferente a la que le proporcionaría un narrador menos implicado en la historia y, en consecuencia, más objetivo y neutral. Este narrador omnisciente, como ha apuntado Gullón⁸⁷, desempeñará, pues, en mayor o menor medida, el papel de otro personaje de la historia próximo a Torquemada, pero alejado y ausente de la misma, conviene matizar.

En esta primera descripción del usurero se asientan ya los rasgos básicos que le definirán. La primera característica que se conoce es su maldad intrínseca gracias a ese apodo que, según el narrador, los historiadores le dan, *el Peor*. No será solo este el único apodo que acompañará al personaje y que definirá su multitud de defectos, sino que aparecerán otros a lo largo de las cuatro novelas. El narrador, para contar sus hazañas, se referirá a él, por ejemplo, como “feroz hormiga” (p. 52), “el tacaño” (p. 80), “judío” (p.84) “infeliz tacaño” (p.101), “el infeliz usurero” (p. 105) y “gran inquisidor” (p. 105), solo en la breve novela que abre el ciclo, *Torquemada en la hoguera*. Además de la maldad aludida un poco antes, el narrador colocará el foco en el defecto o vicio que le caracterizará definitivamente: la avaricia.

Desde las primeras páginas la figura de don Francisco Torquemada queda perfectamente caracterizada gracias a este narrador omnisciente que, después de describirlo con trazos generales, pasa a profundizar en su figura, ofreciendo algunas pinceladas biográficas de la misma, tales como la fortuna que heredó y sus negocios alquilando inmuebles, cuyos beneficios logró incrementar mediante su escrúpulo y rigor con los negocios. Aparece, acto seguido, una breve –pero incisiva– descripción física centrada en su expresión, descrita esta en consonancia con su siniestra personalidad:

⁸⁷ Si se quiere ahondar en los diferentes matices que ofrece este narrador, puede consultarse el capítulo III, titulado «La novela del narrador» (pp.55-65) de la obra *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, de Ricardo Gullón.

Todos los domingos se personaba en ella mi don Francisco para hacer la cobranza, los recibos en una mano, en otra el bastón con puño de asta de ciervo, y los pobres inquilinos que tenían la desgracia de no poder ser puntuales andaban desde el sábado por la tarde con el estómago descompuesto, porque la adusta cara, el carácter férreo del propietario, no concordaban con la idea que tenemos del día de fiesta, del día del Señor, todo descanso y alegría. (2008: 52)

Debe notarse, en esta descripción, el uso que el narrador hace del determinante posesivo “mi” para referirse al usurero; con ello se logra la ilusión de proximidad y cercanía con la historia por parte de dicho narrador. Por otra parte, caracteriza al usurero con un símbolo de poder o mando, “el bastón con puño de asta de ciervo”, que, según el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, puede presentar dos simbologías: “(...) como apoyo y como instrumento de castigo.” (Cirlot, 2006: 108)⁸⁸; en este caso, dada la naturaleza de Torquemada, predominaría la segunda simbología. El narrador alude, también, a “la adusta cara” (adjetivo que ya le había asignado con anterioridad) y al “carácter férreo”, inflexible, del usurero, así como a la reacción física (“el estómago descompuesto”) que su presencia, o la inminencia de la misma, provoca en sus deudores.

Es, no obstante, en el capítulo II, cuando el lector puede completar la prosopografía trazada por el narrador mediante una descripción más prolija en detalles de su apariencia física:

Tenía ya la perilla amarillenta, el bigote más negro que blanco, ambos adornos de la cara tan recortaditos, que antes parecían pegados que nacidos allí. Fuera de la ropa⁸⁹, mejorada en calidad, si no en la manera de llevarla, era el mismo que conocimos en casa de doña Lupe *la de los pavos*; en su cara la propia confusión extraña de lo militar y lo eclesiástico, el color bilioso⁹⁰, los ojos negros y algo soñadores, el gesto y los modales expresando lo mismo afeminación que hipocresía, la calva más despoblada y más limpia, y todo él craso, resbaladizo y repulsivo, muy pronto siempre cuando se le saludaba a dar la mano, por cierto bastante sudada. (2008: 57)

⁸⁸ A partir de ahora se consignará solo la página.

⁸⁹ La importancia de la ropa en los personajes alienados de Galdós puede encontrarse en el capítulo VI de la obra de Margarita Rosa O'Byrne Curtis *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*; concretamente, la estudiosa hace referencia a la relación entre el cambio de atuendo del usurero y su cambio de estado anímico (pp.188-89).

⁹⁰ Una de las características del Naturalismo en la literatura es la descripción minuciosa de la fisiología de los personajes, responsable de sus temperamentos y maneras de actuar. Esta descripción prueba que Galdós, a pesar de cambiar la orientación de su novelística, no abandonó algunas técnicas del Naturalismo.

El narrador, como se acaba de ver, se permite valorar, de forma negativa, la figura que compone don Francisco Torquemada mediante esta descripción –de tintes grotescos, prefigurando el *esperpento*– que, por otra parte, tiene mucho de las descripciones de las novelas del Naturalismo. La misma, también, permitirá un retrato equilibrado del personaje, esto es, la avaricia, maldad y otros vicios de que hace gala encontrarán su correspondencia en ese físico “craso, resbaladizo y repulsivo”, sosteniendo, así, irónicamente, la tríada platónica de “Verdad, Bondad y Belleza”.

Don Francisco Torquemada es presentado como poco agraciado físicamente porque su alma no es buena, en contraste con el dechado de virtudes que es su hijo menor, Valentín. El narrador, para enfatizar los rasgos negativos del personaje de Torquemada, recurre al contraste mediante la descripción de Valentín, del que dice, en el capítulo I, que:

(...) no he conocido criatura más mona que aquél Valentín, ni preciosidad tan extraordinaria como la suya. ¡Cosa tan rara! No obstante el parecido con su antipático papá, era el chiquillo guapísimo, con tal expresión de inteligencia en aquella cara, que se quedaba uno embobado mirándole; con tales encantos en su persona y carácter, y rasgos de conducta tan superiores a su edad, que verle, hablarle y quererle vivamente era todo uno. ¡Y qué hechicera gravedad la suya, no incompatible con la inquietud propia de la infancia! ¡Qué gracia mezclada de no sé qué aplomo inexplicable a sus años! ¡Qué rayo divino en sus ojos algunas veces, y otras qué misteriosa y dulce tristeza! Espigadillo de cuerpo, tenía las piernas delgadas, pero de buena forma; la cabeza, más grande de lo regular, con alguna deformidad en el cráneo. En cuanto a su aptitud para el estudio llamémosla verdadero prodigio, asombro de la escuela y orgullo y gala de los maestros. (2008: 54-55)

Además de definir –ampliamente y con profusión de exclamaciones, algo que no es casual, sino que funciona como mecanismo de contraste con todos los defectos del padre– todas las virtudes físicas y psicológicas del hijo de Torquemada, el narrador da cuenta, una vez más, con esta descripción, de su condición de conocedor total de la historia. Él ha conocido, aunque no personalmente, a Torquemada y a Valentín, y es por ello que, algo más adelante, se permite opinar lo siguiente:

Sólo he de afirmar ahora que el *Peor* no merecía tal joya, ¡qué había de merecerla!, y que si fuese hombre capaz de alabar a Dios por los bienes con que le agraciaba, motivos tenía el muy tuno para estarse, como Moisés, tantísimas horas con los brazos levantados al cielo. No los levantaba, porque sabía que del cielo no había de caerle ninguna breva de las que a él le gustaban. (2008: 55)

No será solo el hijo el único personaje que destaque los defectos de Torquemada a lo largo de todas las novelas del ciclo, sino que otros, como se verá más adelante, desempeñarán la misma función, consiguiendo así, el narrador, una caracterización más profunda de la psicología del personaje. El narrador utiliza, pues, la técnica del contraste para destacar las características de un personaje, en este caso, las negativas del usurero.

Además de la maldad y la avaricia, ya descritas en el capítulo III, el narrador hace mención, por primera vez, a la escasa capacidad intelectual de don Francisco Torquemada cuando refiere la admiración que este siente hacia los discursos y escritos del exclérigo don José Bailón:

Don José era de los que con cuatro ideas y pocas más palabras se las componen para aparentar que saben lo que ignoran y deslumbrar a los ignorantes sin malicia. El más deslumbrado era don Francisco, y además el único mortal que leía los folletos babilónicos a los diez años de publicarse; literatura envejecida casi al nacer, y cuyo fugaz éxito no comprendemos sino recordando que la democracia sentimental a estilo de Jeremías tuvo también sus quince. [...] Todo esto le parecía de perlas a don Francisco, hombre de escasa lectura. Algunas tardes se iban a pasear juntos los dos tacaños, charla que te charla; y si en negocios era Torquemada la sibila, en otra clase de conocimientos no había más sibila que el señor de Bailón. (2008: 63-64)

Esta falta de inteligencia contrastará con la inteligencia innata de Valentín, y ello, una vez más, destacará los defectos del personaje, solo hábil y avisado para todo lo relacionado con los negocios. La falta de inteligencia del personaje proporcionará, como se verá más adelante, algunos de los momentos más cómicos e hilarantes de este ciclo de novelas.

La ambición es también una de las características que definen a Torquemada, una ambición que, en ocasiones, le conduce a la megalomanía, como analizaré con detalle en el capítulo 6 de este trabajo. La búsqueda de fama la emprenderá valiéndose del talento innato para las matemáticas de su hijo. Así, cuando el pequeño enferma, el narrador omnisciente, en el capítulo V, informará al lector de los pesares que afligen a Torquemada y de sus temores de que la Humanidad se quede sin esa especie de divinidad que es su hijo –y, por extensión, también su padre–. En efecto, cuando esa pérdida se convierte en una triste realidad, Torquemada iniciará su particular camino hacia el éxito ascendiendo, vertiginosamente, de clase social.

El narcisismo, del que se deriva esa ambición, caracteriza también a don Francisco. En cierto sentido, podría asemejarse Torquemada –salvando las distancias–

con el personaje protagonista de la novela *Ángel Guerra* con respecto a la ambición de ambos, la cual les lleva a abrigar proyectos de vida demasiado ambiciosos y elevados para sus respectivas posibilidades reales y que terminarán, en ambos casos, fracasando. Es una especie de idealismo (heredero de *El Quijote*) motivado por el carácter megalómano de ambos, aunque uno enfoca sus proyectos hacia lo material y el otro hacia lo espiritual. La ambición de Torquemada –y no el amor, como le sucedió a Ángel Guerra⁹¹– le motivará a acercarse a la religión y a modificar su conducta, de manera hipócrita, para asegurarse los favores del Creador y salvar, así, de la muerte a su hijo, su gran esperanza de un futuro próspero.

Finalmente, al hilo de lo anteriormente explicado, podría señalarse el quinto defecto (juzgado así por la moralidad que se desprende del ambiente de la historia construido por el narrador) del protagonista –apuntado ya en *Torquemada en la hoguera*–, que será decisivo para el devenir del personaje: su marcado ateísmo. Esta característica, como se verá más adelante, se resaltarán, también, mediante el uso del contraste con otros personajes creyentes, como es el caso de Cruz del Águila y el padre Gamborena. A pesar de intentar engañarse a sí mismo y engañar a los demás en momentos decisivos de la historia, la verdadera naturaleza de don Francisco acaba por emerger siempre, esto es, su creencia nula en la existencia de deidad alguna.

Así pues, una vez más, sería posible establecer una comparación con el personaje protagonista de la novela *Ángel Guerra*. Igual que él, don Francisco Torquemada recurre a la religión no por convicción íntima y verdadera, sino para lograr algún propósito concreto, como la salvación de su hijo Valentín o la suya propia al final de la última novela del ciclo, *Torquemada y San Pedro*. No obstante estos intentos fallidos de aproximación a la fe, el lector conoce, gracias al *multiperspectivismo narrativo*, que para Torquemada su única divinidad es el dinero o, en palabras suyas, el “bendito ochavo”. El narrador omnisciente alude a esta cuestión, también mediante la interacción de Torquemada con don José Bailón en el capítulo III:

⁹¹ Ángel Guerra, protagonista de la novela homónima, alcanzará unos delirios religiosos tales que, incluso, llegará a albergar la idea de crear una nueva orden religiosa, el “Dominismo”. En el caso de Ángel, ello estará motivado por el amor que siente hacia una mujer, la beata Leré, mientras que, en el caso de Torquemada, el usurero se acercará a la religión solo para salvar su alma frente a la inminente muerte que le acecha. En ambos personajes, pues, no existe un sentimiento religioso verdadero.

Torquemada no se iba enterando ni poco ni mucho; pero el otro se metía en un laberinto del cual no salía sino callándose. Lo único que don Francisco sacaba de toda aquella monserga era que *Dios es la humanidad*, y que la Humanidad es la que nos hace pagar nuestras picardías o nos premia por nuestras buenas obras. Lo demás no lo entendía así le ahorcaran. El sentimiento católico de Torquemada no había sido nunca muy vivo. (2008: 66)

Torquemada en la hoguera concluye con la muerte de Valentín y con el propósito firme de don Francisco Torquemada de dedicar su vida a los negocios, una vez desechada la idea de obtener fama y gloria. La muerte de su hijo es, pues, el punto de inflexión en la evolución de Torquemada, hecho que se constatará más adelante. Conviene recordar, además, que, antes de la muerte del pequeño Valentín, acontecida en esta primera novela del ciclo, Francisco Torquemada había sufrido, también, la pérdida de su esposa doña Silvia, pérdidas estas decisivas para forjar su carácter, a juicio de WM. M. Sherzer:

The deaths of Sylvia and Valentín forced upon Torquemada an eternally bitter and cynical attitude towards life, for these two people, alive, were very definitely a saving grace in the protagonist's literary characterization. [...] He was a devoted husband and a proud and loving father, thus demonstrating at least his ability to love and be compassionate. (1978: 35)

Esta apreciación de Sherzer permite al lector la posibilidad de empatizar algo con la naturaleza cruel de Torquemada; podría pensarse, pues, que los golpes que ha recibido durante toda su vida han forjado ese carácter implacable y que, incluso, cabría la posibilidad de que su verdadera naturaleza no se asemejara a la que Galdós comenzó a esbozar ya en *El doctor Centeno*. Esta hipótesis tampoco resultaría descabellada si se observan esos momentos de humanidad que asoman en momentos puntuales de las novelas, como se verá.

En esta primera novela del ciclo, Galdós, mediante el narrador omnisciente, ha ofrecido al lector un primer retrato de su personaje protagonista, al que irá matizando gracias a la polifonía de voces narrativas, como se verá en los siguientes apartados. Don Francisco Torquemada es un personaje que evolucionará a lo largo de las restantes novelas, pero cuya base, con respecto a su caracterización, ha quedado ya afirmada en esta primera novela. Esa evolución, evidente a lo largo de la tetralogía de novelas, permitiría clasificar al usurero en el tipo de personajes *dinámicos*, tal y como indica Yolanda Arencibia en su estudio dedicado a la configuración del personaje:

“Torquemada, Cruz del Águila, Fidela, Rafael, son protagonistas *dinámicos*⁹² porque marcas textuales van a permitir comprobar su evolución y, con ella, su capacidad de transformación en el texto.” (1997: 137). Y es que, según Arencibia, también:

La configuración completa del personaje de una novela exige la perspectiva de su ubicación en el tiempo de la narración, de la extensión de su presencia y de la capacidad de ir evolucionando en el devenir de la historia y al compás de su argumento. (...) La ubicación, la extensión y la capacidad de evolución van a ser indicios evidentes de mayor o menor categoría. (1997: 137)

A pesar de que en *Torquemada en la hoguera* el narrador omnisciente ya ha presentado al personaje protagonista, en *Torquemada en la cruz* sigue estando presente para ampliar esa descripción en relación con los hechos de la historia. Con respecto a esta presencia –u omnipresencia– del narrador omnisciente, en esta segunda novela del ciclo reaparece para ocuparse, nuevamente, de narrar las hazañas del usurero. Se trata del mismo narrador que prosigue, de manera lógica, su cometido.

En el capítulo I de la primera parte, este narrador informa al lector de unos hechos concretos relativos a la historia –la muerte de doña Lupe *la de los pavos*– y reafirma su función de contador de la historia de Torquemada:

Pues, señor..., fue el 15 de mayo, día grande de Madrid (sobre este punto no hay desavenencia en las historias), del año... (esto sí que no lo sé; averígüelo quien quiera averiguarlo), cuando ocurrió aquella irreparable desgracia que, por más señas, anunciaron cometas, ciclones y terremotos, la muerte de doña Lupe *la de los pavos*, de dulce memoria.

Y consta la fecha del tristísimo suceso, porque don Francisco Torquemada, que pasó casi todo aquel día en la casa de su amiga y compinche, calle de Toledo, número... (tampoco sé el número, ni creo que importe), (...) (2008: 109)

Ese narrador *extradieético-heterodieético* reaparece en la primera página de *Torquemada en la cruz* y reafirma su distancia con los hechos narrados manifestando su desconocimiento (“esto sí que no lo sé” y “tampoco sé el número”) de algunos detalles concretos de la historia, alejándose, así, de su condición de narrador omnisciente que sí

⁹² Frente a estos personajes *dinámicos* se oponen otros personajes *estáticos*: “Donoso, Gamborena, la Tía Roma, incluso José Bailón, son protagonistas de relevancia pero son *estáticos* desde la perspectiva que ahora seguimos, pues nada influye en su posible dinamismo que datos añadidos permitan, en alguno de los casos, dilatar la cronología de su peripecia personal más allá de la novela o que actuaciones suyas hayan sido decisivas en el devenir de la trama.” (1997: 137)

parece poseer en algunos momentos de las novelas, especialmente cuando refiere los sentimientos íntimos de los personajes. Aparece esa interpelación a “quien quiera averiguarlo”, invitando al lector a que investigue –si así lo desea– el año concreto de la defunción de doña Lupe. Esta vacilación del narrador en el conocimiento de algunos detalles de la historia le humaniza también, en cierta manera; se trata, pues, del carácter fluctuante al que aludía Ricardo Gullón.

Con respecto a la caracterización de Torquemada, en esta novela este narrador continuará refiriéndose al usurero con los apodos ya citados y con otros nuevos que servirán para reforzar la naturaleza negativa del personaje. Así, a los de “el tacaño”, “el judío” o “gran inquisidor” de la primera novela, deben sumarse otros como “el avaro” (p. 118), “monstruo” (p. 194), “bárbaro” (p. 220), “ensoberbecido prestamista” (p. 248) y “aborrecido monstruo” (p. 254), además de algunos comentarios diseminados a lo largo de la novela que sirven para enfatizar, también, la condición de Torquemada; en un momento de la novela, concretamente, al principio del capítulo VIII, este narrador omnisciente califica de “huronera” la vivienda de don Francisco, animalizando, de esta manera, al personaje, recurso este herencia del Naturalismo. Lo mismo ocurre en el capítulo XI, en el que el narrador se refiere a la “madriguera” en la que vive Torquemada. Aparece, pues, en esta novela, la *animalización*⁹³ del personaje, no solo por parte del narrador omnisciente, sino también por parte de otro personaje de la novela, el ciego Rafael, como se verá.

En *Torquemada en la cruz* aparecen también algunos pasajes en los que el narrador continúa la descripción física iniciada en *Torquemada en la hoguera*, no solo a través de su mirada y condición de personaje de la historia, sino también mediante la opinión de algunos personajes acerca de Torquemada y la repulsión que su figura les produce, tal y como se estudiará en el apartado titulado «*Multiperspectivismo* o polifonía de voces narrativas». Concretamente, en el capítulo XV, aparece una descripción grotesca –y, por ello, humorística– del aspecto que presentaba Torquemada el día de su boda con Fidela:

Don Francisco iba de levita *herméticamente cerrada*, guantes tan ajustados que sus dedos parecían morcillas, y sudó el hombre la gota gorda para quitárselos. Como era la época de más fuerte calor, todos,

⁹³ La *animalización* será un recurso constante en la caracterización de Francisco Torquemada, tal y como se constatará a lo largo de este trabajo.

la novia inclusive, no hacían más que pasarse el pañuelo por la cara. La del novio parecía untada de aceite, según relucía, y para mayor desdicha, exhalaba con su aliento emanaciones de cebolla, porque a medianoche se había comido de una sentada una fuente de salpicón, su plato predilecto. (2008: 248)

En esta segunda novela del ciclo de Torquemada, no obstante, el mayor protagonismo recaerá en la descripción psicológica del personaje, al que el lector conocerá con una mayor profundidad. En *Torquemada en la cruz*, el protagonista se caracterizará, ya plenamente, como personaje “humano”, con sus vicios y virtudes –a pesar de ser los primeros los que predominen–, gracias, una vez más, al narrador. No solo el lector ahondará en los aspectos negativos de la personalidad de Torquemada, ya referidos con anterioridad, sino que también conocerá otros aspectos, desconocidos hasta el momento, de la psicología del personaje.

Así, a pesar de ser descrito Torquemada como un hombre sin humanidad, sí que se atisban rasgos de ella en diferentes momentos de *Torquemada en la cruz*. Un ejemplo de ello se encontraría en el capítulo I de la primera parte, en el que el narrador da cuenta de la inmensa tristeza en la que sumió a don Francisco la muerte de su amiga doña Lupe *la de los pavos*:

No quiere decir esto que no sintiese la muerte de su amiga: pasados algunos minutos después de oído aquel lúgubre *transit* notó un gran vacío en su existencia. Sin duda, doña Lupe le había de hacer mucha falta, y no encontraría él, a la vuelta de una esquina, quien con tanta cordura y desinterés le aconsejase en todos los negocios. Caviloso y triste, midiendo con vago mirar del espíritu las extensiones de aquella soledad en que se quedaba, recorrió la casa, dando órdenes para lo que restaba que hacer. [...] De acuerdo con el presbítero Rubín, dictó don Francisco acertadas disposiciones para el entierro, y cuando estuvo seguro de que todo saldría conforme a los deseos de la finada y al decoro de la familia y de él mismo, pues como amigo tan antiguo y principal, al par de la propia familia se contaba, retiróse a su domicilio, echando suspiros por la escalera abajo y por la calle adelante. (2008: 113-114)

Después de las pérdidas de su mujer y su hijo Valentín, descritas en *Torquemada en la hoguera*, la muerte de doña Lupe afecta profundamente a don Francisco, ya que, no solo la consideraba compañera de negocios y consejera, sino también, amiga, quizás la única amiga que había tenido en toda su vida. Como se acaba de ver, Torquemada, después de acompañar en su lecho de muerte a doña Lupe, una vez fallecida, haciendo gala de un profundo respeto hacia su persona, se encarga de los preparativos de su entierro de

acuerdo a las voluntades de la difunta y su familia, hecho que contrasta con la imagen cruel y déspota que de Torquemada había dibujado el narrador hasta el momento. Este hecho en particular otorga al personaje algunas cualidades positivas como el sentido de la amistad, la lealtad y el respeto hacia las personas queridas, cualidades que el narrador no había dado a conocer antes, y que subrayan el hecho de que Torquemada, a pesar de lo exacerbado de su avara condición, es un ser humano de carne y hueso, con sus luces y sombras, capaz de sentir amor y compasión hacia sus semejantes; tal vez en ese respeto y lealtad hacia doña Lupe se halle una reminiscencia de *El Quijote*, concretamente, la relativa a la sincera amistad que unió a Don Quijote y Sancho durante sus andanzas por tierras manchegas, y es que la célebre y universal novela de Cervantes, entre otras muchas interpretaciones, era un canto a la amistad.

En el capítulo VI de la primera parte, la compasión vuelve a manifestarse en la conciencia de Torquemada después de visitar la casa de las Águilas y observar la miseria en la que viven, pero será solo de manera momentánea, según informa el narrador:

Por su mente pasó como un relámpago la idea de perdonar intereses en gracia de la tristísima situación de las tres dignas personas... Pero no fue más que un relámpago, un chispazo, sin intensidad ni duración bastantes para producir explosión en la voluntad... ¡Perdonar intereses! Si no lo había hecho nunca, ni pensó que hacerlo pudiera en ningún caso... Cierto que las señoras del Águila merecían consideraciones excepcionales; pero el abrirles mucho la mano, ¡cuidado!, sentaba un precedente funestísimo. (2008: 133)

A pesar de este punto de inflexión en la descripción del personaje, el narrador no tardará en devolver al lector la imagen del Torquemada avaro e interesado. Si bien en *Torquemada en la hoguera* ya se había observado el clasismo y el desprecio hacia las clases bajas, en *Torquemada en la cruz* esto reaparece de nuevo, con el añadido de la vanidad del protagonista.

En el capítulo III de la primera parte, por ejemplo, después de la visita de Torquemada a Fidela, Rafael y Cruz del Águila, el narrador incide en este aspecto de la personalidad de don Francisco:

Francamente, él tenía su puntillo de amor propio, como cualquier hijo de vecino, y su dignidad y todos los perendengues de un sujeto merecedor de ocupar puesto honroso en la sociedad. Poseía fortuna suficiente (bien ganadita con su industria) para no hacer el monigote delante de nadie, y eso de ser él personaje de sainete no le entraba...,

¡cuidado! Verdad que, en el caso de aquel día, él tuvo la culpa, por haber hecho befa de las señoras del Águila, llamándolas *pobres porfiadas* en la propia *fisonomía del rostro* de la mayor de ellas, tan peripuesta, tan política, en toda la extensión de la palabra... ¡Ay! (2008: 118)

En el capítulo V, el lector es testigo, una vez más, de la humanidad de Torquemada, concretamente, de la compasión que es capaz de sentir frente a la figura del otro gran personaje masculino de este ciclo de novelas, el hermano de Cruz y Fidela, el ciego Rafael. En efecto, es este el personaje –junto a Cruz del Águila– que resalta la caracterización psicológica de Torquemada y que le genera algunos conflictos consigo mismo. Rafael detesta a don Francisco y ese odio será una constante a lo largo de la novelas de la serie. Así pues, Rafael podría considerarse uno de los antagonistas de Torquemada. Después de la visión de Rafael, el narrador omnisciente informa de los sentimientos que ella ha provocado en el ánimo del protagonista:

En la mejor habitación de la casa, un gabinetito con mirador, hallábase Rafael del Águila, figura inmóvil y melancólica que tenía por peana un sillón negro. Hondísima impresión hizo en Torquemada la vista del joven sin vista, y la soberana tristeza de su noble aspecto, la resignación dulce y discreta de aquella imagen, a la cual no era posible acercarse sin cierto respeto religioso. (2008: 129)

Pero, tal y como ha venido ocurriendo hasta el momento, tras este atisbo de humanidad que Galdós ha ido ofreciendo al lector en pequeñas dosis, vuelve a asomar el Torquemada avaro y despiadado en el capítulo VII, en el que el narrador ahonda, de manera prolija, en su nefasta condición; así, dice que “El jamás tuvo ningún rasgo, ni había hecho nunca más que apretar, apretar y apretar.” (2008: 135). Algo más adelante, el lector encuentra lo siguiente:

Total, que había sido un puerco, y se privaba de la satisfacción de que aquellas damas le guardaran gratitud y le tuvieran en más de lo que le tenía el común de los deudores... Porque las circunstancias habían cambiado para él con el fabuloso aumento de riqueza; se sentía vagamente ascendido a una categoría social superior; llegaban a su nariz tufos de grandeza y de *caballería*, quiere decirse, de caballería... (2008: 135)

La vanidad y el poder del que se sabe poseedor en comparación con otras personas de inferior clase social refuerzan, pues, el narcisismo de Torquemada, del que ya había hecho gala con anterioridad.

Y, finalmente, poco antes de concluir el capítulo, el narrador dice de don Francisco lo siguiente:

Aunque parezca extraño, no encontraba el hombre, con toda su agudeza, términos hábiles para formular el perdón de intereses. Infinitos recursos de palabra poseía para lo contrario; pero del lenguaje de la generosidad no conocía ni de oídas un solo vocablo. (2008: 136)

Como se acaba de ver, después de una pequeña muestra de la humanidad que reside en la naturaleza más íntima de don Francisco, este narrador omnisciente, para que el lector no se lleve a engaño, vuelve a la carga incidiendo en la naturaleza maligna, egoísta y codiciosa del mismo. Esta alternancia de características positivas y negativas del personaje –predominando, con diferencia, estas últimas– será un recurso que Galdós utilizará hasta la última de las novelas, *Torquemada y San Pedro*, y posibilitará que, en algunos momentos, el lector albergue (en vano) la posibilidad de una reforma o enmienda de la naturaleza del personaje.

A pesar, pues, de los atisbos de compasión que la figura de Rafael suscita en él, Torquemada es caracterizado por el narrador, en el capítulo VIII, como un hombre ateo y sin ninguna fe en la religión. Galdós, a pesar de ello, ofrece al lector la causa de esta ausencia de sentimiento religioso –justificándole, así, en cierto modo– en su personaje protagonista:

Pero lo más particular de la vivienda del gran Torquemada era que desde la muerte de su hijo había proscrito toda estampa o cuadro religioso en sus habitaciones. Acometido, en aquella gran desgracia, de un feroz escepticismo, no quería ver caras de santos ni vírgenes, ni aun siquiera la de nuestro Redentor, ya fuese clavado en la cruz, ya arrojando del templo a los mercachifles. Nada, nada... , ¡fuera santos y santas, fuera Cristos, y hasta el mismísimo Padre Eterno, fuera!..., que el que más y el que menos, todos le habían engañado como a un chino, y no sería él, ¡ñales!, quien les guardase consideración. Cortó, pues, toda clase de relaciones con el Cielo, y cuantas imágenes había en la casa, sin perdonar a la misma Virgencita de la Paloma, tan venerada por doña Silvia, fueron llevadas en un gran canasto a la buhardilla, donde ya se las entenderían con las arañas y ratones. (2008: 137-138)

En este descriptivo pasaje se muestra la ira de Torquemada hacia cualquier objeto de simbología religiosa, motivada la misma por el rencor que siente hacia la injusticia que Dios cometió contra su hijo. Esa repulsa continúa explicada, todavía con más detalle, por parte del narrador omnisciente, a continuación:

Era tremendo el tal Torquemada en sus fanáticas inquinas religiosas, y con el mismo desdén miraba la fe cristiana con todo aquel fárrago de la Humanidad y del *Gran Todo* que le había enseñado Bailón. Tan mala persona era el *Gran Todo* como el otro, el de los curas, fabricante del mundo en siete pasteleros días, y luego... ¿para qué? Se mareaba pensando en el turrís-burrís de cosas sucedidas desde la creación hasta el día del cataclismo universal y del desquiciamiento de las esferas, que fue el día en que remontó su vuelo el sublime niño Valentín, tan hijo de Dios como de su padre, digan lo que quieran, y de tanto talento como cualquier *Gran Todo* o cualquier *Altísimo* de por allá. (2008: 137-138)

El narrador, pues, no quiere dejar ningún resquicio de duda al lector de los sentimientos del usurero hacia la religión y el Altísimo. Esta necesidad tan imperiosa de describir y subrayar las emociones proporcionará más tensión y comicidad a los acontecimientos a medida que estos se vayan sucediendo en la vida del usurero.

El ateísmo⁹⁴ de Torquemada, ya apuntado en *Torquemada en la hoguera*, se consolida, pues, en esta segunda novela, y será un rasgo que le definirá como personaje. A pesar de los destellos de religiosidad que aparecieron en aquella primera novela, el lector ya pudo comprobar que se trataba de un falso sentimiento religioso, forzado mediante obras de caridad para lograr un fin concreto: la salvación de su hijo Valentín. La desacralización de la religión aparece, por ejemplo, en el capítulo VI, en un pasaje en el que se compara la religión con la capacidad ahorrativa de las Águilas:

Habría deseado explicarse con las dos damas, hacerles mil preguntas, sacarles a tirones del cuerpo sus endiablados secretos económicos, que debían de constituir toda una ley, algo así como la Biblia, un código supremo, guía y faro de pobres vergonzantes. (2008: 132)

Para Torquemada, pues, cualquier aspecto de la existencia humana es equiparable o susceptible de ser comparado con los negocios, lo que provoca, también, el efecto caricaturesco y humorístico del usurero con el que a veces obsequia Galdós al lector, y que, permite, a su vez, rebajar la tensión dramática de algunos sucesos de la historia.

⁹⁴ Para profundizar en la cuestión religiosa en las obras de Torquemada –en general– y en la religiosidad del personaje protagonista de la tetralogía, puede consultarse el estudio (ya citado en este trabajo) de Andrés Eugenio Cáceres Milnes, titulado *Benito Pérez Galdós: víctimas y mártires en la serie de Torquemada*.

Después de un episodio de alucinación⁹⁵ relacionado con su difunto hijo Valentín, a Torquemada le sigue una fuerte crisis en el capítulo IX, motivada por la mala conciencia de no devolverle los intereses a la familia de las Águilas. Estas alucinaciones y visiones, que, por momentos, podrían recordar a las que hicieron confundir molinos de viento con gigantes a Alonso Quijano en *El Quijote*, presentan un origen confuso. Desde luego, no están motivadas por la desmedida afición a la lectura de novelas de caballerías precisamente, sino que podría pensarse en algún tipo de trastorno de orden mental con el que Galdós quiso caracterizar a su personaje, agravado por la presencia intermitente de la religión –concretamente, representada en la mala conciencia y el sentimiento de culpa– y escenificada en la aparición de Valentín, que actúa como juez de su desmedida avaricia y, por consiguiente, falta de humanidad.

A lo largo de esta novela y de las otras del ciclo, la presencia de la religión se manifestará en un continuo vaivén del protagonista hacia la misma que perdurará hasta el final de la última de las novelas, *Torquemada y San Pedro*. A la par que estos accesos de locura moldean al personaje, también lo hace su deseo de perfección, de convertirse en un hombre mejor del que es, aunque de un modo bastante superficial. Al clasismo inherente a Torquemada se le suma, en el capítulo X, el deseo de convertirse en un “caballero”, según su criterio particular. Para él, la figura del personaje don José Ruiz Donoso –al que admira profundamente y, por ello, ejerce una poderosa fascinación en él– es el espejo en el que mirarse para lograr dicho fin:

Desde los primeros momentos cautivó a Torquemada, que no le quitaba ojo, ni perdía sílaba de cuanto dijo, admirando lo correcto de su empaque y la fácil elegancia de sus expresiones. Aquella levita cerrada, tan bien ajustada al cuerpo, era la pieza de ropa más de su gusto. Así, así eran galanas y señoras las levitas, *herméticamente cerradas*, no como la suya, del tiempo de Mariana Pineda⁹⁶, tan suelta y desgarrada, que no parecía, al andar con ella, sino un murciélago en el momento de levantar el vuelo. (2008: 145)

⁹⁵ Las alucinaciones o visiones tendrán lugar en diferentes momentos de la historia de Torquemada. Todo ello se analizará con detalle en el capítulo 6 de este trabajo, titulado «La dimensión psicológica».

⁹⁶ Mariana Pineda (1804-1831) fue una revolucionaria española que murió ejecutada durante la llamada Década Ominosa (reinado de Fernando VII) por encubrir a sus compañeros liberales. El narrador, para dar cuenta de lo obsoleta y anticuada que estaba la levita que lucía Torquemada, recurre a este personaje histórico de principios de siglo.

A pesar de que la figura de Donoso causa admiración en Torquemada, ya que ve en él al modelo de lo que le gustaría ser (“lo correcto de su empaque y la fácil elegancia de sus expresiones”), lo que más le admira es lo que representa o aparenta, su imagen, y no sus cualidades como persona, como ser humano, cosificándole, así, en cierta medida. Esto se aprecia en su fijación con el atuendo de Donoso, símbolo, en la época, de distinción y de buena posición social. La superficialidad y el gusto por aparentar caracterizan, pues, a Torquemada, como prueba la continuación del efecto que la imagen de Donoso, o, por mejor decir, sus prendas, causan en él:

Pues ¿y aquel pantalón de rayas con tan buena caída, sin rodilleras?... ¡Y todo, Señor, todo: los cuellos tiesos, blancos como la leche; las botas de becerro, gruesas sin dejar de ser elegantes, y hasta la petaca que sacó, con cifra, para ofrecerle un cigarrillo negro, de papel pectoral engomado! Todo, Señor, todo en don José Ruiz Donoso delataba al caballero de esos tiempos tal y como debían ser los caballeros, como Torquemada deseaba serlo, desde que esta idea de la caballería se le metió entre ceja y ceja. (2008: 145)

La idea de “caballero” de Torquemada encuentra su acomodo en los valores que observa en Donoso, y son esos valores los que don Francisco tomará como referencia para iniciar su paulatina transformación en un hombre nuevo y distinguido, admirado en sociedad, aunque, como se verá, sus intentos serán estériles y fracasará estrepitosamente en su cometido. Los valores que Torquemada admira y pretende imitar están, básicamente, relacionados con el comportamiento en sociedad y la educación:

Su cortesía era como de reglamento, un poco seca y sin incurrir en confianzas impropias de hombres tan formales. Representaba don José unos sesenta años; pero tenía más, bastante más, muy bien llevados, eso sí, gracias a una vida arregladísima y llena de precauciones. Cuerpo y alma se equilibraban maravillosamente en aquel sujeto de intachables costumbres, de una probidad en que la maledicencia no pudo poner jamás la más mínima tacha; con la religión del método, aprendida en el culto burocrático y trasegada de la administración a todos los órdenes de la vida; de inteligencia perfectamente alineada en ese nivel medio que constituye la fuerza llamada opinión. Todo esto, con sagacidad adivinatrix, lo caló al instante Torquemada; aquél era su hombre, su tipo, lo que él debía y quería ser al encontrarse rico y merecedor de un puesto honroso en la sociedad. (2008: 146)

En definitiva, el patrón de hombre que Torquemada desea emular, tomando como modelo a Donoso, se ajusta, pues, a lo que la sociedad considera adecuado; en este

sentido, el personaje de Torquemada busca y necesita la aprobación social para engrandecer su vanidad.

Después de un discurso aleccionador sobre la riqueza y la falsa austeridad de Donoso a Torquemada en el capítulo XI, este queda sumido en una fascinación casi religiosa y endiosa a su nuevo amigo, tal y como hace saber el narrador omnisciente:

Lo que le había dicho sobre los deberes del rico y la ley de las posiciones sociales era cosa que se debía oír de rodillas, algo como el sermón de la Montaña, la nueva ley que debía transformar el mundo. El mundo en aquel caso era él, y Donoso el Mesías que había venido a volverlo todo patas arriba, y a fundar nueva sociedad sobre las ruinas de la vieja. En sus ratos de desvelo no pensaba don Francisco más que en el sastre al que había de encargar una levita *herméticamente cerrada*, como la de Donoso; en el sombrerero que le decoraría la cabeza, y en otras cosas pertinentes a la vestimenta. ¡Oh! Sin pérdida de tiempo había que declarar la guerra a la facha innoble, al vestir sucio y ordinario. Bastantes años llevaba ya de adefesio. La sociedad fina le reclamaba como a un desertor, y allá se iba derecho, con botas de charol y todo lo demás que le correspondía. (2008: 152)

Como se acaba de ver, Torquemada endiosa a su amigo por la imagen que este proyecta en sociedad, una imagen que Torquemada, siguiendo su particular lógica y código de valores, considera que es la que todo hombre debería poseer; para Torquemada, pues, lo relevante es la apariencia de caballero, más que las cualidades personales e individuales que posee José Donoso, y esta superficialidad tiene su representación en la obsesión con su atuendo, con el disfraz con el que quiere presentarse en sociedad, en el que no pueden faltar esa “levita herméticamente cerrada” y “el sombrero”. La megalomanía del personaje también asoma en esta cita cuando el narrador comenta, inmiscuyéndose en los pensamientos de su personaje, que “La sociedad fina le reclamaba como a un desertor, y allá se iba derecho, con botas de charol (...)”, y la superficialidad también, ya que, para lograr dicha vuelta a “la sociedad fina”, era necesario poseer, a su juicio, esas “botas de charol” para ingresar en ella. También se observa en la cita el endiosamiento de Donoso, al que considera “el Mesías que había venido a volverlo todo patas arriba, y a fundar nueva sociedad sobre la ruina de la vieja”, recurso este típico en Torquemada, como ya hiciera, previamente, con su hijo Valentín; con ello, pues, en cierta manera, se banaliza la religión, ya que el usurero otorga características divinas a los personajes que le rodean, convirtiendo la espiritualidad en algo mundano, perteneciente al mundo que le rodea y en el que habitan algunos seres elegidos por él para rendir culto como si de dioses se trataran.

Además de la vestimenta, la lengua⁹⁷ es, según la lógica torquemadesca, signo de distinción y otro de los elementos al que el usurero considera que debe atender para remodelar su imagen social, que desea refinar para convertirse en caballero, y será, justamente, el uso de la misma que el personaje hace, otro de los elementos que le caracterizarán, aunque de manera cómica (esto se verá con detalle en el apartado siguiente del trabajo, que se ocupa del diálogo). Torquemada hace balance, pues, de todos los términos y expresiones que ha aprendido de personas cercanas y que él considera esenciales para todo hombre distinguido que se precie:

Del trato con doña Lupe había sacado (en justicia debía decirlo) diferentes modos de hablar que le daban mucho juego. Por ejemplo, con ella aprendió a decir: *plantear la cuestión, en igualdad de circunstancias, hasta cierto punto y a grandes rasgos*. Pero ¿qué significaba esta miseria de lenguaje con las cosas bonitísimas que acababa de asimilarse? Ya sabía decir *ad hoc* (pronunciaba *azoc*), *partiendo del principio, admitiendo la hipótesis, en la generalidad de los casos*; y, por último, gran conquista era aquello de llamar a todas las cosas el *elemento tal*, el *elemento cual*. Creía él que no había más elementos que el agua y el fuego, y ahora salíamos con que es muy bello decir los *elementos conservadores*, el *elemento militar*, el *eclesiástico*, etc. (2008: 152)

El lenguaje de Torquemada será, a partir de este momento, otro de los elementos que perfilarán su esperpéntica y cómica figura, ya que, a medida que avancen las páginas, el lector podrá asistir a la creciente afectación de su modo de hablar, así como a numerosos usos incorrectos de la lengua española que, además de ridiculizarle, de manera humorística, pondrán de manifiesto otra de las características del personaje –que el lector ya conocía previamente–, esto es, la ignorancia y nula capacidad intelectual del personaje. Así lo manifiesta el narrador omnisciente en la cita anterior, cuando, por ejemplo, entre paréntesis, indica la incorrecta forma de pronunciar la expresión latina *Ad hoc*.

La transformación de Torquemada, pues, ya ha comenzado. Pero, lejos de acer-

⁹⁷ El uso de la lengua que Torquemada –y otros personajes– hacen a lo largo de las cuatro novelas ha sido analizado detalladamente en el apartado titulado «II. LA CONFIGURACIÓN VERBAL» de la obra *Creación de una realidad ficticia: LAS NOVELAS DE TORQUEMADA de Pérez Galdós*. En el mencionado apartado, se hallan tres estudios dedicados a la cuestión del lenguaje: *Niveles del lenguaje*, de José María Navarro, *La recreación verbal*, de Emma Martinell y, por último, *El lenguaje figurado*, de Isabel Román.

carse al equilibrio que destilaban los modales de Donoso, esta se manifiesta en un incremento de su clasismo y odio a las clases bajas, a las que califica como “ralea indecente” y que, ahora, le repugnan más que nunca. Así lo hace saber el narrador al describir el primer día de su nueva vida:

Al día siguiente, todas las cosas se le antojaron distintas de como ordinariamente las veía. “Pero ¿me he vuelto yo niño?”, se dijo, notando en sí un gozo que le retozaba por todo el cuerpo, una como ansia de vivir, o dulce presagio de felicidades. Todas las personas de su conocimiento que aquel día vio, parecieronle de una tosquedad intolerable. Algunas le daban asco. El café del Gallo y el de las Naranjas, adonde tuvo que ir en persecución de un infeliz deudor, parecieronle indecorosos. Amigos encontró que no andaban a cuatro pies por especial gracia de Dios, y los había que le apestaban. “Atrás, ralea indecente”, se decía, huyendo del trato de los que fueron sus iguales, y refugiándose en su casa, donde al menos tenía la compañía de sus pensamientos, que eran unos pensamientos muy guapos, de levita y sombrero de copa, graves, sonrientes, y con tufillo de agua de colonia. (2008: 152-153)

Esta metamorfosis, de índole social, implica un desarraigo de los orígenes de la vida de Torquemada, vinculada, hasta el momento, a los barrios humildes o modestos y al trato con personas carentes de educación o cultura, en su mayoría. El refinamiento que Torquemada desea alcanzar implica, pues, un huída y un rechazo de su vida pasada, a la que volverá, una vez haya alcanzado el poder y la fama social, en un acceso de nostalgia y, especialmente, por su necesidad de reencontrarse con su esencia, en ocasiones perdida por la influencia de Cruz del Águila y el clérigo Gamborena, que, cada uno a su manera –Cruz de manera económica, obligándole a gastar importantes sumas de dinero en lujos y comodidades, y Gamborena de manera espiritual, intentando congraciarle con Dios– han ejercido sobre él.

El capítulo XIII ahonda en la catarsis de Torquemada en todos los órdenes de su vida y en el efecto de la misma en la gente que le rodea. El nuevo lenguaje que emplea Torquemada impresiona a algunos por la apariencia de profundidad y, una vez más en esta primera parte, el narrador vuelve a detallar el uso que de él hace el protagonista:

Y si en los hábitos, particularmente en el vestir, la evolución se marcaba con rasgos y caracteres que podía observar todo el mundo, en el lenguaje no se diga. Ya sabía decir cada frase que temblaba el misterio, y se iba asimilando el hablar de Donoso con un gancho imitativo increíble a sus años. Verdad que a lo mejor afeaba los conceptos con groseros solecismos, o tropezaba en obstáculos de sintaxis. Pero así y todo, a quien no le conociera le daba el gran

chasco, porque, advertido por su sagacidad de los peligros de hablar mucho, se concretaba a lo más preciso, y el laconismo y tal cual dicharacho pescado en la boca de Donoso le hacían pasar por hombre profundo y reflexivo. (2008: 159)

Este contraste entre la impresión que Torquemada causa entre los que le escuchan y su verdadera naturaleza, que el lector conoce gracias a las informaciones reiteradas del narrador omnisciente, produce un efecto sumamente cómico que exagera la ridiculez del personaje y sus pretensiones de ser un “caballero”.

La influencia de don José Ruiz Donoso se manifiesta, también, en el ámbito de la vivienda y el matrimonio. En efecto, no puede existir señor sin su correspondiente esposa, y así se lo hace saber a Torquemada, quien, hasta el momento, no había reparado en esta cuestión. A partir de entonces, y hasta el capítulo XVI (que cierra la primera parte de la novela), el narrador informa del continuo debatirse del protagonista, primero por casarse o no, y, una vez determinado a hacerlo, si debe escoger como esposa a la mayor o a la menor de las hermanas, Cruz o Fidela. En este capítulo, además, emergen los miedos y la inseguridad del personaje –lo que contribuye, sin duda, a humanizarle–, ya que no se considera digno de casarse con ninguna de las hermanas, consciente de sus limitaciones personales. Ello es referido por el narrador en el siguiente párrafo, en el que Torquemada se anima en busca de la confianza en sí mismo de la que, en esta situación concreta, carece:

¡Ay, ya iba él comprendiendo que valía más de lo que pesaba! ¡Fuera modestia, fuera encogimientos, que tenían por causa el no dominar la palabra y el temor de decir un disparate que hiciera reír a la gente! No se reirán, no, que, gracias a su aplicación, ya había cogido sinfín de términos y los usaba con propiedad y soltura. Sabía encomiar las cosas diciendo muy a cuento: “Excede a toda ponderación.” Sabía decir: “Si yo fuera al Parlamento, nadie me ganaría en poner los puntos sobre las íes.” Y aunque no supiera, ¡ñales!, su pesquis para los negocios, su habilidad maravillosa para sacar dinero de un canto rodado, su economía, su formalidad, su pureza de costumbres, ¿no valían nada? A ver, que le sacaran a relucir algún vicio. [...] Razonando de este modo, se tranquilizó, llenándose de engreimiento y de confianza en sí mismo. (2008: 173)

En la segunda parte de *Torquemada en la cruz*, el narrador sigue ocupándose de la posible boda de Torquemada con una de las dos hermanas. Cruz, la mayor, está determinada a hacerlo por las penurias económicas que acechan a su familia, aunque cree que esa labor le corresponde a su hermana pequeña, Fidela, a la que, prácticamente, obliga. El protagonismo de Cruz, a partir de ahora, se irá incrementando de manera

paulatina hasta convertirse en una de las antagonistas de Torquemada. Su carácter dominante y autoritario provocará, como se verá, numerosos conflictos con el que terminará siendo su cuñado. El antagonista masculino, junto con el cérego Gamborena, será el ciego Rafael, hermano de las Águilas, que se opone frontalmente a emparentar con Torquemada y se rebela, abandonando la casa familiar en un primer momento y suicidándose después.

En el capítulo XV tiene lugar la boda entre Fidela y Torquemada, y el narrador describe la apariencia grotesca del personaje en tan señalado día, así como la exhibición de su natural tacañería, que le lleva a perder los buenos modales cuando decide emborracharse por no desperdiciar el vino que ha pagado:

Y el novio creyó que no cumplía como bueno en día tan solemne si no empinaba ferozmente el codo; porque, lo que él decía: ¡Haberse corrido a un desusado gasto de champaña, para después hacer el pobrete melindroso! Bebiéralo o no, tenía que pagarlo. Pues a consumirlo, para que al menos se igualara el Haber del estómago con el Debe del bolsillo. Por esta razón puramente económica y de partida doble, más que por vicio de embriaguez, bebió copiosamente el tacaño, cuya sobriedad no se desmentía sino en casos rarísimos. (2008: 250)

En este capítulo XV (ya casi al final de la novela), el narrador omnisciente no duda en incidir en el repugnante aspecto físico de Torquemada –ya aludido al principio del análisis de *Torquemada en la cruz*, en este mismo apartado–, lo que incrementa el drama de la boda de Fidela, la cual enferma durante la celebración de la misma. El aspecto de Torquemada, ya ebrio, es descrito de la manera que sigue:

Estaba el hombre, con tanta bebida y la alegría que por todo el cuerpo le retozaba, muy descompuesto, el rostro como untado de craso bermellón, los ojos llameantes, los pelos erizados, y echando de la boca un vaho de vinazo que tiraba para atrás. (2008: 250)

El narrador, pues, emplea de nuevo la técnica del contraste, y lo hace, en esta ocasión, contraponiendo la repulsiva imagen que provoca Torquemada el día de su boda con la imagen angelical y aniñada que se ha formado el lector de Fidela. A pesar de resaltar este pequeño momento de embriaguez, que el narrador justifica por la tacañería del usurero, cabe señalar que Galdós despojó a Torquemada de todo deseo erótico o pulsión sexual en todas las novelas del ciclo; pareciera, pues, que el instinto de *eros* no estuviera presente en él, ni siquiera a pesar de estar, ahora, casado con una mujer más joven que él y de bella apariencia; quizás, en la mente de Torquemada, ello fuera considerado

como una debilidad que pudiera distraerle de sus negocios o distorsionar los mismos en el momento de tratar con mujeres. Quizás Galdós no quiso dotar a su personaje de este instinto para no desviar la atención de su omnipresente defecto, la avaricia.

El último capítulo, el XVI, concluye con la mejoría del estado de salud de Fidela, constatada después de la visita que le hace su hermano Rafael, y con la aparente reconciliación de este con su cuñado.

Como se ha podido ver, el narrador omnisciente ha seguido teniendo una importancia decisiva en *Torquemada en la cruz* para caracterizar al personaje protagonista. Destacarían, en esta novela, la humanidad que en ocasiones muestra Torquemada y su grotesca transformación en un señor distinguido y admirado por la sociedad.

En *Torquemada en el purgatorio*, así como en *Torquemada y San Pedro*, la continuación de la historia se organiza en tres partes. En la primera parte de esta primera novela, en el capítulo I, el narrador omnisciente se apoya en varios cronistas ficticios –herencia de Cervantes, ya que *El Quijote* fue una novela que ejerció una profunda influencia en la narrativa galdosiana desde *La desheredada*– para continuar relatando los acontecimientos que tienen lugar en la vida de Torquemada y las Águilas. Según John W. Kronik⁹⁸, esta estrategia narrativa respondería a la siguientes voluntades del autor:

Otra pista que puede seguir el narrador para deshacerse de la responsabilidad para su narración la puede haber descubierto Galdós en el *Quijote*: la apelación a un historiador o cronista anterior a él, como lo hace en la larga introducción a *Torquemada en el Purgatorio*. [...] Finge convertir en historia –ocurrida y pasada– lo que es puro discurso, historia inventada. Mintiendo doblemente, este narrador –contrapartida del narrador que afirma rotundamente– oculta lo que revela, pretende convertir en verdad lo que empezó como mentira. La aproximación del narrador a un cronista o historiador, o mero transcriptor, inocente de toda invención o distorsión, le pone al servicio del lector, quien, si cae en la trampa, puede tener plena confianza en su voz y su palabra. En fin, es una disimulación destinada a conseguir lo opuesto a lo que dice, pues hace constar que las crónicas sí pueden mentir y que la historia, por ser narración y escritura, tampoco es fiable. (1997: 98-99)

⁹⁸ El estudio citado de John W. Kronik es el titulado *Lector y narrador* (pp. 79-114), incluido en la obra *Creación de una realidad ficticia: LAS NOVELAS DE TORQUEMADA de Pérez Galdós*.

Es la primera vez, en todas las páginas de las novelas del ciclo, que aparece la figura del cronista ajeno a la historia y contemporáneo de la misma, y su presencia se justifica por la gran fama social que adquirirá Torquemada a lo largo de las páginas de esta novela y de la última, *Torquemada y San Pedro*, digna de ser recordada gracias a la crónica. Además, esta técnica cervantina consigue generar la ilusión de veracidad de los hechos narrados, generando confianza en el narrador por parte del lector. Así presenta el narrador al primer cronista: “Cuenta el licenciado Juan de Madrid, cronista tan diligente como malicioso de los *Dichos y hechos de don Francisco Torquemada (...)*” (2008: 263). En contraposición con lo que refiere este cronista sobre la vida de Torquemada, el narrador informa al lector de la presencia de otro cronista contrario a este: “Disidente de esta opinión otro cronista no menos grave, el *Arcipreste Florián*, autor de la *Selva de comilonas y laberinto de tertulias (...)*” (2008: 263). Finalmente, el narrador, mediante la figura de un tercer cronista, informará de algunos acontecimientos relativos a la fama y riqueza de Torquemada y, por extensión, de las Águilas:

Y vemos corroborada la primera opinión en los eruditísimos *Avisos del arte culinario*, del Maestro López de Buenafuente, el cual, tratando de un novísimo estilo de poner las perdices, sostiene que por primera vez se sacó a manteles este guisado en una cena que dieron los nobles señores de Torquemada, a los diez días del mes de febrero del año tal de la reparación cristiana. (2008: 263)

En este pasaje, pues, se confirma el nuevo estatus al que ha llegado Torquemada y su nueva familia. La ostentación es referida también por otro cronista, que se centra ahora en detalles, también frívolos, como el atuendo de la señora Torquemada:

No menos escrupuloso en las referencias históricas se muestra el *Cachidiablo* que firma las *Premáticas* del buen vestir, quien relatando unas suntuosas fiestas en la casa y jardines de los señores marqueses de Real Armada, el día de Nuestra Señora de las Candelas, afirma que Fidela Torquemada lucía elegante atavío de color de orejones a medio pasar, con encajes de Bruselas. (2008: 263)

En este pasaje destaca, también, el humor, que contrasta con la descripción del lujo que este *Cachidiablo* lleva a cabo en relación con el atuendo de la señora de Torquemada, consistente en “elegante atavío de color de orejones a medio pasar”.

El narrador recurre también al cronista Juan de Madrid para informar al lector de que, a pesar del nuevo estatus social de Torquemada, este sigue siendo el hombre ignorante y carente de escrúpulos que se ha conocido hasta el momento:

Para encontrar noticias claras de épocas más próximas al casamiento, hay que recurrir al ya citado Juan de Madrid, uno de los más activos y al propio tiempo más guasones historiógrafos de la vida elegante, hombre tan incansable en el comer como en el describir opulentas mesas y saraos espléndidos. Llevaba el tal un centón en que apuntando iba todas las frases y modos de hablar que oía a don Francisco Torquemada (con quien trabó amistad por Donoso y el marqués de Taramundi), y señalaba con gran escrúpulo de fechas los progresos del transformado usurero en el arte de la conversación. (2008: 264)

A pesar, pues, de los numerosos detalles que de la vida doméstica de Torquemada y su familia ofrecen los diferentes historiadores, a modo de crónica social madrileña, es interesante observar que, nuevamente, ese tal Juan de Madrid ocupa su tiempo en anotar los progresos lingüísticos de Torquemada, hecho que parodia, en cierta manera, el rigor y seriedad que se atribuyen a cualquier cronista, en primer lugar, y que, por añadidura, contribuye a realzar la ignorancia de Torquemada, que, en ocasiones, más por astucia que por inteligencia, logra camuflar, como sigue informando el cronista:

[...] Y si bien es cierto que la falta de principios, como observa juiciosamente el licenciado, le hacía meter la pata cuando mejor iba discurriendo, también lo es que su aplicación y el cuidado que ponía al apropiarse las formas locutorias le llevaron en poco tiempo a realizar verdaderas maravillas gramaticales, y a no hacer mal papel en tertulias de personas finas, algunas superiores a él por el conocimiento y la educación, pero que no le superaban en garbo para sostener cualquier manoseado tema de controversia, *al alcance*, como él decía, *de las inteligencias más vulgares*. (2008: 264)

Como se acaba de comprobar, los progresos de Torquemada no solo son de orden social y económico, sino que, incluso, afectan a su uso de la lengua. Mediante, pues, la técnica narrativa del cronista que relata unos hechos y que, gracias a ello, el narrador tiene noticia de la historia, así la da este a conocer al lector. Cabe destacar el humor que imprime Galdós a la narración cuando describe a toda esta galería de cronistas dispuestos a legar a la posteridad la vida y milagros de Torquemada. El narrador, pues, mediante este recurso, no se implica directamente en los hechos y toma distancia de los mismos, actuando como un mero informador de lo que saben y han escrito terceras personas. Pero no tardará en recuperar su papel en la historia de Torquemada, opinando y calificando al personaje, como ha hecho hasta el momento. En *Torquemada en el purgatorio* se mantiene, pues, el mismo narrador de las dos novelas anteriores, ese narrador omnisciente *extradieético-heterodieético*.

A pesar del nuevo estatus social y la riqueza de don Francisco, el narrador volverá a referirse a él en *Torquemada en el purgatorio*, además de con los términos ya utilizados en las dos novelas anteriores, con otros como los siguientes, que realzan su vil naturaleza: “aquel indino de Torquemada” (p. 270), “nuestro tacaño” (p. 321), “el ganso” (p. 331), “gaznápiro” (p. 333), “opulento capitalista” (p. 334), “aburrido negociante” (p. 351), “fiero prestamista” (p. 367), “suspicaaz tacaño” (p. 370), “empedernido tacaño” (p. 372), “pobre tacaño” (p. 384), “grotesco tacaño” (p. 409), “marqués tacaño” (p. 410) y “tacaño marqués” (p. 436). En esta novela, “tacaño” es el término que más usa el narrador para referirse a su protagonista y debe notarse, también, la tendencia a añadir un adjetivo calificativo a las diferentes denominaciones de Torquemada que ofrece el narrador, que añaden nuevos matices de la personalidad negativa del personaje. En esta novela, no obstante, este narrador omnisciente, en consonancia con el nuevo estatus social de Torquemada, utiliza otros términos para referirse a él, algunos neutros, tales como “el marqués de San Eloy” (pp. 386 y 436), “San Eloy” (pp. 397 y 410), “el señor marqués de San Eloy” (pp. 406) y “el Marqués” (p. 438). A estos deben sumarse otros que realzan positivamente al protagonista y que son utilizados, claramente, de forma irónica: “ilustre leonés” (p. 414), “excelentísimo señor marqués de San Eloy” (p. 414), “administrador de la humanidad” (p. 415), “héroe de la fiesta” (p. 416), “héroe de la noche” (p. 424), “flamante orador” (p. 424) y “grande hombre” (p. 425). Además de estas variadas denominaciones, el narrador omnisciente, como ya hiciera en las dos novelas anteriores, va ofreciendo pinceladas a lo largo de las páginas para reforzar algunos aspectos del personaje, por ejemplo, en un momento del capítulo I de la tercera parte, dice de él que era “(...) tan villanesco en las palabras como en las acciones” (2008: 388).

La *animalización*⁹⁹ del protagonista también se encuentra en diversos momentos de *Torquemada en el purgatorio*. A la denominación de “ganso” que se acaba de mencionar, deben sumarse otras por parte del narrador y por parte, también, de su esposa Fidela en el capítulo II:

⁹⁹ La *animalización* o *zoosemia* del personaje protagonista será una figura retórica constante a lo largo de las cuatro novelas del ciclo de *Torquemada* y uno de los elementos caracterizadores del personaje, tal y como se ha indicado, con anterioridad, en la nota 93. Así lo hace notar y analiza Yolanda Arencibia en su estudio titulado *La configuración del personaje*, incluido en el estudio *Creación de una realidad ficticia: LAS NOVELAS DE TORQUEMADA* de Pérez Galdós.

(...) gustaba de que su marido la tratase con extremados cariños, y ella le llamaba a él *su borriquito*, pasándole la mano por el lomo como a un perrazo doméstico, y diciéndole:

–*Tor, Tor...*, aquí..., fuera..., ven..., la pata..., ¡dame la pata!

Y don Francisco, por llevarle el genio, le daba la mano, que para aquellos casos (para otros muchos) era pata, recibiendo el hombre muchísimo gusto de tan caprichoso estilo de afecto matrimonial. (2008: 269)

Bajo la apariencia de afecto (“su borriquito”) de Fidela y, también, resaltando su habilidad para los negocios, el narrador animaliza a Torquemada.

En el capítulo III le compara con un cerdo: “Eran ellos los pastores y Torquemada el cerdo que, olfateando la tierra, descubría las escondidas trufas, y allí donde le veían hocicar, negocio seguro.” (2008: 271). La comparación con un perro – puede ser debido a la fidelidad y sumisión que Torquemada muestra a su esposa Fidela– vuelve a aparecer en el capítulo X de la segunda parte, en un momento puntual en el que Fidela le pide, nuevamente, que “le de la pata”, y, también, en el capítulo IX de la tercera parte, cuando el narrador alude a los “ladridos” de Torquemada y compara su cobardía a la de una alimaña: “Miróla don Francisco con indignación, balbuciendo expresiones que más bien parecían ladridos; pero pasado aquel desahogo brutal de su avaricia, el hombre se desplomó, sintiendo, ante las dos damas, una cobardía de alimaña indefensa, (...)” (2008: 426).

En *Torquemada en el purgatorio* el narrador omnisciente, después de dejar constancia del nuevo estatus social de Torquemada, se implica en la historia en el capítulo III y ofrece un juicio de valor sobre la inmerecida fama del usurero:

¡Qué cosas hace Dios! En todo tenía una suerte loca aquel indino de Torquemada, y no ponía mano en ningún negocio que no le saliese como una seda, con limpias y seguras ganancias, como si se hubiese pasado la vida sembrando beneficios y quisiera la divina Providencia recompensarle con largueza. ¿Por qué le favorecía la fortuna, habiendo sido tan viles sus medios de enriquecerse? ¿Y qué Providencia es ésta que así entiende *la lógica del fenómeno*, como por cosa muy distinta decía el avaro? Cualquiera desentraña la relación misteriosa de la vida moral con la financiera o de los negocios, y esto de que las corrientes vayan a fecundar los suelos áridos en que no crece ni puede crecer la flor del bien. (2008: 270)

A pesar de la injusticia que esto supone, con la correspondiente indignación que ello ocasiona en el narrador –abandonando, así, la neutralidad que exhibe en ocasiones–, este alude, algo más adelante, a la perspicacia y al talento natural para los negocios de

Torquemada, cualidades ambas que habrían facilitado el notable aumento de sus riquezas. También el narrador deja constancia de la ignorancia de la que Torquemada sigue haciendo gala, a pesar de sus continuos intentos por culturizarse para no hacer el ridículo en sociedad:

Por lo que pasaba como gato sobre ascuas era por los artículos pertinentes a cosa de literatura y arte, porque allí sí que le estorbaba lo negro; es decir, que no entendía palotada ni le entraba en la cabeza la razón de que tales monsergas se escribieran. Pero como veía que todo el mundo, en la conversación corriente, daba efectiva importancia a tales asuntos, él no decía jamás cosa alguna en descrédito de tales artes liberales. Eso sí, a discreto no le ganaba nadie en *el nuevo orden de cosas*, y tenía el don inapreciable del silencio siempre que se tratara de algún asunto en que se sentía lego. [...] Porque su amor propio se fortalecía de hora en hora, y le sublevaba la idea de que le tuvieran por un ganso; de donde resultó que últimamente dio en aplicarse a la lectura de los artículos de crítica que traían los periódicos, procurando sacar jugo de ellos, y sin duda habría pescado algo si no tropezara a cada instante con multitud de términos cuyo sentido se le indigestaba. (2008: 272)

De esta cita se desprende otra característica de la personalidad de Torquemada, la astucia. A pesar de ser un hombre ignorante, consigue, por imitación, amoldarse a las diferentes situaciones sociales en las que se ve envuelto y sacar partido de los escasos conocimientos que va adquiriendo, saliendo airoso, en muchas ocasiones, de situaciones que podrían comprometer su imagen pública. Esta cualidad, la astucia, la ha podido intuir el lector desde la génesis del personaje, cuando ha conocido que su profesión es la de usurero y que ha logrado enriquecerse partiendo de la nada; en efecto, para lograr tal cosa, es necesaria la astucia –no así la inteligencia– en mayor o menor medida. El narrador también se refiere a la discreción y prudencia que Torquemada ha ido adquiriendo, al servicio, estas cualidades, de no hacer el ridículo en sociedad. Finalmente, el narrador da cuenta, también, de la animadversión que hacia las letras y el arte siente Torquemada (“Por lo que pasaba como gato sobre ascuas era por los artículos pertinentes a cosa de literatura y arte, porque allí sí que le estorbaba lo negro; es decir, que no entendía palotada ni le entraba en la cabeza la razón de que tales monsergas se escribieran.”), algo lógico, por otra parte, si se atiende a su lógica pragmática y a la practicidad que caracteriza su vida; en un hombre puramente materialista como Torquemada no tienen cabida, pues, disciplinas tan abstractas como el arte o la literatura, difícilmente consideradas como fuente de ingresos económicos.

Después de dejar constancia del cambio de estatus social y económico, así como de los progresos en la transformación personal que Torquemada inicia inspirado por Donoso, el narrador, después de estas páginas iniciales en las que hace hincapié en estas cuestiones, vuelve a destacar los rasgos de la personalidad de Torquemada con los que le ha caracterizado hasta el momento. Con ello, con la reiteración de un rasgo o rasgos, reafirma la fuerza de la naturaleza en los caracteres, que no se ven alterados en su esencia, a pesar de condicionantes tan poderosos como el dinero, como le sucede a don Francisco. Por el contrario, en este caso en particular, el dinero será el motor del crecimiento y desbordamiento de todos los defectos y vicios del protagonista, tal y como se irá viendo en esta novela y en la última del ciclo, *Torquemada y San Pedro*.

En la segunda parte, en el capítulo II, el lector sabrá que, a pesar de la prosperidad de los negocios de Torquemada, este no ha abandonado los negocios clandestinos con los que inició su oficio de usurero, así pues, a pesar también de la metamorfosis que se va operando en el protagonista, este no abandonará sus antiguas prácticas, manteniéndose fiel a su naturaleza:

Por haberse metido en aquel amplio terreno del negocio grande, *coram populo*, de manos a boca con el mismísimo Estado, no abandonó don Francisco los negocios oscuros, más bien subterráneos, que traía el hombre desde los tiempos de aprendizaje, cuando, confabulado con doña Lupe, se dedicaba al préstamos personal con créditos que hubieran llevado a sus gavetas todo el numerario del mundo si alguien con estricta puntualidad se los pagara. En su nueva vida dio de mano a varios chanchullos del género sucio y chalanesco, porque no era cosa de andar en tales tratos cuando se veía caballero y persona de circunstancias; pero otros los mantuvo religiosamente, porque no había de tirar por la ventana el hermoso *líquido* que arrojaban. Sólo que hacía reserva de ellos, ocultándolos como se oculta un defecto vergonzoso, o una deformidad repugnante, (...) (2008: 324)

En *Torquemada en el purgatorio* la presencia de Valentín, el hijo difunto, volverá a manifestarse en forma de alucinaciones y desvaríos que padecerá Torquemada en algunos momentos puntuales de la novela, especialmente cuando exista un problema de conciencia o los acontecimientos no son del agrado del protagonista. Así sucede en el capítulo IV, después de un enfrentamiento con su cuñada Cruz a propósito de un viaje estival a Hernani proyectado por esta y al que Torquemada se opone terminantemente, a pesar de ceder al final.

En el capítulo VIII de la segunda parte, el narrador omnisciente informa de los progresos culturales –con homenaje a *El Quijote* incluido– del esperpéntico protagonista, lo que aporta comicidad a su figura:

En aquella temporada de fecundos progresos aprendió don Francisco dicciones muy chuscas, como la *tela de Penélope*, enterándose del porqué tal cosa se decía; *la espada de Damocles* y *las kalendas griegas*. Además, leyó por entero el *Quijote*, que a trozos conocía desde su mocedad, y se apropió infinidad de ejemplos y dichos, como *las monteras de Sancho*, *peor es meneallo*, *la razón de la sinrazón* y otros que el indino aplicaba muy bien, con castellana socarronería, en la conversación. (2008: 353-354)

En la tercera parte, en uno de los últimos capítulos, el X, Torquemada se sincera con Rafael a propósito de su nueva y repentina fama. Don Francisco no se siente cómodo con su nuevo estatus social y económico y añora su antigua y modesta vida de usurero:

Contóle, pues, Torquemada el conflicto en que se veía de tener que *hacerse* con un palacio y *la mar* de pinturas antiguas, *diseminando* el dinero y privándose del gusto inefable de amontonar sus ganancias para poder reunir un capital fabuloso, que era su *desideratum*, su *bello ideal* y su *dogma*, etc. Se condolió de su situación, pintó sus martirios y el desconsuelo que se le ponía en la caja del pecho cada vez que aprobaba un gasto considerable, y el otro trató de consolarle con la idea de que el tal gasto sería fabulosamente reproductivo. Pero Torquemada no se convenció y seguía echando suspiros tempestuosos. (2008: 431)

Para Torquemada los lujos y las comodidades no representan nada en comparación con la acumulación de dinero y la felicidad que ello le ocasiona, resultado esto de su enfermiza obsesión. En efecto, lo que incomoda a Torquemada de la nueva situación es el dispendio a que su nuevo estatus obliga, algo totalmente contrario a su naturaleza de usurero y a su condición de *avaro* que disfruta amasando dinero. A medida que su fama aumenta en esta novela, el ánimo de uno de sus antagonistas, Rafael, merma hasta el punto de suicidarse, arrojándose por una ventana. Con este trágico suceso concluye *Torquemada en el purgatorio*.

La cuarta y última novela del ciclo, *Torquemada y San Pedro*, pone punto y final a la historia de don Francisco Torquemada. En ella, continuación de la anterior, el narrador seguirá detallando la evolución de esa transformación social y personal del protagonista, transformación que cesará con la muerte del mismo.

El narrador omnisciente, en esta ocasión, no iniciará la última novela del ciclo resaltando su condición de contador de los hechos o cronista, sino que pasará ya, directamente, a narrar, mediante una extensa y detallada descripción, los hechos acontecidos en la última fase de la vida del usurero. Solo en este aspecto, el narrador de esta novela se desmarca de los anteriores; si se obvia este detalle, el lector aprecia, rápidamente, que el narrador sigue siendo el mismo que el que dio comienzo a la historia y será el que la concluirá, esto es, el narrador omnisciente *extradiegetico-heterodiegetico*. Quizás el propio Galdós consideró que, después de tres novelas insistiendo en su condición de conocedor de la historia del usurero, ya no era necesario resaltar este hecho. O, tal vez, consideró que recurrir a ello podía quebrar la poética descripción con que se inicia la novela, digna de la gloria y fama adquiridas por Torquemada.

El narrador, de nuevo en esta novela, utilizará diferentes apodos –que se sumarán a algunos ya utilizados en las novelas anteriores– para referirse a su protagonista, que realzarán su nuevo estatus social y su naturaleza avara. Se encuentran, por ejemplo, algunos repetidos como “excelentísimo señor marqués de San Eloy” (p. 449), “marqués de San Eloy” (pp. 506, 536, 538, 555), “el Marqués” (p. 549), “señor marqués de San Eloy” (p. 571), “grande hombre” (p. 547), “el tacaño” (pp. 452, 454, 496, 500, 507, 518, 522, 525, 526, 536, 543, 561, 568 y 575), “nuestro tacaño” (p. 491), “el usurero” (p. 539) y otros nuevos que aluden a su nueva fama, como “señor Marqués” (p. 463), “el de San Eloy” (pp. 526, 545, 551, 562 y 570), “el fiero millonario” (p.537), “el atribulado marqués” (p.558) y “don Francisco Torquemada, marqués de san Eloy” (p. 580); otros hacen referencia a su tacañería natural, como “el gran tacaño de Torquemada” (p. 465), “el usurero Torquemada” (p.545), “gran tacaño de Madrid” (p. 560) y otro que alude a su nueva condición de viudo, después de la muerte de Fidela, como es “el marqués viudo de San Eloy” (p. 516).

Como se acaba de comprobar, el adjetivo más utilizado por el narrador omnisciente para referirse al protagonista sigue siendo el que alude a su mayor defecto, la tacañería, que no abandonará en ningún momento de las cuatro novelas, a pesar de que en algunos momentos pueda parecer que sí, gracias a algunas acciones que, aparentemente, muestran bondad y generosidad, pero que están motivadas, en realidad, por intereses ocultos y no por filantropía.

Solo en un momento puntual de la novela, concretamente en el capítulo IV de la tercera parte, una vez Torquemada se encuentra enfermo en el que será su lecho de

muerte, el narrador se refiere a él como “el pobre señor” (p. 576), en lo que podría intuirse un ápice de redención del protagonista por parte del narrador omnisciente, además de un gesto de conmiseración del propio narrador que ha acompañado a Torquemada a lo largo de toda su trayectoria vital; ello, no obstante, quedará en duda después de asistir a las últimas horas de vida de Torquemada. A diferencia de las dos novelas anteriores, no se encuentra apenas *animalización* del protagonista en *Torquemada* y *San Pedro*, si acaso, en un momento puntual del capítulo XV de la primera parte, en el que se le compara con un animal: “Metióse en su cuarto el marqués de San Eloy, como alimaña huida que sólo se cree segura en la grieta que le sirve de albergue;” (2008: 503); también en el capítulo I de la segunda parte, en el que el narrador omnisciente explica que “estiró los brazos don Francisco, y luego una de las patas,” (2008: 508); esta técnica naturalista recae, en esta novela, sobre el hijo del protagonista, llamado Valentín (igual que el difunto) y, afectuosamente, “Valentinito”; el hijo de Torquemada está caracterizado a partir de su notoria deformidad física y su naturaleza enfermiza, y las descripciones esparcidas a lo largo de esta novela que aluden a ello poseen, en algunas ocasiones, tintes grotescos.

Volviendo al personaje protagonista, el narrador omnisciente continuará con la descripción de sus defectos y virtudes hasta el final de la novela, cuando el lector asiste al lecho de muerte de Torquemada. Como ya se refirió en *Torquemada en el purgatorio*, las primeras páginas de esta novela arrancan, después de una misa a Rafael, con la añoranza de don Francisco por su antigua y austera vida de usurero. El clérigo Gamborena, apodado por Torquemada “San Pedro”¹⁰⁰, será el depositario de la confianza del usurero y a quien confesará toda la añoranza que siente de su vida pasada, así como el otro gran protagonista¹⁰¹ de la novela. Este desprecio hacia el lujo y la suntuosidad que siente Torquemada, representados en la nueva vivienda que es el palacio de Gravelinas, aparece en la primera parte de la novela, concretamente en el capítulo VI, a propósito del gran número de criados que pueblan el palacio:

¹⁰⁰ Ver nota 78.

¹⁰¹ La caracterización del personaje Luis de Gamborena está analizada en el estudio *La configuración del personaje* (pp. 130-31-32.), ya citado con anterioridad, de Yolanda Arencibia.

Tal superabundancia de criados era lo que principalmente le encendía la sangre al don Francisco, y si transigía con la compra de cuadros viejos y de armaduras roñosas, por el buen resultado que podrían traerle en día no lejano, no se avenía con la presencia de tanto gandul, polilla y destrucción de la casa, pues con lo que se comían diariamente, había para mantener a medio mundo. Ved aquí la principal causa de lo torcido que andaba el hombre en aquellos días; pero se tragaba sus hieles, y si él sufría mucho, no había quien le sufriera. (2008: 466-467)

Esta nostalgia por su vida de usurero y la aversión al dispendio, iniciadas en la novela anterior y continuadas en esta última novela –coincidentes, a su vez, con el auge socioeconómico del protagonista–, podrían inducir a la convicción de la autenticidad de Torquemada, de una fidelidad a sí mismo, a su esencia inquebrantable, a pesar de las circunstancias externas en las que se ve envuelto. De alguna forma, se aprecia una rebeldía hacia las normas y convenciones sociales del Madrid de su tiempo, y, también, una afirmación de su individualidad, con sus virtudes y, especialmente, sus defectos. Ello se podrá apreciar plenamente durante las últimas horas de vida de Torquemada, como se verá.

El ateísmo de Torquemada aparece en *Torquemada y San Pedro*, en el capítulo XV, después de la muerte de Fidela:

Verdaderamente era una cosa inicua, casi estaba por decir una mala partida..., vamos, una injusticia tremenda, que debiendo ser Cruz la condenada a fallecer, por razón de la edad y porque maldita la falta que hacía en el mundo, falleciese la otra, la bonísima y dulce Fidela. ¡Qué pifia, Dios! Y a él no le faltaban agallas para decírselo en su cara al Padre Eterno, como se lo diría al nuncio y al mismo Papa para que fueran a contárselo. (2008: 503)

La muerte de Fidela, igual que ya ocurriera con la muerte de su hijo Valentín en *Torquemada en la hoguera*, sume a don Francisco en una aflicción profunda de la que emergerán con fuerza dos de sus más notables rasgos de personalidad: su naturaleza colérica y su desprecio hacia la religión. Todo ello es descrito en el capítulo III de la segunda parte, después de una descripción detallada de los estragos, tanto físicos como morales, que le ha ocasionado la pérdida de su esposa:

En lo moral, veíanse más claramente que en lo físico los estragos del mal conocido que le minaba, porque si siempre fue hombre de malas pulgas, en aquella época gastaba un genio insufrible. Con todo el mundo reñía, grandes y chicos, parientes y servidores; su hija y yerno necesitaban la paciencia de Cristo para soportarle, y sus malas cualidades, la sordidez, la desconfianza, la crueldad con los inferiores

se acentuaron de un modo que imponía miedo a cuantos le rodeaban.
(2008: 516-517)

Además de la somatización en el físico de su angustia y dolor, el narrador acentúa la irritabilidad de Torquemada y la ferocidad de su naturaleza, que resurge en momentos de crisis, especialmente cuando los acontecimientos son adversos a sus intereses. A medida que se acerca su final, el lector asiste, progresivamente, al desbaratamiento de todo el personaje que el usurero se ha esmerado en construir. Su fiereza es tal, que, en la continuación de la cita anterior, el narrador informa de la incapacidad de contener su ira más allá del ámbito de su vida privada:

Su pesimismo no podía contenerse en la esfera doméstica, e invadía la pública, ya política, ya de negocios. Cuantos tenían que tratar algo con él eran unos ladrones; los ministros, bandidos a quienes había que ahorcar sin conmiseración; los senadores, charlatanes, indecentes, y el mundo, un gran infierno...es decir, el único infierno admisible, pues el otro infierno de que hablan las Biblias no existía; era una de tantas papas con que el misticismo y el oscurantismo pretenden embaucar a la Humanidad...para sacarle los cuartos. (2008: 516-517)

Además de la crítica evidente a la religión, cuestionando la existencia del infierno, en este pasaje aparece, también, una crítica al Madrid de la época de Galdós, en la que subyace una visión pesimista y desencantada del orden social. ¿Hasta qué punto no estaba expresando Galdós su opinión sobre esta cuestión a través de la opinión de Torquemada, narrador omnisciente mediante?

En consonancia con este “renacimiento” del antiguo Torquemada, el narrador refiere también la transformación física operada en él después de la pérdida de Fidela. Después de informar de que “Algo mejoró; pero luego vinieron horribles dispepsias, indigestiones y cólicos que le ponían a morir.” (2008: 517), describe así su degradación física:

Y ¡qué desmejorado y carideslucido le encontraron los que en aquel mes de enfermedad no le habían echado la vista encima! Su cuerpo no tenía ya la rigidez aplomada de otros tiempos; las piernas tiraban a ser de algodón; y la cara, de color terroso y con pliegues profundos, tiraba más bien a careta de las que dan miedo a los chicos. Otra novedad le hacía más desemejante a sí propio, y era que como últimamente le molestaba el afeitarse, resolvió por fin *cortar por lo sano*, dejándose la barba y así no tenía que pensar más en aquel martirio del jabón y la navaja, raspándose la piel. Era la barba rala, desigual, fosca y entremezclada de revueltos matices de pelo de conejo, de crines de rocín, de cardas de lana sucia que con las pecas y máculas de sus

mejillas pergaminosas hacían el más despreciable figurón que puede imaginarse. (2008: 517)

Nuevamente, aparece en esta descripción la profusión de detalles físicos, muy del gusto de la escuela naturalista y del propio Galdós, gran aficionado al estudio de la medicina y la psiquiatría, como se verá en el capítulo 6.

Este estado lamentable que presenta Torquemada tiene como consecuencia una repercusión negativa en los negocios que todavía acrecienta más su cólera hacia todo lo divino y humano. Esta crisis será la última que padecerá Torquemada antes de su muerte.

Todo ello afecta, también, a sus relaciones personales, especialmente con su segundo hijo, “Valentinito”, y con su eterna antagonista, Cruz del Águila. Con el primero, emerge, también, en este mismo capítulo, la humanidad de Torquemada en forma de buenos sentimientos hacia su hijo, un cariño que él mismo reconoce, a pesar de su deformidad física, que acepta, finalmente, con resignación:

Y penetrado de la imposibilidad de tener un heredero inteligente y amable, el tacaño amaba a su hijo, sentíale unido a sí por un afecto hondo, el cual no se quebrantaría aunque le viese revolcándose en un cubil y comiendo tronchos de berza. Le quería y se maravillaba de quererle, desconociendo u olvidando las leyes de eslabonamiento vital que establecen aquel amor. (2008: 518)

No solo “Valentinito” despierta el amor paternal en Torquemada, sino que también logra que el recuerdo de su otro Valentín desaparezca, así como todas las visiones y ensoñaciones que le habían acompañado hasta el momento. Así pues, podría concluirse afirmando que únicamente sus dos hijos –de igual nombre–, así como doña Silvia, Fidela y doña Lupe, aunque esta última en menor medida, serán las únicas personas en la vida de Torquemada a las que este querrá y las que serán capaces de despertar en él nobles y generosos sentimientos. No sucederá así con Cruz, a la que don Francisco aborrecerá con más fuerza todavía después de la muerte de Fidela y con la que romperá todo tipo de relación poco después de dicha defunción:

Pero su principal tormento, en aquellos aciagos días, era el odio, ya extremado y con vislumbres de trágico que profesaba a su hermana política. [...] En vida de su esposa, el cariño de ésta le hacía transigir, y el transigir no era más que someterse a la voluntad de la gobernadora; pero muerta Fidela, su carácter díscolo hallaba en la ruptura de relaciones un medio fácil de eludir la tiranía. Porque, bien lo sabía él, concediendo a su enemiga los honores de la palabra, que

era como decir la beligerancia, estaba perdido, porque la muy picotera le fascinaba con sus retóricas, y después se lo comía como la serpiente se come al conejillo. (2008: 519-520)

Por mediación de Gamborena, la reconciliación con su cuñada llega, al fin, en el capítulo VI; a partir de entonces, Cruz abandona su antigua voluntad de gobernar a Torquemada, lo que propiciará que sus relaciones mejoren considerablemente, aunque la aversión hacia la cuñada permanecerá. La figura de Gamborena se perfilará esencial para la redención y posterior salvación de Torquemada, y su voluntad de enderezar su conducta llegará hasta la última página de la novela. Los momentos más interesantes del aleccionamiento del clérigo al usurero se verán en el próximo apartado de este trabajo, dedicado al análisis del diálogo.

Una vez informado por Gamborena de su delicado estado de salud, que podría, incluso, conducirle a una inexorable muerte, el Torquemada de antaño se va afianzando con más fuerza, en una especie de vuelta a los orígenes del usurero. Ello queda reflejado en un significativo –y emotivo– momento del capítulo VIII, en el que don Francisco rememora tiempos pasados en los que paseaba por las calles del barrio en el que vivieron él y su amiga doña Lupe:

De pronto, como caballería que olfatea el pesebre, pegó un respingo y enderezó las miradas del cuerpo y del alma hacia el caserío de Madrid, que desde aquella parte apiñado se ve, cien cúpulas y torres, Vistillas, Puerta de Toledo, San Francisco, San Cayetano, Escuela Pía de San Fernando, etcétera. Sintió la querencia de los sitios en que pasara los años mejores de su vida, trabajando como un negro, eso sí, pero en tranquila independencia, aquellos deliciosos barrios del Sur, tan prolíficos, tan honrados, tan rumbosos y con tanta alegría en las calles como gracejo en las personas. Desearlo y resolverlo fue todo uno, y el cochero arreó por la calle de Segovia arriba, con orden de pararse en Puerta Cerrada. [...] En la acera de enfrente vio la casa en que había morado la gran doña Lupe, y este recuerdo prodújole una fugaz emoción. ¡Si viviera *la de los pavos*, cuánto se alegraría de verle!..., ¡y cómo le palpitaría el seno de algodón! (2008: 544-545)

Torquemada siente el impulso de regresar a su vida de antaño y se traslada al barrio donde vivió. En este deambular por las calles se reencuentra con un viejo amigo, Matías Vallejo, con el que comparte comida y bebida hasta el punto de caer desmayado. En la conversación que mantiene con su amigo mientras se atiborra, Torquemada se mostrará orgulloso de su origen humilde, del que no reniega a pesar del cambio de estatus social que ha experimentado; ello se verá en el siguiente apartado del presente trabajo, dedicado al diálogo.

En la tercera parte de la novela –la última–, el lector asiste al progresivo agravamiento del estado de salud de Torquemada, que le conducirá, según diagnóstico médico, a la muerte, así como a los obstinados esfuerzos de Gamborena por salvar su alma.

En un momento de mejoría de su estado de salud, en el capítulo I, Torquemada, según informa el narrador, se reconcilia e, incluso, se muestra agradable con los que le rodean, llevado por la alegría de verse lejos de la muerte: “En su resurrección, que así puede llamarse, salió el pobre don Francisco por el registro patético y de la ternura, que tan bien armonizaba con su debilidad física y con el desmayo de sus facultades. [...] Al través de todas estas manifestaciones sentimentales advertíase en el ánimo del enfermo un miedo intensísimo.” (2008: 560). Por la alegría de verse lejos de la muerte y por el temor a ella, Torquemada se muestra más afable con los que le rodean, pero tampoco se puede asegurar que esos buenos sentimientos sean sinceros del todo; quizás, pensando en el Juicio Final y en el Altísimo, don Francisco, para congraciarse con él, haya decidido mostrarse más benevolente, igual que, en su día, decidió dedicarse a la caridad para lograr salvar la vida de su hijo Valentín.

El ateísmo de Torquemada asoma de nuevo a propósito del trato de este con Gamborena durante su convalecencia. El narrador informa de que:

Cuando don Francisco tuvo su cabeza firme, Gamborena le entretenía contándole casos y pasajes interesantísimos de las misiones, que el otro escuchaba con tanto deleite como si le leyeran libros de novela o de viajes. [...]

Por supuesto, el que Torquemada oyera con viva atención y profundo interés tales narraciones no significaba que las creyese o que por hechos reales y positivos las estimase. Pensaba más bien que todo aquello había ocurrido en otro planeta y que Gamborena era un ser excepcional, historiador, que no inventor, de tan sublimes patrañas. Teníales por cuentos para niños grandes o para ancianos enfermos. (2008: 564)

Después de un capítulo III en el que su estado de salud se agrava, el narrador insiste en el pánico atroz que la muerte le produce al usurero y, movido por ello, en el capítulo IV solicita entrevistarse con su enemiga acérrima, Cruz. En este capítulo, según describe el narrador, tiene lugar la reconciliación definitiva entre ambos: “La emoción que la noble dama sentía ahogó su voz. Abrió al fin Torquemada sus ojuelos y ella y él se contemplaron mudos un instante, confirmando en aquel cambio de miradas su respectivo convencimiento acerca de la bondad infinita.” (2008: 576).

En el capítulo V se incrementa el temor de Torquemada por la salvación de su alma, y ello, de nuevo, opera en él la milagrosa transformación que ya se había vislumbrado antes, descrita de la siguiente manera por el narrador:

La certidumbre de su próximo fin le transformaba; [...] El genio quisquilloso y las expresiones groseras y disonantes ya no atormentaban a la familia y servidumbre. Todo era concordia, lástima, perdón, cariño. Tal beneficio había hecho la muerte con sólo llamar a la puerta del pecador. [...] No se movía; su cara terrosa hundíase en las almohadas, y en la cara los ojos, con los cuales hablaba más que con la lengua. Creyérase que con ellos imploraba el perdón de su egoísmo. (2008: 579)

Esa transformación se obra, también, con la administración del Viático al moribundo, pero, al final de la misma, el narrador se encarga de que el lector vuelva a encontrar la ambigüedad en los sentimientos de Torquemada, hecho que será una constante hasta que este exhale su último aliento:

Al recibir a Dios, don Francisco Torquemada, marqués de San Eloy, parecía otro. No era el mismo de antes, ni tampoco el mismo de la noche anterior, con la cara terrosa y los ojos apagados. Fuese por el reflejo de las luces o por alguna causa interna, ello es que la piel de su rostro recobró los colores de la vida, y la mirada la vivez de sus mejores tiempos. Expresaba un respeto hondo, una cortedad de genio que rayaba en pueril timidez, una compunción indefinible, que lo mismo podía significar todas las ternezas del alma que todos los terrores del instinto. (2008: 580)

En el capítulo VI, Torquemada experimenta una mejoría en su estado de salud, circunstancia que aprovecha para arreglar con Donoso la herencia testamentaria. Aparece, nuevamente, la ilusión de su reconciliación con Dios (este aspecto del presente capítulo se analizará en el siguiente apartado, ya que el diálogo es la técnica narrativa más utilizada en los últimos momentos de vida de Torquemada).

En el capítulo VII, el narrador informa al lector de la lectura y firma del testamento que se llevó a cabo y del enfrentamiento con su hija Rufina, acusándola su padre de ser una interesada. En este capítulo, resurge el antiguo Torquemada en un acceso de ira: “Desde aquel momento cesó en él toda tranquilidad de cuerpo y de espíritu; sus ojos se desencajaron, su boca no supo pronunciar una palabra cariñosa. (2008: 588).

En los capítulos VIII y IX, el narrador cede la palabra, principalmente, a Torquemada y a Gamborena, en una lucha del clérigo con el usurero para obtener su

arrepentimiento y el perdón de Dios. Galdós utiliza, para crear una mayor tensión dramática, el diálogo, técnica que acapara considerablemente más espacio que los hechos relatados por el narrador omnisciente.

Finalmente, en el capítulo X, llega la muerte de Torquemada; antes de ello, la tensión entre él y Gamborena va en aumento, gracias al diálogo entre ambos. Entre los parlamentos de cada uno, el narrador omnisciente informa al lector de esa “lucha” entre las fuerzas del bien y del mal que se libra en el alma de Torquemada, y de la angustia que ello provoca en el clérigo, desconcertado ante la ambigüedad de don Francisco, cuya naturaleza intrínseca se rebela por emerger hasta el final:

Cobró esperanzas Gamborena, y lo que lograr no podía dirigiéndose a un alma casi desligada ya del cuerpo, intentábalo invocando fervorosamente al Divino Juez, que pronto había de juzgarla. Estrechó la mano del moribundo: creyó sentir ligera presión de los dedos glaciales. A lo que el misionero le decía aproximando mucho su rostro, respondía Torquemada con estremecimientos de la mano, que bien podían ser un lenguaje. Algunas expresiones, mugidos o simples fenómenos acústicos del aliento resbalando entre los labios, o del aire en la laringe, los tradujo Gamborena con vario criterio. Unas veces, confiado y optimista, traducía: «Jesús..., salvación..., perdón...» Otras, pesimista y desesperanzado, tradujo: «La llave..., venga la llave...Exterior..., mi capa..., tres por ciento.» (2008: 600)

El contraste entre la gravedad natural de Gamborena por la proximidad de la muerte y la obsesión enfermiza de Torquemada por el dinero, incluso en los últimos instantes de su vida, otorga comicidad a la escena. Finalmente, el narrador describe así la muerte del usurero:

A la madrugada, seguros ya los dos religiosos de que se acercaba el fin, redoblaron su celo de agonizantes, y cuando la monjita le exhortaba con gran vehemencia a repetir los nombres de Jesús y María y a besar el santo crucifijo, el pobre tacaño se despidió de este mundo diciendo con voz muy perceptible:
–Conversión. (2008: 600)

Con esta última palabra, “Conversión”, expira Torquemada, y, como el narrador se encarga de describir, ni Gamborena ni la monja que le han asistido pueden asegurar si Torquemada, finalmente, se ha salvado o no.

Hasta aquí llega la narración de la vida de Torquemada y, como se ha visto analizando las cuatro novelas dedicadas al usurero, Galdós opta por el narrador omnisciente *estradiégitico-heterodiegético* para desempeñar esa función. Si bien este narrador es el que predomina en la primera de las novelas, *Torquemada en la hoguera*,

se observa en las tres siguientes una mayor presencia, por ejemplo, del diálogo y de otros puntos de vista narrativos que servirán para definir con mayor profundidad al personaje. Aparecerían, pues, dos de las “fuentes informativas” de Bobes Naves: la primera, en la que se caracteriza al personaje mediante las acciones y relaciones del mismo, que, en este caso, son descritas por el narrador omnisciente, y la tercera, en la que el peso de la caracterización recae en el narrador y los diferentes datos que este aporta sobre el personaje.

En la última de las novelas analizadas, *Torquemada y San Pedro*, el diálogo, como ya se ha comentado antes, cobrará una gran importancia frente a las otras técnicas narrativas desplegadas. El uso del diálogo en esta novela, así como en las tres anteriores del ciclo, se estudiará a continuación.

5.2. EL DIÁLOGO: LAS RELACIONES DEL USURERO

A pesar de que en *Torquemada en la hoguera* el narrador omnisciente es el que ha caracterizado, de manera rotunda, al personaje protagonista, en la segunda novela del ciclo, *Torquemada en la cruz*, cobra también notable importancia el diálogo. Gracias a él, el lector puede observar cómo y en qué términos se expresa don Francisco Torquemada, además de ser testigo directo de cómo interactúa este con los demás personajes. En esta novela, el diálogo sirve para afianzar la visión negativa que del personaje se ha formado ya el lector gracias al narrador omnisciente, además de para terminar de perfilar su personalidad con nuevos matices.

El diálogo funcionará, pues, como una de las “fuentes informativas” a las que alude Bobes Naves en su artículo «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye». Concretamente, el diálogo funcionará como la primera fuente informativa referida en el artículo: “El mismo personaje que, presentado con un nombre vacío, de valor meramente denotativo, va llenándose de contenido para el lector por medio de sus acciones, de sus palabras y de sus relaciones.” (1990: 57-58). Gracias al diálogo, pues, el lector asiste a la relación de Torquemada con su familia y allegados, y puede

vislumbrar, además, directamente y sin mediación del narrador omnisciente, cómo interactúa Torquemada con ellos mediante sus palabras.

Además de estas funciones, el uso del diálogo aporta dinamismo a la narración y permite, tanto al personaje protagonista, Francisco Torquemada, como al resto de personajes que habitan su mundo, expresarse sin el filtro del narrador, con sus particularidades propias, muletillas, buen o mal uso de la lengua, etc. El lenguaje de los mismos, pues, también permite configurar a los personajes. Además, como ha indicado Ricardo Gullón, estos diálogos “introducen en la narración una variante significativa: costumbristas los llamé, y añadido, pero sustanciales, útiles para manifestar cómo se producen los cambios en situación determinantes del carácter.” (1979: 129).

Para llevar a cabo el análisis de la presencia del diálogo en las novelas, procederé como en el apartado anterior: mediante la selección de algunos pasajes que arrojen luz sobre la configuración del personaje (tanto física como psicológica), así como mi posterior análisis textual de dichos pasajes.

En esta primera novela de la serie, es un personaje femenino el encargado de enfrentarse a don Francisco Torquemada, concretamente la asistente de su hogar, llamada la *Tía Roma*, que prefigurará, en este sentido, a la máxima oponente de Torquemada, Cruz del Águila.

En el capítulo VIII, cuando don Francisco regresa a casa después de realizar actos de beneficencia y se encuentra con la *Tía Roma*, ambos inician un diálogo en el que se evidencia la misantropía, el ateísmo y el cinismo de Torquemada:

–Don Francisco– mirándole con profunda lástima–, usted está malo de la jícara. Dígame, por su vida, ¿para qué quiere ese requilorio la Virgen del Carmen?

–Toma, para que se lo pongan el día de su santo, el dieciséis de julio. ¡Pues no estará poco maja con esto! Fue regalo de boda de la excelentísima señora marquesa de Tellería. Créelo, como ésta hay pocas.

–Pero, don Francisco, ¿usted piensa que la Virgen le va a conceder...! Paice bobo... ¡por ese piazo de cualquier cosa!

–Mira qué oriente. Se puede hacer un alfiler y ponérselo a ella en el pecho, o al Niño.

– ¡Un rayo! ¡Valiente caso hace la Virgen de perlas y pindonguerías!...Créame a mí: véndala y dele a los pobres el dinero.

–Mira, tú, no es mala idea –dijo el tacaño, guardando la joya–. Tú sabes mucho. Seguiré tu consejo, aunque, si he de ser franco, eso de dar a los pobres viene a ser una tontería, porque cuando les das se lo gastan en aguardiente. Pero ya lo arreglaremos de modo que el dinero de la perla no vaya a parar a las tabernas... (2008: 97-98)

La *Tía Roma*, a pesar de su situación de inferioridad con respecto a su amo, no duda en “cantarle las verdades” y exponer a Torquemada a su propia miseria moral. En cierto modo, este personaje femenino es la encarnación de la sabiduría popular y del pragmatismo de la gente llana, del pueblo. No es de extrañar, pues, que su nobleza y generosidad naturales contrasten con la mezquindad de Torquemada, pero, lejos de mostrarse sumisa y agachar la cabeza, su amo no logra amedrentarla en ningún momento. La *Tía Roma*, pues, junto con Cruz del Águila, son los únicos personajes femeninos capaces de enfrentarse directamente con Torquemada.

El diálogo entre ambos continúa y, después de que don Francisco le regale un colchón de lana, a propósito de esto, la *Tía Roma* arremete contra Torquemada, dándole a conocer que ella conoce su verdadera naturaleza y que no se deja engañar por sus hipócritas muestras de generosidad:

–Pos vaya un premio gordo que me caía, Santo Dios... ¡Pa que yo durmiera en eso! Ni que estuviera boba, don Francisco! ¡Pa que a medianoche me salga toda la gusanera de las ideas de usted y se me meta por los oídos y por los ojos, volviéndome loca y dándome una mala suerte...! Porque, bien lo sé yo..., a mí no me la da usted..., ahí dentro, ahí dentro están todos sus pecados, la guerra que le hace al pobre, su tacañería, los réditos que mama y todos los números que le andan por la sesera para ajuntar dinero... [...] Usted quiere ahora poner un puño en el cielo. ¡Ay, señor, a cada paje su ropaje! A usted le sienta eso como a las burras las arracadas. Y todo ello es porque está afligido; pero si se pone bueno el niño, volverá usted a ser más malo que Holofernes. Mire que ya va para viejo; mire que el mejor día se le pone delante la de la cara pelada, y a ésta sí que no le da usted el timo. (2008: 99-100)

Torquemada, aprovechando la confianza con su sirvienta, no duda en atacarla verbal y físicamente y faltarle el respeto insultándola, hecho que ofrece al lector el conocimiento de la violencia que no duda en ejercer Torquemada cuando alguien le contraría; además de ello, quedan patentes también su clasismo y profundo desprecio hacia las personas de condición social inferior a la suya. Así prosigue el diálogo:

–Pero ¿de dónde sacas tú, estampa de la basura –replicó Torquemada con ira, agarrándola por el pescuezo y sacudiéndola–, de dónde sacas tú que yo soy malo ni lo he sido nunca? [...] – (...) Y lo que a usted le ponía furioso era que yo le guardase las cosas a ella y no se las diera a usted, ¡un rayo! Como si tuviera yo obligación de llenarle a usted el buche, perro, más que perro... Y dígame ahora, ¿me ha dado alguna vez el valor de un real? Ella sí me daba lo que podía, a la chita callando; pero usted, el muy capigorrón,

¿qué me ha dado? Clavos torcidos y las barreduras de la casa. ¡Véngase ahora con jipíos y farsa!... Valiente caso le van a hacer.
–Mira, vieja de todos los demonios –le dijo Torquemada furioso–, por respeto a tu edad no te reviento de una patada. Eres una embustera, una diabla, con todo el cuerpo lleno de mentiras y enredos. Ahora te da por desacreditarme, después de haber estado más de veinte años comiendo de mi pan. Pero ¡si te conozco, zurrón de veneno; si eso que has dicho nadie te lo va a creer: ni arriba ni abajo! El demonio está contigo, y maldita tú eres entre todas las brujas y esperpentos que hay en el cielo..., digo, en el infierno. (2008: 100-101)

Después de este feroz enfrentamiento, queda, pues, al descubierto, una vez más, la ruindad de Torquemada, incapaz de respetar a las mujeres y, menos aun, si estas pertenecen a una clase social inferior a la suya.

En otro momento, en el capítulo IX, el lector asiste a otra escena en la que queda evidenciado el ateísmo del protagonista. Ello es debido, nuevamente, gracias al diálogo que Torquemada mantiene con su hija mayor, Rufina, a propósito del estado de salud de Valentín:

–Papá, por Dios, no seas así... No te rebeles contra la voluntad de Dios... Si Él lo dispone...
–Yo no me rebelo, ¡puñales!, yo no me rebelo. Es que no quiero, no quiero dar a mi hijo, porque es mío, sangre de mi sangre y hueso de mis huesos...
–Resígnate, resígnate, y tengamos conformidad– exclamó la hija, hecha un mar de lágrimas.
–No puedo, no me da la gana de resignarme. Esto es un robo... Envidia, pura envidia. ¿Qué tiene que hacer Valentín en el cielo? Nada, digan lo que dijeren; pero nada... Dios, ¡cuánta mentira, cuánto embuste! Que si cielo, que si infierno, que si Dios, que si diablo, que si... ¡tres mil rábanos! ¡Y la muerte, esa muy pindonga de la muerte, que no se acuerda de tanto pillo, de tanto farsante, de tanto imbécil, y se le antoja mi niño, por lo mejor que hay en el mundo!... Todo está mal, y el mundo es un asco, una grandísima porquería. (2008: 102)

El ateísmo de Torquemada contrasta con la fe de su hija Rufina, que le pide resignación cristiana frente a los hechos; en este diálogo, además, se pone de manifiesto la megalomanía del usurero: “Esto es un robo...Envidia, pura envidia.”

También el ateísmo está presente en el diálogo que, justo después, mantiene con el exclérigo materialista y positivista José Bailón, que trata de reconfortarle a propósito de la enfermedad de su hijo:

–Valor, amigo mío, valor. En estos casos se conocen las almas fuertes. Acuérdesse usted de aquel gran Filósofo que expiró en una cruz dejando consagrados los principios de la Humanidad.

– ¡Qué principios ni qué...! ¿Quiere usted marcharse de aquí, so chinche?... Vaya que es de lo más pelmazo y cargante yapestoso que he visto. Siempre que estoy angustiado me sale con esos retruécanos.
 –Amigo mío, mucha calma. Ante los designios de la Naturaleza, de la Humanidad, del gran Todo, ¿qué puede el hombre? ¡El hombre! Esa hormiga, menos aún, esa pulga..., todavía mucho menos.
 –Ese coquito..., menos aún, ese..., ¡puñales! –agregó Torquemada con sarcasmo horrible, remedando la voz de la sibila y enarbolando después el puño cerrado—. Si no se calla le rompo la cara... Lo mismo me da a mí el grandísimo todo que la grandísima nada y el muy piojoso que le inventó. Déjeme, suélteme, por la condenada alma de su madre, o... (2008: 102)

Las continuas faltas de respeto de Torquemada a Bailón, a pesar del aprecio que siente por él, también se encuentran aquí (“so chinche”, “pelmazo, cargante yapestoso”), así como la amenaza de agresión física (“Si no se calla le rompo la cara...”). El usurero no hace distinciones entre las personas que se relacionan con él cuando las circunstancias le son adversas o se oponen a sus planes o ambiciones.

Como se acaba de ver, los rasgos negativos de la caracterización de Torquemada se confirman, también, a través del diálogo. En él, o, mejor dicho, en ellos, gracias a esos personajes que representan o poseen las virtudes de las que don Francisco carece, el lector es informado de la condición del mismo. En oposición a la caridad y humildad de la *Tía Roma*, aparecen la soberbia, el clasismo y la misantropía del *avaro*, así como su naturaleza violenta y falta de educación. A ello debe sumarse el ateísmo del protagonista y la desacralización de la religión católica de la que hace gala en algunas ocasiones, que se oponen a la fe y resignación a los designios divinos de Rufina, tal y como se ha podido ver en el diálogo que he citado. Además de las palabras de los personajes que dialogan, deben sumarse los apuntes del narrador entre parlamento y parlamento, que ayudan, también, a reforzar las características negativas del retrato de don Francisco Torquemada.

En *Torquemada en la cruz*, el diálogo sigue cobrando especial importancia, ya que funciona, como sucediera en la novela predecesora, para perfilar al personaje protagonista. A pesar de ello, no tiene tanta presencia como el narrador omnisciente, que sigue siendo la voz narrativa predominante también en esta segunda novela del ciclo.

En la primera parte, concretamente en el capítulo VIII, aparece un diálogo brevísimo entre Torquemada y su difunto hijo, en el que este le reprocha a su padre su mala conducta para con las Águilas con respecto a sus tratos económicos con ellas. Este

diálogo entre padre e hijo es fruto de una de las alucinaciones del protagonista, ya referidas en el apartado anterior, y que serán objeto de análisis en el próximo capítulo de este trabajo, el 6.

Como se verá a continuación de esta comunicación entre padre e hijo, las palabras imaginadas de Valentín causarán honda impresión en la conciencia de Torquemada, que decidirá enmendar su conducta para con las Águilas. Así pues, en esta novela, la presencia del hijo muerto seguirá siendo decisiva para moldear, de forma positiva, la conciencia y las acciones de Torquemada.

En el capítulo XI, la figura de don José Ruiz Donoso y, en especial, su ideario sobre la riqueza y las apariencias, serán decisivos para la transformación que se opera, de manera paulatina, en el protagonista. En efecto, en este capítulo, Donoso amonesta a don Francisco por la modestia y austeridad en la que vive, sin haber necesidad para ello, y este le escucha embelesado a causa de la admiración que su persona le provoca:

–... No tome a mal, señor don Francisco, esta filípica que me permito echarle. Oigala con benevolencia, y después usted, con su buen juicio, hará lo que le acomode...Hablamos aquí como amigos, y cada cual dice lo que siente. Pero yo soy muy claro, y con las personas a quienes estimo de veras uso una claridad que a veces encandila. Conozco bien la sociedad. He vivido más de cuarenta años en contacto con todas las eminencias del país; he aprendido algo; no me faltan ideas; sé apreciar las cosas; la experiencia me da cierta autoridad. Usted me parece persona muy sensata, de muy buen sentido, sólo que demasiado metido en su concha. Es usted el caracol, siempre con la casa auestas. Hay que salir, vivir en el mundo... Me permito decirle mi parecer, porque yo predico a los hombres agudos; a los tontos no les digo nada. No me entenderían. (2008: 150)

Donoso, haciendo uso de su agudeza y buenos modales, se permite instruir a Torquemada y ofrecerle algunos consejos acerca de su manera de conducirse en la vida, conecedor, pues, de la naturaleza y condición de Torquemada; como se acaba de ver en su parlamento, no duda en reprenderle ensalzando la buena opinión que de él tiene y haciéndole ver que le aconseja porque le aprecia. Donoso, tal vez por la admiración que despierta en Torquemada, consigue amansar a la fiera. Y ello se ve en la réplica de este último a su consejero:

–Bien, bien –murmuró Torquemada, que, atontado por el terrible efecto de las amonestaciones de Donoso, no acertaba a expresar su admiración–. Ha hablado usted como Séneca; no, mejor, mucho mejor que Séneca... Es que..., diré a ustedes...Como yo me crié pobre, y con estrechez he vivido ahorrando hasta la saliva, no puedo

acostumbrarme... ¿Cuál es el camino más derecho del mundo? La costumbre..., y por él voy. ¿Yo metiéndome a clase directora? ¿Yo pintándola por ahí? ¿Yo echando facha y...? No, no puede ser; no me cae, no me comprendo así, vamos. (2008: 150-151)

El contraste logrado con este diálogo es evidente: frente a la seguridad que muestra Donoso en sus convicciones y, por extensión, en toda su persona, aparece la inseguridad de Torquemada, así como su escepticismo; a pesar de ello, no dejará de tomar nota de las aleccionadoras palabras de su admirado amigo, al que idolatra y al que aspira a parecerse. En efecto, a partir de esta novela y a lo largo de las dos siguientes, el lector asistirá a la progresiva transformación de Torquemada que, si bien se muestra dubitativo e inseguro (como se acaba de comprobar) al principio, terminará por eliminar todo resquicio de humildad y debilidad para dejarse arrastrar por la megalomanía que le convertirá, finalmente, en un personaje caricaturesco y ridículo, alejado por completo del ideal en el que deseaba convertirse inicialmente.

La influencia de Donoso sobre Torquemada se dejará ver en las decisiones que tomará el protagonista. Así, lo primero que le recomienda, en el capítulo XIII, es que abandone su modesta vivienda y se instale en otra de sus propiedades, su casa de la calle de Silva, mucho más ostentosa que la que habita. Lo segundo es que se case, a lo que Torquemada se opone inicialmente, consciente de su vejez y nulo atractivo, además de su escaso interés en el sexo femenino (aunque esto último no lo pone de manifiesto). Una vez más, las fisuras en el carácter del personaje –en forma de inseguridad– ponen de relieve su condición humana, en contraste con la seguridad de Donoso:

–Pues yo sostengo, amigo don Francisco, y lo digo sin rodeos, clarito, como se le deben decir a usted las cosas..., sostengo que usted debe casarse.

Aunque parezca lo contrario, no causó desmedido asombro en Torquemada la *manifestación* de su amigo; pero creyó del caso pintar en su rostro la sorpresa:

– ¡Casarme yo, a mis años!... Pero ¿lo dice de verdad? ¡Cristo! Casarme... Ahí es nada lo del ojo... Como si fuera beberse un vaso de agua... ¿Soy algún muchacho?

– ¡Bah!... ¿Qué tiene usted? ¿Cincuenta y cinco, cincuenta y siete...? ¿Qué vale eso? Está usted hecho un mocetón, y la vida sobria y activa que ha llevado le hacen valer más que toda la juventud encanijada que anda por ahí. [...]

–Pero, don José, venga acá. ¡A mis años...! ¿Qué mujer me va a querer a mí, con esta facha?...Digo, mi facha no es tan mala, ¡cuidado! Otras hay peores. (2008: 161-162-163)

José Donoso, una vez más, logra convencer a Torquemada de su necesidad de casarse, y ello lo logra, como se acaba de ver, infundiendo confianza al usurero y halagándole, lo que demuestra su habilidad para manipular su conducta, a pesar de la fiereza de su temperamento.

En el capítulo XIV tiene lugar otra de las apariciones de Valentín, que habla con su padre para manifestarle que desea resucitar; en este diálogo, la nota humorística llega por parte del difunto, que corrige a su padre en un momento dado, lo que acentúa, una vez más, la ignorancia de Torquemada, evidenciada por su mal uso de la lengua:

- Tiempo tengo de saberlo.
- *Partiendo del principio* de que sea quien tú crees...
- No se dice así, papá. Se dice: en el *mero hecho* de que sea...
- Justo: en el *mero hecho*; se me había olvidado el término... Pues si es, que sea, y si no es, que no sea... Será otra. (2008: 166)

Lo cómico de la situación radica precisamente en este hecho: que una aparición tenga que encargarse de enmendar los errores lingüísticos del propio Torquemada. Con esta comicidad, además, Galdós logra desviar, por un momento, la atención del lector hacia lo que acaba de suceder, esto es, que el hijo difunto se aparezca. ¿Se trata, pues, de un elemento fantástico, característico de algunas narraciones galdosianas y muy de su gusto, o, por el contrario, todo es producto de la mente trastornada del protagonista? Intentaré resolver –o, como mínimo, arrojar algo de luz– a este interrogante en el capítulo 6.

La primera parte de esta novela concluye con el capítulo XVI, en el que emerge la verdadera naturaleza de Torquemada, que se muestra colérico con Donoso después de la visita a las Águilas. El motivo de su enfado es el desconocimiento de cuál de las dos hermanas será su futura cónyuge. En este diálogo, la transformación de Torquemada se ve interrumpida por el mal carácter y la agresividad que hasta entonces le ha caracterizado:

- ¿Me quiere usted decir qué comedia de puñales es ésta?
- Pero ¡don Francisco...!
- Si se han enterado, ¡me caigo en la mar!, ¿por qué tanta tiesura? ¡Vaya, que ni tan siquiera darle a entender a uno que les retoza un poco de alegría por el cuerpo...!
- Pero ¡don Francisco...!
- Y, sobre todo, y esto es lo que más me revienta..., dígame, dígame pronto...: ¿con cuál de las dos me caso?... El demonio me lleve si lo entiendo... ¡Puñales, y la Biblia en pasta!

- Moderación, mi querido don Francisco. Y parta del principio de que yo no intervengo si...
- Yo no parto de más principio ni de más postre, ¡cuerno!, sino del saber ahora mismo...
- ¿Con cuál...?
- ¡Sí, con *cuála!* Sépalo yo con cien mil gruesas de demonios y con la Biblia en pasta... (2008: 176-177)

Tal es la inquietud, o, tal vez, el miedo, que la idea de un nuevo matrimonio provoca en el usurero, que, incluso, se muestra irritado con su idolatrado José Donoso.

En la segunda parte de *Torquemada en la cruz* aparecen varios diálogos entre Torquemada y otros personajes, aunque no relevantes en el sentido de resaltar alguna característica ya señalada o nueva; también aparecen numerosos diálogos entre personajes que hablan sobre Torquemada y el cariz que van tomando los acontecimientos. Estos diálogos son sumamente importantes para la caracterización del personaje y, por esta razón, se analizarán en el apartado que se ocupa del *multiperspectivismo narrativo*.

En *Torquemada en el purgatorio*, las características negativas del protagonista se realzan, también, gracias a los diálogos que mantiene el usurero con diversos personajes. Así sucede, por ejemplo, en la primera parte de la novela, en el Capítulo VI, cuando Torquemada exhibe su inherente avaricia y tacañería, así como su ateísmo, a partir de su conversación con Cruz:

- El coche –dijo Cruz con el tono de autoridad que no admitía réplica las pocas veces que lo empleaba, mayormente si iba acompañado de la vibración del labio–, debe ponerle usted, y lo pondrá, yo se lo aseguro, no por nosotras ni por nuestro hermano, que bien enseñados estamos a andar a pie, sino por usted, señor don Francisco Torquemada. Es indecoroso que ande hecho un azacán por esas calles un hombre de su crédito y de su respetabilidad.
- ¡Ah!... ¡Ah!... Amiga mía –exclamó don Francisco en voz muy alta y en tono que tanto tenía de festivo como de airado–. No me engatusa usted a mí con ese jabón que quiere darme. *Seamos justos*: yo soy un hombre humilde, no una *entidad*, como usted dice. Fuera *entidades* y biblias... Con esa mónica, lo que hace usted es *dar pábulo* a los gastos. Yo no *doy pábulo* más que a la economía, y por eso tengo un pedazo de pan. [...] (2008: 283-284)

La autoridad de Cruz, uno de los motivos del tormento de Torquemada, exige ahora la adquisición de un nuevo vehículo como símbolo de poder económico, lo que provoca la ira del usurero, al que la sola idea de gastar dinero actúa como resorte para que se encienda su cólera. El ateísmo al que me refería antes, en este diálogo en concreto se

manifiesta en el uso que de la palabra “biblia” emplea Torquemada, no solo en esta ocasión (“Fuera entidades y biblias”), sino también en su recurrente expresión “biblia en pasta”. En la continuación de este diálogo se sigue manifestando el ateísmo de Torquemada, en esta ocasión, su aversión hacia la institución religiosa: “¡Si parece que le hizo la boca un fraile”!:

–Pero yo no he pedido...

– ¿Cómo no? ¡Si parece que le hizo la boca un fraile! ¡Si no hay día que no me traiga una socaliña! Tirar tabiques, derribarme media finca para hacer salones... Que si la modista, que si el sastre, que si el tapicero, que si el almacenista, que si la biblia en pasta... Pues ahora, con eso de que el hermanito tiene ganas de reír, voy yo a tener que llorar, y lloraremos todos. Ya estoy viendo una *serie no interrumpida* de antojos, y *por ende* de nuevos gastos. (2008: 283-284)

Como se acaba de comprobar, gracias al diálogo se constata también la mala relación existente entre Francisco Torquemada y Cruz. Si en este diálogo con la mayor de las Águilas, el propio personaje ha reivindicado su tacañería y, de forma más sutil, su ateísmo, será en el capítulo X, en la conversación con Fidela, Donoso y Morentín, cuando Torquemada pondrá de manifiesto su notable –a la par que cómica– ignorancia:

–Ese principio ya está *sobre el tapete* –dijo Torquemada–, y a este paso pronto no habrá otra manera de vivir que el sablazo bendito. [...] Me había pedido, ¿para qué creerán ustedes? Para publicar un tomo de poesías.

– ¡Poeta!

–De estos que hacen versos.

–Pero ¡hombre! –observó Fidela–, ¡tres duros para imprimir un libro! ... La verdad, no te has corrido mucho.

–Pues muy agradecido debió de quedar ese ángel de Dios, porque me ha escrito una carta dándome las gracias, y en ella, después de echarme mucho incienso, me llama..., vamos, usa un término que no entiendo.

–A ver, ¿qué es? (2008: 301-302)

En esta conversación de Torquemada se muestra el uso que este hace de nuevas expresiones aprendidas (en este caso, “sobre el tapete”) y que va llevando a la práctica, insertando todo lo que va aprendiendo en cuanto tiene la ocasión o considera que estas expresiones o palabras vienen a colación. En esta conversación, además, aparece el tema de la literatura, de la que Torquemada no tiene demasiada buena opinión, como ya se ha visto anteriormente:

–Perdonen ustedes mi ignorancia. Ya saben que no he tenido principios, y aquí, para *inter nos*, confieso mi desconocimiento de muchos vocablos, que jamás se usaron en los barrios y entre las gentes que yo trataba antes. Díganme ustedes qué significa lo que me ha llamado el boquirrubio ese, queriendo, sin duda, echarme una flor... Pues me ha dicho que soy su... Mecenás –risas–. Sáquenme, pues, de esta duda que ha venido atormentándome toda la tarde. ¿Qué demonios quiere decir eso, y por qué soy yo Mecenás de nadie?...

–Hijo de mi alma –dijo Fidela, gozosa, poniéndole la mano en el hombro–. Mecenás quiere decir protector de las letras.

– ¡Atiza! ¡Y yo, sin saberlo, he protegido las letras! Como no sean las de cambio. Bien decía yo, debe de ser cosa de soltar cuartos... Jamás oí tal término, ni Cristo que lo fundó. Me...cenás. Es decir, convidarlos a cenar a esos badulaques de poetas... Pues, señor, bien ... ¿Y qué va uno ganando con ser Mecenás? (2008: 302)

En este diálogo no solo aparece expresa la ignorancia de Torquemada (desconoce el significado de la palabra “mecenás”), sino que también se muestra, nuevamente, su desprecio por las letras y, concretamente, por la poesía, expresado en forma de indignación por haber contribuido, económicamente, a ellas: “¡Y yo, sin saberlo, he protegido las letras!”. El desdén hacia los poetas, en particular, también caracterizará a Torquemada (“esos badulaques de poetas”), y, unas líneas más adelante, declarará lo siguiente a propósito de ellos: “(...) no quiero la gloria de ensalzar poetas. No es que yo los desprecie, ¡cuidado! Pero hay aquí dentro de mí más compatibilidad con la prosa que con el verso... (...) (2008: 302). ¿Hasta qué punto podría ser la opinión de Torquemada sobre la poesía la opinión del propio Galdós? Shoemaker, a propósito de una carta¹⁰² del novelista canario a su amigo Narcís Oller, conjetura lo siguiente en su prólogo a la correspondencia entre ambos novelistas:

El 21 de febrero de 1886, le confiesa a su amigo: «Perdone el desorden de esta carta. El odio que todos los poetas me inspiran me lleva quizás a decir cosas que no están bien.» (X). Que Galdós no tenía vena poética, que casi nunca escribía versos (y menos para publicarlos), y que, como pude apuntar en mi estudio de sus *Prólogos*, recién publicado en México, sus comentarios de crítico de poesía se relacionaban casi siempre con versos jocosos o satíricos, que no líri-

¹⁰² Para conocer las declaraciones de Galdós sobre la poesía en su contexto epistolar, puede consultarse la carta que este dirige a Oller, numerada como la X por Shoemaker en su obra *Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*, y remitida desde Madrid con fecha 21 de febrero de 1886 (pp. 273-274).

cos, todo esto se ha sabido bien antes que ahora. Pero que el sentimiento que tenía para los que escribían poesía llegaba a tanto como odio, eso sí que no se sabía. Quizás en esto, aunque no se deben confundir poetas y poesía, se encuentre la explicación interna y honda de su desvío casi constante de hacer versos y de comentarlos. (1964: 253-254)

Esta conjetura podría ser perfectamente plausible si se atiende, nuevamente, a las palabras de Torquemada: “Pero hay aquí dentro de mí más compatibilidad con la prosa que con el verso...”. A pesar de que gran parte de la crítica galdosiana coincide en señalar la novela *Ángel Guerra* como la más autobiográfica de Galdós, en el sentido de la identificación del personaje protagonista, el propio Ángel Guerra, con el novelista, se perfila como algo inevitable que la personalidad y las opiniones de Galdós queden impresas en muchas de sus criaturas novelescas, incluso en el personaje de Torquemada, como se acaba de ver. Tal vez, utilizó al maldiciente usurero para expresar su opinión sobre dicho género literario –o sobre los cultivadores del mismo– por el que parece ser que no sentía demasiado aprecio.

En la segunda parte de la novela, en el capítulo IV, la tensión con Cruz emerge en la discusión que ambos mantienen a propósito del proyectado viaje de las Águilas a Biarritz. Este diálogo muestra, además, otro rasgo no tan evidente de la personalidad de Torquemada, esto es, el victimismo:

–Digo que no se hable más del asunto, y que yo me encargo de todo...
Ya... Por usted iríamos en la perrera. Bonita manera de corresponder a la opinión, que ve en usted...
– ¿Qué ve, qué puede ver en mí, ¡ñales en polvo!, más que un desgraciado, un mártir de las ideas altanerísimas de usted, un hombre que está aquí prisionero, con grillos y esposas, y que no puede vivir en su elemento, o sea el ahorro..., la *mera* economía del ochavo, que se gana con el santo sudor?
– ¡Hipócrita..., comediante! Si no gasta ni el décimo de lo que gana – contestó la autócrata con brío-. Si ha de gastar más, muchísimo más. Váyase preparando, pues he de ser implacable.
–Máteme usted de una vez..., pues soy tan bobo que no sé resistirla, y me dejo desnudar y dar azotes y desollar vivo. (2008: 335-336)

Torquemada se siente esclavizado por las exigencias de Cruz y se asume como mártir de su cuñada: “y me dejo desnudar y dar azotes y desollar vivo.” Los roles en la vida de Torquemada se intercambian, pues, cuando entra en la acción novelesca Cruz, pasando a ser ahora la hermana mayor de las Águilas la inquisidora y el usurero la víctima de su despotismo económico, eso sí, vinculado, en este caso, con el dispendio y no con el

ahorro. El intercambio de roles permite apreciar que la naturaleza de Torquemada, a pesar de su apariencia inflexible, es susceptible de ser moldeada por otros personajes de la novela, hecho que, en parte, también confiere más humanidad al protagonista.

El recuerdo del pequeño Valentín y las alucinaciones derivadas de él continúan en *Torquemada en el purgatorio*, novela en la que el lector asistirá al nacimiento del enfermizo hijo de Torquemada con Fidela. Concretamente, Francisco Torquemada está convencido de que su hijo difunto volverá a la vida y, firme en ese convencimiento, el de la reencarnación, abandona –parcialmente–, el ateísmo que le caracteriza. En este sentido, se refuerza la tesis de que el vínculo del protagonista con la religión solo se da cuando existe un interés personal de por medio. Ello puede comprobarse en el diálogo de Torquemada con su esposa en el capítulo VI:

–Será lo que Dios disponga. ¿Qué sabemos nosotros de los designios de Dios?

–Sí que lo sabemos –replicó Torquemada, sulfurándose–. Tiene que haber justicia, tiene que haber lógica, porque si no, no habría Ser Supremo, ni Cristo que lo fundó. El hijo mío vuelve. [...] ¿No nos contaste que hace dos noches tuviste unos sueños muy raros, viendo que se te ponían delante cifras de ocho y diez guarismos, y que luego ibas por un bosque y te encontraste catorce *nueves*, que te salieron al encuentro y te acorralaron sin dejarte pasar adelante?

–Sí, sí, es verdad que soñé eso.

–Pues ahí lo tienes –dijo Torquemada, con los ojos fulgurando de alegría–. Es él, es él, que te tiene el alma y las venas todas llenas de los santísimos números. (2008: 341-342)

Igual que los delirios de grandeza de Torquemada cuando afirma conocer los designios divinos, es igualmente cómica su lógica en relación con la vuelta de su difunto hijo al mundo de los vivos, basándose en unos sueños de su esposa Fidela, en los que aparecían números. A pesar de despreciar la idea de la existencia de Dios, sí que es cierto, como ocurre en este pasaje, que Torquemada, a veces, siente la necesidad de aferrarse a ideas, por muy descabelladas que estas sean y carentes de toda lógica científica, en busca de consuelo a sus pesares o anhelos. En este caso, se obsesiona con la idea de la reencarnación de su hijo Valentín, como analizaré con más detalle en el próximo capítulo.

En la tercera parte, concretamente en el capítulo I, Quevedo¹⁰³, su yerno, man-

¹⁰³ Quevedo –o “Quevedito”– es el marido de Rufina Torquemada y, por lo tanto, yerno de Francisco Torquemada. Es médico de profesión y no mantiene una relación demasiado cordial con el usurero.

tiene un enfrentamiento –a propósito de la enfermiza naturaleza del hijo de Torquemada– en el que aflora el fiero instinto paternal de este:

–El chico es un fenómeno. ¿Ha reparado usted el tamaño de la cabeza, y aquellas orejas que le cuelgan como las de una liebre? Pues no han adquirido las piernas su conformación natural, y si vive, que yo lo dudo, será patizambo. Me equivocaré mucho, si no tenemos un marquesito de San Eloy perfectamente idiota. [...]

– ¿Conque mi hijo es fenómeno?... ¡Ladrón, matasanos! El fenómeno eres tú, que tienes el alma patizamba y comida de envidia... ¡Idiota mi hijo!... Te ahogo para que no vuelvas a decirlo. (2008: 386-387)

La irritación de Torquemada hacia el diagnóstico de su yerno tiene que ver con el estigma que suponía en la época del usurero la presencia de una malformación física, asociada, según los sectores más conservadores del ámbito médico, a alguna malformación de índole moral. Además, la irritación de Torquemada se justifica dentro de la lógica del relato porque su sueño de recibir de nuevo al angelical Valentín, que le había de conducir a la fama y gloria terrenal, se ve truncado con la presencia de un hijo de aspecto monstruoso, lo que constituye, para el usurero, un nuevo fracaso dentro de sus planes y delirios de grandeza.

Es también sumamente interesante –y de vital importancia para el desarrollo de la historia– el diálogo que mantienen Torquemada y uno de sus dos antagonistas en la historia, Rafael, en el capítulo X. Para Arencibia, Rafael “(...) resulta actante destacado. Actuando como contrapunto idealista de sus dos hermanas, asume el papel del mayor adversario –el único– que en la familia halló Francisco de Torquemada y el oponente más decidido de los objetivos de Cruz” (1997: 120). En el diálogo, ambos antagonistas se sinceran sobre sus respectivos malestares, de orden moral los de Rafael y de orden materialista los de Torquemada:

–Pues yo– dijo Rafael, muellemente reclinado en el sillón, la cara vuelta hacia el techo y los brazos extendidos–, yo le aseguro a usted que soy más desgraciado, mucho más, sin otro consuelo que ver muy próxima la terminación de mis martirios.[...]

–Usted padece, señor mío –prosiguió el ciego–, porque no puede hacer lo que le gusta, lo que le inspira su natural, reunir y guardar dinero; como que es usted avaro...

–Sí lo soy... –afirmó Torquemada con verdadero delirio de sinceridad–. Ea, lo soy, ¿y qué? Me da la gana de serlo.

–Muy bien. Es un gusto como otro cualquiera y que debe ser respetado. (2008: 431)

Rafael, que conoce perfectamente a Torquemada, no duda, ya resignado a su próximo final, en hablar a su cuñado de su naturaleza avara en una conversación sincera, lo que provoca la reafirmación del usurero de su propia naturaleza. Rafael, a pesar de su ceguera, es capaz de ver con claridad a aquellos que le rodean e intuir sus sentimientos e intenciones, sin el velo de las apariencias a las que él no puede acceder. Por el contrario, Torquemada, carente de sensibilidad e inteligencia emocional, no consigue descifrar el origen de los padecimientos de Rafael, como demuestra en la continuación del diálogo anteriormente citado:

–Y usted, ¿por qué padece, vamos a ver? Como no sea por la imposibilidad de recobrar la vista, no entiendo...

–Ya estoy hecho a la oscuridad... No va por ahí. Mi padecer es puramente moral, como el de usted, pero mucho más intenso y grave. Padezco porque me siento demás en el mundo y en mi familia, porque me he equivocado en todo...

–Pues si el equivocarse es motivo de padecer –replicó vivamente el tacaño–, nadie más infeliz que un servidor, porque *este cura*, cuando se casó, creía que tus hermanas eran unas hormiguitas capaces de guardar la Biblia, y ahora resulta... (2008: 431-432)

Además de la diferencia con respecto a los padecimientos de ambos personajes, en este diálogo se evidencia el poco entendimiento y la falta de empatía de Torquemada, incapaz de ver más allá del dinero. Existe entre ellos una clara oposición que podría recordar –salvando todas las distancias– a una de las parejas más célebres de la literatura española: don Quijote y Sancho Panza. Rafael representaría al primero y Torquemada al segundo. Esta oposición de caracteres hace que el entendimiento entre ambos resulte de todo punto imposible, a pesar de haberse sincerado ambos, como se ha visto en este diálogo. Cada uno de ellos representa dos mundos antagónicos e irreconciliables: el idealismo y el materialismo. Cuando estos dos mundos entran en colisión, tanto en la célebre novela de Cervantes como en la presente de Galdós, siempre es el representante del idealismo el que termina por sucumbir. En efecto, al final de la novela, Rafael se suicida, incapaz de soportar la ignominia que para él supone haber emparentado con un ser tan mezquino y amoral como el usurero. Esta derrota se anuncia en el capítulo XI, en el cual continúa el diálogo entre ambos:

–Desde el día de la boda –prosiguió–, desde muchos días antes, se trabó entre mi hermana Cruz y yo una batalla formidable; yo defendía la dignidad de la familia, el lustre de nuestro nombre, la tradición, el ideal; ella defendía la existencia positiva, el comer después de tantas hambres, lo tangible, lo material, lo transitorio. Hemos venido

luchando como leones, cada cual en su terreno, yo siempre contra usted y su villanía grotesca; ella siempre a favor de usted, elevándole, depurándole, haciéndole hombre y personaje y restaurando nuestra casa; yo, siempre pesimista; ella, optimista furibunda. Al fin, he sido derrotado en toda la línea, porque cuanto ella pensó se ha realizado con creces, y de cuanto yo pensé y sostuve no queda más que polvo. Me declaro vencido, me entrego, y como la derrota me duele, yo me voy, señor don Francisco, yo no puedo estar aquí. [...]

Para Rafael la pérdida del honor al emparentar con alguien que él considera indigno y despreciable es la razón que manifiesta para optar por el suicidio como única vía de escape; pero también es el sentimiento de verse desplazado en los afectos de sus hermanas –especialmente en el afecto de Fidela– el que le motiva a poner punto y final a su existencia. Torquemada, incapaz de leer entre líneas las palabras de Rafael y la intención que ocultan, le espeta lo siguiente:

– ¿Adónde tiene usted que ir? Quieto ahí.

–Decía que me iba a mi cuarto...Me quedaré otro ratito, pues no he concluido de expresarle mi pensamiento. Mi hermana Cruz ha ganado. Era usted... quien era, y gracias a ella es usted... quien es. ¡Y se queja de mi hermana, y la moteja y ridiculiza! Si debiera usted ponerla en un altar y adorarla.

–Te diré: yo reconozco...Pondría yo en el sagrario bendito si me dejara capitalizar mis ganancias. (2008: 435)

En este diálogo, además de reforzarse esa dualidad mencionada antes entre los dos antagonistas masculinos, el propio Rafael introduce, también, como exponente del materialismo y en contraposición, por ello, a él, a su hermana Cruz. Rafael pierde, pues, dos batallas contra el materialismo: la primera, la que representa su hermana, que logra imponer su voluntad de casar a Fidela con el usurero, y la segunda contra el propio Torquemada. Esa carga moral será insostenible para Rafael, quien vislumbra ya la idea del suicidio y así se lo manifiesta a su cuñado, incapaz este de ver más allá de su avaricia, incluso en un momento de tal gravedad como este:

–Tiene usted razón –añadió Rafael con desaliento, cruzando las manos–; aún me falta la más gorda, la confesión de mi error capital... [...]. Sí, señor, y puesto a confesar, confieso también que el chiquitín, que ha venido al mundo contraviniendo mis ideas y burlándose de mí, me es odioso..., sí, señor. Desde que esa criatura híbrida nació, mis hermanas no hacen caso de mí. Antes yo era el chiquitín; ahora soy un triste objeto que estorba en todas partes. [...] Pero esto no sucederá, porque antes he de morirme. Esta lógica sí que no me la quita nadie. Y a propósito, señor don Francisco Torquemada, ¿Me hará usted un favor, el primero que le he pedido en mi vida, y el último también?

- ¿Qué? –preguntó el marqués de San Eloy, alarmado del tono patético que iba tomando su hermano político.
- Que trasladen mi cuerpo al panteón de los Torre-Auñón, en Córdoba. Es un gasto que para usted significa poco. ¡Ah! Otra cosa: ya me olvidaba de que es indispensable restaurar el panteón. Se ha caído la pared del Oeste.
- ¿Costará mucho la restauración? –preguntó don Francisco con toda la seriedad del mundo, disimulando mal su desagrado por aquel imprevisto dispendio. (2008: 436)

La falta de humanidad y empatía caracterizan, nuevamente, a Torquemada, quien parece que de toda la conversación mantenida con Rafael, solo ha prestado atención al detalle del gasto, a pesar de la evidencia del suicidio que proyecta consumir el joven. Este diálogo es interesante porque, en él, Rafael expresa la razón que he mencionado antes relacionada con los celos (“Antes yo era el chiquitín”) en los afectos. En un interesante juego de roles, Rafael se confiesa antes de morir a Torquemada, la persona a quien más odia en el mundo, y el usurero se convierte en un improvisado e inepto confesor. En este diálogo se destaca, además, el odio que el ciego siente hacia el hijo de Torquemada y Fidela, motivado por los celos enfermizos por no ser ya el centro de atención entre sus hermanas. El infantilismo de Rafael es otra de las características que le define y resultaría sumamente interesante un análisis en profundidad de este personaje¹⁰⁴, pero no es este el lugar apropiado para ello. Finalmente, en el capítulo XII, Rafael pone fin a su sufrimiento suicidándose.

En *Torquemada en el purgatorio* la presencia del diálogo aporta mayor dramatismo a la historia de Rafael y constituye uno de los mayores logros de la novela, particularmente los diálogos entre él y Torquemada, representante cada uno de ellos, co-

¹⁰⁴ Ricardo Gullón, en su estudio de referencia *Galdós, novelista moderno*, dedica, en su capítulo «Personajes anormales» (pp.183-196), un espacio para analizar a Rafael del Águila y sus motivaciones ocultas para, finalmente, suicidarse. La principal, según sostiene Gullón, podría ser la relación “incestuosa” que mantiene con su hermana menor Fidela, que se concreta, únicamente, en los visos de enamoramiento e idealización que el joven ciego muestra hacia su hermana en algunos pasajes de las novelas, como señala el estudioso. Rafael del Águila, además de ciego y epiléptico, debe cargar, pues, en su conciencia, con la culpabilidad de sus propios sentimientos hacia su hermana, por un lado, y, por otro, con los celos que siente hacia Torquemada por haberle arrebatado el objeto amoroso; además de ello, debe soportar el odio que siente hacia su sobrino, fruto de la unión entre la menor de las Águilas y el usurero. Con respecto a su hermana mayor, Cruz, el joven mantiene una relación materno-filial claramente expuesta en todas las descripciones que de ella realiza Galdós, sin ningún tipo de “zona oscura” como la que vislumbra Gullón a propósito de Fidela. Con Cruz, pues, Rafael puede dar rienda suelta a su infantilismo y a sus demandas de afecto y protección. Por estas razones, el personaje de Rafael del Águila es considerado el loco “oficial” de la serie de *Torquemada*, aunque el usurero también podría figurar en dicho catálogo, como intentaré demostrar en el capítulo de este trabajo titulado «La dimensión psicológica».

mo ya se ha visto, de dos mundos antagónicos.

El diálogo será la técnica narrativa más relevante para la caracterización del personaje de Torquemada en la última de las novelas, *Torquemada y San Pedro*; además de ello, el uso del diálogo aportará agilidad al desarrollo de la trama y, también, tensión dramática a la historia, igual que sucediera con los diálogos con Rafael de la novela anterior; en esta novela, los diálogos con el clérigo Gamborena constituirán los mayores logros de la misma, a la par que aportarán comicidad al personaje de Torquemada. Mediante estos diálogos con el religioso, igual que ya sucediera antes con Rafael, el lector podrá ver que Torquemada se mantiene fiel a sí mismo en todo momento, a pesar de las circunstancias:

–Y ¿quién le obliga a levantarse tan temprano? –dijo el clérigo, sin mirarle, tomando el primer sorbo de café–. ¡Pobrecito, se levanta para ir en busca de un triste jornal y traer un par de panecillos y media libra de carne al palacio de Gravelinas!

–No es eso, ña..., no es eso... Me levanto porque no duermo. Me lo puede creer, no he pegado los ojos en toda la noche, señor San Pedro.

– ¿De veras?– ¿Por qué? –preguntóle el clérigo, con media rebanada entre los dientes y la otra en la mano–. Y, entre paréntesis: ¿por qué me llama a mí San Pedro?

– ¿No se lo dije?... Ya, ya le contaré. Es una historia de mis buenos tiempos. Llamo buenos tiempos aquellos en que tenía menos conquis que ahora, en que sudaba hiel y vinagre para ganarlo; los tiempos en que perdí a mi único hijo, único no; quiero decir..., pues..., en que no conocía estas grandezas fantasiosas de ahora ni había tenido que lamentar tanta y tanta vicisitud... Terrible fue la vicisitud de morírseme el chico; pero con ella y todo vivía más tranquilo, más en mi elemento. Allí penaba también; pero tenía ratos de estar conmigo en mí, vamos, que descansaba en un *oasis...*, *un oasis...*, *oasis*. (2008: 450-451)

Torquemada se muestra más reflexivo, como se aprecia en este diálogo, que en las novelas anteriores. Este acceso de melancolía, así como el tono confesional que adopta el usurero, son propiciados por la beatífica presencia del clérigo Gamborena, quien actúa, en muchas ocasiones, como catalizador del fiero temperamento de don Francisco y como muro de contención de sus accesos de ira; de igual modo, el clérigo es de los pocos personajes que logra amansar al usurero y arrancar del él numerosas confesiones, como, en este caso, el duro trance que supuso para él la muerte de su hijo Valentín.

En los capítulos IV y V se muestra la estrecha relación entre Cruz y Gamborena y se ofrecen datos biográficos de la vida pasada del clérigo. Ambos conversan sobre Torquemada y Gamborena asesora a la hermana mayor de las Águilas sobre cómo tratar

a su cuñado. En estos dos capítulos, así como en los dos siguientes, el VI y el VII, no aparece ningún diálogo entre Torquemada y los personajes de la historia; en ellos, el narrador se detiene en la historia del palacio de Gravelinas y en la relación entre Fidela y su hijo Valentín.

En los capítulos VIII, IX, X y XI prosigue la descripción de la relación entre Fidela y su hijo, así como de la deformidad física del mismo, y el lector asiste al encuentro entre el clérigo, Augusta y las Águilas. En este encuentro, los personajes conversan, entre otros temas, sobre Torquemada, pero ello se verá en el apartado correspondiente de este trabajo, el dedicado al *multiperspectivismo narrativo*.

En el capítulo XII reaparece Torquemada, quien, aconsejado por Quevedo, decide que visite a Fidela el doctor Miquis¹⁰⁵, ya que está preocupado por la salud de su mujer y también por los deseos de confesarse de esta. En un diálogo del capítulo asoma la ternura que siente Torquemada hacia su esposa, Fidela:

–Estoy despierta –decía alguna vez–. Aunque me veas con los ojos cerrados, no duermo, no. Y ¡qué ganas tengo de coger un buen sueño, largo, largo!...

– ¿Hay algún nuevo fenómeno, hija mía?

–Nada, nada más que esta opresión maldita. Si no tuviera esto, me sentiría muy bien.

Y más tarde:

–*Eximio*, no te asustes, esto no es nada. Un momento que me ha faltado y creí que me ahogaba.

– ¿Quieres otra cucharadita?

–No, ahora no. Creo que me hace daño tanto brebaje. ¡Ay! ¡Qué horrores soñé en un momento que me quedé dormida! Que nuestro Valentín se había sacado los ojos y jugaba con ellos. (...)

–Mientras tú estés despierta, velaré yo –le dijo el esposo, sentándose a su lado–. *Blasono* de precavido y vigilante y soy la *previsión personificada*.

–Si no tengo nada, si estoy bien...

–Pero debemos *tender* a que estés mejor. (...) (2008: 494)

Fidela es, quizás, junto a los dos hijos del usurero, uno de los personajes por quien Torquemada siente un afecto sincero. En efecto, hacia su esposa siempre se ha mostrado amable y respetuoso, alejado por completo de la hostilidad con la que trata a su cuñada,

¹⁰⁵ Augusto Miquis (Ver nota 32).

Cruz del Águila. Este diálogo permite apreciar, también, la ignorancia del usurero, que intenta adaptar vocablos y expresiones de un registro culto a su discurso, ya de por sí vulgar y chabacano. Ello otorga comicidad al diálogo y acentúa el patetismo del personaje, haciéndole parecer todavía más ridículo.

En el capítulo XIII vuelven a aparecer los diálogos entre el clérigo y Torquemada. En uno de ellos, el marido de Fidela se permite cuestionar las decisiones de Dios, mostrando, nuevamente y sin reparos, su ateísmo:

–Es una santa –dijo el tacaño con cierta solemnidad–, y no será justo ni equitativo que se nos muera tan pronto, habiendo por el mundo tantos y tantas que maldita la falta que hacen.

–Sólo Dios sabe quién debe morir –agregó el sacerdote–, y cuanto El dispone, bien dispuesto está.

–Sí; pero no es cosa de conformarse así, a la *bóbilis bóbilis* –replicó Torquemada, amoscándose–. ¡Pues no faltaba más! Admito que todos somos mortales; pero yo le pediría al *señor de Altísimo* un poco más de lógica y de consecuencia política, quiero decir, de consecuencia mortífera... Esto es claro. No se mueren los que deben morir, y tienen siete vidas, como los gatos, los que harían un *señalado servicio* a toda la Humanidad tomando soleta para el otro mundo. (2008: 496)

Torquemada se indigna, justificadamente, por la posibilidad de que Fidela pueda morir; después de la pérdida de su hijo Valentín, se le haría insoportable vivir sin una de las pocas personas por las que parece mostrar un afecto verdadero. El estado de salud de Fidela se agrava, en efecto, en el capítulo XIV y, frente a la inminencia de su final, se confiesa con Gamborena. De Torquemada se conoce, en este capítulo, su animadversión hacia Augusto Miquis. El capítulo XV cierra la primera parte de la novela con la muerte de Fidela y la tristeza de Torquemada por tan trágico suceso.

Se inicia la segunda parte de la novela con el sepelio de Fidela, en el capítulo I, en el que Torquemada trata un tema tan delicado como los gastos del entierro de Fidela. Ni siquiera en un momento así, el viudo es capaz de olvidarse del ahorro, como le expresa a Gamborena:

–Amigo mío, le soy a usted franco. Si tratáramos ahora de enterrarla a ella, a mi ilustre hermana política, debiéramos hacerlo a todo coste, por aquello de a enemigo que huye, puente de plata...

– ¡Por Dios, amigo mío!

– ¡Déjeme acabar, Biblia! Digo que cuando a uno le pasa una desgracia buena, es a saber, una desgracia de las que acarrearán el descanso y la paz, no importa gastarse un capital en el sepelio. Pero cuando la desgracia es mala, de las que duelen, ¿eh?... entonces el demasiado coste de honras fúnebres es acumular males sobre males y

aunar penas con penas. Porque, resumiendo: usted no dejará de reconocer, si piensa en ello, que en buena lógica, y sentando el principio de que tenía que morir una, ésta no debió ser Fidela, sino su hermana... Me parece que esto es claro como el agua.

–Ni claro ni turbio: es simplemente impío, pues sólo Dios sabe y dispone quién debe morir. Acatemos sus designios... (2008: 508-509)

A pesar de lo trágico del suceso, la primera ocurrencia de Torquemada en este diálogo a propósito de un hipotético entierro de Cruz aporta humor a la escena. Galdós inserta, en la mayoría de momentos trágicos de la historia del usurero, chistes y ocurrencias de su protagonista que desdramatizan la acción; se trata, nuevamente, de la técnica del contraste, que, en este caso concreto, opone tragedia y comedia.

En los capítulos II y III se describe el dolor de Torquemada frente a la pérdida de su esposa, un dolor que, incluso, le hace enfermar durante todo un mes y que también vuelve a agriar su carácter. Se afianza, también, su afecto hacia el hijo que tiene con Fidela y su enemistad con Cruz, con quien rompe cualquier tipo de relación.

En el capítulo IV vuelven los diálogos entre Torquemada y Gamborena, en esta ocasión, para reprenderle este último por su pésima relación con Cruz del Águila, y, en el capítulo V, para indicarle Torquemada que su naturaleza es materialista y pragmática, que solo cree en la realidad, expresado ello en un pasaje sumamente descriptivo:

– ¿Cumple usted con la Iglesia?

–Hombre, le diré a usted...

– ¿A qué espera? A fe que es usted un jovenzuelo rebosando salud para que pueda decir como otros tales: «Tiempo hay, tiempo hay.»[...]

–Pues, hablando en plata –replicó el de San Eloy, con ganas de rendirse, pero buscando la manera de hacerlo sin sacrificio de su amor propio–, yo acepto cualquier solución que usted formule. Dificilillo le será convencerme de ciertas cosas. Por algo la desgracia le ha hecho a uno filósofo. Aquí donde usted me ve, yo soy muy científico, y aunque no tuve estudios, de viejo he mirado mucho las cosas y estudiado en los hombres y en los fenómenos naturales... Yo miro mucho al fenómeno práctico dondequiera que lo cojo por delante. Ahora bien: si ello consiste en ser uno bueno, téngame a mí por un pedazo de pan. ¿Hay que dar algo a los necesitados? Pues no hay inconveniente. Conque... Ya tiene usted a su salvaje convertido. (2008: 526-527)

Todo este capítulo está compuesto por este diálogo entre Torquemada y Gamborena. Conversan sobre la salvación del alma –salvación con la que el usurero está dispuesto a negociar– y sobre la historia del apodo de “San Pedro” con el que Torquemada se refiere al clérigo. Mediante el uso del diálogo se intensifica la relación de amistad de

ambos y se observan, claramente diferenciadas, las dos concepciones del mundo – diametralmente opuestas– que posee cada uno. Gamborena representa la espiritualidad frente a Torquemada, que es el exponente del materialismo. En este caso, como sí ocurrió con Rafael, no hay una confrontación directa entre esos dos mundos que ambos representaban, sino que Gamborena intenta acercar su espiritualidad al alma de don Francisco, misión en la que no cesará hasta el final. Gamborena intenta reconducir la vida de Torquemada e inculcarle buenos sentimientos, en definitiva, hacerle ver la vida a través de la moral cristiana. La primera batalla que Gamborena gana a Torquemada es arrancarle a este la promesa de que se reconciliará con su hermana política, Cruz del Águila. Esa reconciliación llega, finalmente, en el capítulo VI.

En el capítulo VII, el estado de salud de Torquemada se resiente de nuevo, lo que provoca el resurgimiento del mal humor y la cólera del usurero, que se atreve, incluso, a cuestionar la profesión espiritual de Gamborena:

– ¿De modo que tengo que morir de ésta? –dijo Torquemada sulfurándose–. ¿Luego estoy en capilla, por decirlo así, y no tengo que pensar más que en mis funerales?

–De eso cuidarán otros. Usted piense en lo que más le importa. A un hombre de carácter entero, como usted, se le debe hablar el lenguaje de la verdad.

–Claro, y la misión del sacerdote es restregarle a uno la muerte en los hocicos...Pues mire usted, señor misionero, muy malo estoy, muy mal; pero no se entusiasmen tan pronto los que están deseando verme salir de aquí con los pies por delante, que como yo me plante en no morir, no habrá tu tía; soy de mucho aguante y de una madera que no se tuerce ni se astilla. [...] ¿Qué es usted? Un funcionario de lo espiritual, que viene a prestar servicio cuando le llaman. Pero entre tanto no se le avise, usted no toca pito ni tiene vela en este entierro; digo, no se trata de entierro, ¡cuidado!, sino una cosa diametralmente opuesta. (2008: 537-538)

Los capítulos VIII, IX, X y XI recogen la melancólica excursión del usurero por los suburbios y las calles en las que él y doña Lupe vivieron. En el capítulo IX expresa Torquemada su voluntad de regresar a las modestas costumbres de su vida de antaño. Ello lo hace a propósito del encuentro con un amigo suyo del pasado, Matías Vallejo, con quien come y bebe, en exceso, en su taberna. La elección del menú es representativa de los anhelos del usurero, que desea una vuelta a sus orígenes, alejado de toda sofisticación y refinamiento, como muestra la elección de las judías estofadas:

–Ave María Purísima! ... ¡Me caso con san Cristóbal!... ¡Qué cosas dice usted! ... ¡Nicolasa, jinojo, que quiere almorzar!... Colasa, y tú, Pepón, ¡que almuerza en casa! ¡Vaya una honra! Pronto, a ver..., ¿hay perdices?... Si no, que las traigan. Tenemos un cochinillo que es para chuparse los dedos.

–No, cochinillo no.

– ¡Colasa!... Pero ¿qué haces? ¡Que su excelencia quiere almorzar! Más honor que si fuera el emperador de todas las Alemanias y de todas las Rusias. [...]

–No has nombrado una cosa que he visto en tu vidriera, y que me entró por el ojo derecho cuando la vi. Es un antojo. Me lo pide el cuerpo, Matías, y pienso que ha de sentarme muy bien... ¿No caes? Pues judías, dame un platito de judías estofadas, ¡cuerno!, que ya es tiempo de ser uno pueblo, y de volver al pueblo, a la Naturaleza, por decirlo así. (2008: 548)

Esa “vuelta al pueblo”, que no es más que la vuelta a sus orígenes, a su verdadera esencia, logrará reanimar a Torquemada, quien, en el capítulo X, reafirmará esa condición con sus amigos, a los que manifiesta que:

–Pueblo fui, y pueblo seré siempre... Ya sabrán que en la Cámara he defendido a las clases obreras y populares... Para que la nación prospere es menester que entre las clases no haya antagonismo y que fraternicen tirios y troyanos...”

–Vean, vean –exclamó Matías, a quien el entusiasmo puso rojo, o más bien, de color de moras negras–. Lo mismo vos dice hoy este hombre que vos dije yo ayer. Que se den la mano las clases, lo de la grandeza y los artistas, para que haiga orden público y prosperidad nacional. (2008: 551).

Esa comunión entre las diferentes clases sociales está en la base de la ideología política de Torquemada, o, al menos, de ello presume, pero no estará en consonancia con sus prácticas usurarias, ya que no le tiembla el pulso a la hora de exprimir a los más desfavorecidos de la sociedad en beneficio propio, movido por su avaricia. Los diálogos en este capítulo permitirán apreciar al lector cómo hablan los iletrados amigos de Torquemada, como se acaba de ver con la réplica de Matías Vallejo a su amigo. En un momento dado, Torquemada se emborracha y se desmaya, y es llevado, en el capítulo XI, el último de esta segunda parte, de vuelta al palacio de Gravelinas.

La tercera parte de la novela se inicia con la mejoría de don Francisco, en el capítulo I, y los pronósticos de mejoría por parte de Augusto Miquis. Los capítulos II y III están constituidos por un extenso diálogo entre Torquemada y Gamborena en el que se tratan diversos asuntos. En el primero de estos capítulos, Gamborena se esfuerza,

pacientemente, por hacer entrar en razón a Torquemada y que este se congracie con la religión, por ello, le pide que se confiese:

–Ya... Y ¿no hay más? Busque bien, busque.

–No, no hay más. Aunque usted se enoje, señor Gamborena de mis pecados..., de mis pecados no, porque no los tengo... Señor Gamborena de mis virtudes..., aunque usted se escandalice, tengo que decirle que soy un santo.

– ¡Un santo!... Sea enhorabuena. A poco más me pide que sea yo su penitente y usted mi confesor.

–No, porque yo no soy cura. Ser santo es otra cosa...; dígame santo porque yo no hago mal a nadie.

– (...) ¿Quiere que le abra camino? Pues allá va. Usted no tiene más que un vicio, uno solo, que es la avaricia. Convéncame de que puede ser santo un hombre avariento y codicioso en grado máximo, un hombre que no conoce más amor que el dinero, ni más afán que traer a casa todo lo que encuentra por ahí; convéncame de esto; y yo seré el primero que pida su canonización, señor don Francisco. (2008: 565)

Torquemada es incapaz, una vez más, de hacer autocrítica y reconocer que su conducta, hasta el momento, ha sido bastante reprobable. A pesar de ello, Gamborena, con la paciencia de santo que le caracteriza, no desiste nunca de intentar reconducir al usurero al buen camino. Estos esfuerzos se manifiestan en prácticamente todos los diálogos que mantienen ambos, en los que Gamborena rectifica una y otra vez a Torquemada y aguanta estoicamente las salidas de tono del usurero, que confieren comicidad a la historia, ya que contrastan con la serenidad del clérigo, aunque, en muchas ocasiones, como sucede en el diálogo que se acaba de citar, este pierde la paciencia y se exaspera ante la incorregible naturaleza del usurero.

Del capítulo III podría destacarse un fragmento del diálogo en el que Gamborena insta a Torquemada a que se entregue a labores de caridad para preparar la salvación de su alma:

–Y, además, quiero también su levita, su gabán, chaleco, en fin, la mejor ropa que el excelentísimo señor marqués posea.

–Me va usted a dejar en cueros vivos.

–Así andará más ligero.

– ¡Pues no estará poco majo el hombre con toda mi ropa..., ni poco abrigado en gracia de Dios!

–No, si no quiero esas prendas para mí. Ya ve: estoy bien vestido y no carezco de nada. Las pido para otros que están desnudos.

–Total, que tengo que vestir a mucha gente.

–Y abrigarles el estómago, darles lo que a usted ninguna falta le hace ya. Pero ello ha de ser con efusión del alma, como me dio la capa vieja el don Francisco de marras. [...]

–Eh..., poco a poco –dijo el de San Eloy, vivamente alarmado–. No hay que correrse tanto, señor misionero. Soy enemigo de las exageraciones *de escuela*, y si me *extralimito*, entonces no seré tanto, sino loco, y los locos no van a la gloria, sino al limbo. (2008: 569-570)

La propuesta de Gamborena, como se acaba de ver, no interesa a Torquemada, a pesar de la insistencia del clérigo. En este capítulo, después de que su enfermedad se agrave, Miquis conversa con don Francisco, a quien anima a confesarse, en previsión de un final inminente.

En el capítulo IV, frente a la llegada de su muerte, Torquemada rectifica en cuanto a la posibilidad de hacer obras benéficas. En este capítulo, el usurero, que ha requerido la presencia de Cruz, conversa con ella sobre el particular. A pesar de la insistencia de su hermana política en que legue sus bienes a la Iglesia, Torquemada se resiste a ello hasta que cede, movido por su deseo de salvarse. La rendición del usurero se verá en el siguiente apartado de este trabajo, porque el lector conocerá el cambio de actitud del usurero gracias al monólogo del personaje que tiene lugar al final de este capítulo.

El capítulo V está constituido, mayoritariamente, por otro diálogo entre Gamborena y Torquemada. Este manifiesta al clérigo su preocupación por la salvación de su alma e, incluso, le pide garantías de ello; asimismo, le comunica su intención de legar, finalmente, parte de sus bienes íntegros a la Iglesia:

–Bueno, pues lo que sea. Yo me he propuesto salvarme. Naturalmente, creo todo lo que manda Dios que se crea. ¡Pues estaría bueno que viéndome tan cerca del fin saliéramos ahora con que no creo tal o cual punto!... Fuera dudas, para que se vayan también fuera los temores. Yo tengo fe, yo deseo salvarme, y me parece que lo demuestro dando el tercio disponible a la santa Iglesia. [...] Y en tanto, cuento con usted: no me abandone, ni me ponga peros para la entrada en el reino celestial.

–No hay tales peros –díjole Gamborena con exquisita bondad y dulzura–. Tenga usted juicio, y entréguese a mí con entera confianza. Lo que digo es que su resolución, mi señor don Francisco, con ser buena, bonísima..., no basta, no basta. Se necesita algo más.

–Pero... ¡Señor, más todavía! (2008: 577-578)

Torquemada no abandona su preocupación por los bienes terrenales ni cuando la enfermedad le hace ser cada vez más consciente de su inexorable final. Evidentemente, se trata de otro acto más de caridad por interés y no por convicción.

En el capítulo VI, el diálogo entre Torquemada y Gamborena –que tendrá su continuación en el capítulo final, el VII– marcará la tónica de lo que serán los últimos momentos de la vida del usurero, que se hallará vacilando entre el arrepentimiento y la afirmación de su naturaleza. En un momento del diálogo, en el capítulo VI, llega a confesarle a Gamborena que se reconoce como hombre cristiano:

–No, no asustarse –dijo el enfermo, afectando docilidad–. Ya saben que no obro nunca con precipitación. En la camita estaré hasta que acabe de reponerme. Y crean, como yo creo en Dios y le reverencio, que me siento mejor, muy mejor, y que estoy en vías de curación.

–Opino, mi señor don Francisco –le dijo Gamborena muy cariñoso–, que la mejor manera de expresar su gratitud al Dios Omnipotente, que hoy se ha dignado visitarle y ser con usted en cuerpo y sangre, consiste en la conformidad con lo que Él determine, cualquiera que su fallo sea.

–Tiene razón mi buen amigo y maestro –replicó Torquemada, llamándole a sus brazos–. A usted, a usted le debo la salud, digo, este alivio. Yo me avengo a todo lo que el Señor quiera disponer respecto a mí. (2008: 582)

A pesar de sus palabras, el narrador ofrece una sutil pista (“afectando docilidad”) de que la fe de Torquemada no es sincera. Y es que, cualquier lector, con el gran conocimiento que ya ha tenido ocasión de adquirir de la naturaleza del usurero, cuando lee “Yo me avengo a todo lo que el Señor quiera disponer respecto a mí”, sabe que se trata de una exageración deliberada para poder salvar su vida. Ese conocimiento del lector lo ha forjado, página a página, el narrador omnisciente del que me ocupé en el apartado anterior. La actuación –que el lector intuye que lo es después de tantos indicios– de Torquemada sigue así:

Oh padrito, qué bueno es estar bien con Dios, [...] y, en fin, llenarse de buena voluntad y de amor divino. [...] Bien, ya estoy contento, porque me reconozco muy cristiano, y juntos damos gracias al Todopoderoso por haberme curado, digo, aliviado...Sea lo que El quiera, y cúmplase su voluntad.

–Bien, bien.

[...] ¡Que viva Cristo y su Santa Madre! ¡Y yo, miserable de mí, que desconfiaba de la infinita misericordia! [...] El Señor me ha iluminado, y ahora he de seguir una *línea de conducta diametralmente opuesta*... (2008: 582-583)

La esperanza de la conversión de Torquemada, a pesar de toda la palabrería vacía, se perfila pronto como una vana ilusión. En el mismo capítulo, en una conversación con

José Donoso, el usurero le comunica que no ha abandonado sus antiguos negocios y proyectos:

–(...) Desde que volví a la vida, mi querido don José, se me llenó la cabeza de las ideas que hace tiempo vengo *acariciando*, y hace poco, mientras abrazaba a toda la familia, pensaba en las combinaciones que han de hacer factible el negocio.

– ¿Qué negocio?

– ¡Hágase usted el tonto! Pues ¿no lo sabe? El proyecto que presentaré al Gobierno para convertir el *Exterior* en *Interior*... Con ello se salda la deuda flotante del Tesoro, y se llegará a la unificación de la deuda del Estado, *bajo la base de Renta única perpetua interior, rebajando el interés a tres por ciento*. Ya sabe usted que en la conversión se incluyen los *billetes hipotecarios* de Cuba. (2008: 584)

Así se desvanece, pues, a ojos del lector, esa transformación interior de Torquemada que había de congregarle con Dios. Imposible albergar ya ninguna esperanza de que ello ocurra, ya que siempre termina por emerger el usurero antes que el hombre. A pesar de que José Donoso intenta, con su habitual diplomacia, hacerle desistir de ese descabellado proyecto, Torquemada se muestra obstinado con la idea:

– ¡Oh!... Sí, gran proyecto –dijo Donoso, alarmado de la excitación cerebral de su amigo–; pero tiempo hay de pensarlo. Para eso el Gobierno tiene que pedir autorización a las Cortes. [...]

–Pero venga usted acá. Al sentirme aliviado y en vías de curación, veo yo la voluntad de Dios tan clara que más no puede ser. Y el Señor, dígame lo que se quiera, me devuelve la vida a fin de que yo realice un proyecto tan beneficioso para la Humanidad, o, *sin ir tan lejos*, para nuestra querida España, nación a quien Dios tiene mucho cariño. Vamos a ver: ¿no es España *la nación católica por excelencia*? (2008: 584)

Como se acaba de ver, no solo Torquemada sigue insistiendo en sus negocios y proyectos –de carácter mesiánico, tal como los albergaba también el protagonista¹⁰⁶ de la novela *Ángel Guerra*– sino que, incluso, sus delirios de grandeza le llevan a sentirse como un ser “elegido” por Dios para mejorar a la humanidad entera. En el capítulo VII continuarán en pugna estos accesos de religiosidad y su voluntad de continuar con su recién ideado proyecto económico. El diálogo que mantendrá con Gamborena oscilará

¹⁰⁶ Ver nota 91.

entre la esperanza del clérigo de haber logrado convertir al usurero y su consiguiente desilusión cuando vea que ello no ha sido así:

(...) ¿Qué dice usted, señor Gamborena, mi *particular amigo*?... ¿Por qué me pone esa cara? ¿También es usted de los que creen que me muero? Pues el Señor, su amo de usted propiamente, me ha dicho a mí que no, y que se fastidie usted y todos los curárganos que ya se están relamiendo con la idea del sinfin de misas que van a decir por mí... Aliviarse, señores, y espérenme sentados.

[...] Hermano mío –le dijo, apretándole las manos–, piense en Dios, en su Santísima Madre; confórmese con la voluntad divina y se le disiparán esas tinieblas que quieren invadirle el entendimiento. La oración le devolverá la tranquilidad.

–Déjeme, déjeme, señor misionero –replicó el tacaño, airado, descompuesto, fuera de sí–, y váyase a donde fue el padre Padilla... Y, mi capa, ¿dónde está? Bien puede devolvérmela... La necesito, tengo frío y no he trabajado yo toda la vida para el obispo ni para que cuatro holgazanes se abriguen con mi paño. (2008: 589-590)

Todos los esfuerzos y buena voluntad de Gamborena fracasan, a pesar de ello, el clérigo insistirá en reconducir a Torquemada por el camino de la religión. En este diálogo, además, se muestra el desprecio que siente el usurero hacia los hombres de iglesia, a los que se refiere, de manera despectiva, como “curárganos”, y hacia los pobres (“no he trabajado yo toda la vida para que cuatro holgazanes se abriguen con mi paño”).

En el capítulo VIII, incluso, el clérigo logra que Torquemada le narre un episodio de su juventud, pero observa que la naturaleza del usurero permanece inalterable. En el capítulo IX, Gamborena le comunica a Torquemada que su muerte está próxima y, en el último capítulo, el X, intentará, por última vez, que el usurero se congracie con la religión para poder, así, salvar su alma antes de expirar, como recogen los siguientes fragmentos del extenso diálogo entre ambos:

–No piense en las llaves y dígame con brevedad si son sinceros sus deseos de entrar, si ama a Jesucristo y anhela ser con Él; si reconoce sus pecados, el vicio infame de la avaricia, la crueldad con los inferiores, la falta absoluta de piedad para con el prójimo, la tibieza de sus creencias.

–Reconozco –dijo Torquemada con sorda voz que apenas se oía–. Reconozco... y confieso.

–Y ahora, todos sus pensamientos son para Jesús, y si alguna idea o algún afán de los que le extraviaron en vida viene a turbar esa paz, esa resignación dulce con que aguarda su fin, usted lo rechazará, usted rechazará ese sentimiento, esa idea...

–La rechazo..., sí... Jesús... –murmuró el enfermo–. Pero ¿usted abre?... Dígame si abre. Porque si no..., aquí me quedo, y... A bien

que no es floja empresa... convertir el Exterior y las Cubas en Interior...

–Hijo mío, desprecie toda esa inmundicia.

– ¡Inmundicia! ¿Lo llama inmundicia? (2008: 597-598)

Una vez más, la ilusión de la conversión de Torquemada se diluye. En sus parlamentos finales con Gamborena fluctuarán las promesas de arrepentimiento y los proyectos económicos futuros, lo que logrará crear una tensión continua en el lector que no le abandonará ya ni en el final de la obra, cuando Torquemada expira.

La incertidumbre de saber si Torquemada, finalmente, se ha salvado o no, llega en el brevísimo diálogo entre Gamborena y la monja que ha atendido al moribundo hasta el final:

– ¡Ha dicho conversión! –observó la monjita con alegría, cruzando las manos–. Ha querido decir que se convierte, que...

Palpando la frente del muerto, Gamborena daba fríamente esta respuesta:

– ¡Conversión! ¿Es la de su alma o la de la Deuda? (2008: 600)

Galdós deja al lector con la duda de si, finalmente, el usurero ha conseguido la salvación o no.

El diálogo, como se ha visto a lo largo del presente análisis, ocupa un lugar destacado en las novelas del ciclo de *Torquemada* en cuanto al uso de técnicas narrativas utilizadas por Galdós. Gracias al diálogo entre dos o más personajes, puede tenerse una visión mucho más completa del personaje y cómo interactúa este con los demás, así como conocer cómo se expresa o el uso que hace del lenguaje. Ahora, en el siguiente apartado, me detendré en el análisis de lo que piensa o expresa, para sí mismo, Torquemada, gracias al empleo de las técnicas narrativas del monólogo y del *estilo indirecto libre*.

5.3. EL MONÓLOGO Y EL *ESTILO INDIRECTO LIBRE* COMO VÍAS DE ACCESO A LA INTERIORIDAD

El monólogo, así como el llamado *estilo indirecto libre*, deben sumarse también a las técnicas narrativas que despliega Galdós para dar a conocer a su personaje al lector. En efecto, en estas novelas del ciclo de *Torquemada*, debido a la hipocresía y cinismo del personaje protagonista, el monólogo se convierte en una técnica fundamental de introspección psicológica para confirmar o desmentir las sospechas del lector acerca de la naturaleza del mismo, ya que le permitirá conocer al verdadero Torquemada sin fisuras, lo que siente y piensa acerca de determinadas personas o situaciones. Estas dos técnicas narrativas pertenecerían a la primera de las “fuentes informativas” de Bobes Naves, ya que el personaje se configurará, exclusivamente, mediante sus pensamientos (expresados en palabras) en el monólogo y con mediación del narrador omnisciente en el *estilo indirecto libre*, un narrador que se fusionará con el personaje.

A lo largo de las novelas del ciclo de *Torquemada*, aparecen diseminadas breves muestras de monólogo, que aquí no se citarán por la escasa extensión de las mismas. Solo se destacarán los monólogos más extensos y que aporten una información más relevante sobre la naturaleza de Torquemada y de su relación con los demás personajes.

A pesar de la presencia de algunas muestras de esta técnica narrativa, no es la más frecuente de las voces narrativas en la tetralogía de novelas dedicadas al usurero, tal y como ha observado Germán Gullón en su estudio *Espacio y tiempo*¹⁰⁷:

En la serie de *Torquemada* Galdós construye una temporalidad que habilita un ceñido acercamiento al personaje, por encima de sus sentimientos; de ahí, la baja incidencia del monólogo interior, tan prevalente en las llamadas novelas contemporáneas, y la primacía otorgada a la comunicación rápida del diálogo, aunque mediada por la palabra del personaje, que se define por su modo de expresarse (...) (1997: 50)

¹⁰⁷ El estudio de Germán Gullón está incluido en la obra, ya citada, *Creación de una realidad ficticia: LAS NOVELAS DE TORQUEMADA* de Pérez Galdós (pp. 49-78).

Frente al monólogo, la técnica del *estilo indirecto libre* es la preferida por Galdós en las novelas de Torquemada, y consistiría, según el propio Germán Gullón apunta en su obra *El narrador en la novela del s.XIX*, en una serie de “(...) comentarios que no hay que tomar como opiniones del narrador, pues son consecuencia del estilo indirecto libre, forma de discurso que adopta los sentimientos del personaje, sin atribuírselos directamente.” (Gullón, 1976: 59). Darío Villanueva, en su estudio *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, define el *estilo indirecto libre* como “(...) forma de discurso que cabe calificar de «neutral», porque permite reflejar, de forma convincente y vivaz, el pensamiento del personaje sin prescindir de la tercera persona del narrador.” (Villanueva, 2006: 27). A propósito del *estilo indirecto libre*, ha observado John W. Kronik, en su estudio *Lector y narrador*¹⁰⁸, lo siguiente:

Raras veces recurre Galdós al monólogo interior propiamente dicho, por ejemplo para dramatizar el trastorno de Torquemada frente a la enfermedad de su primer hijo (...) o, muy extensamente, para pintar la desesperación y el sentimiento de impotencia de Rafael (...). Con más frecuencia utiliza el estilo indirecto libre –técnica que tal vez prefiere por tratarse de un discurso compartido– (...) (1997: 96)

Ese “discurso compartido” al que se refiere Kronik es, efectivamente, el que comparten narrador y personaje. Unas líneas adelante, señala las ventajas que ofrece el uso del *estilo indirecto libre* frente al monólogo:

La acumulación de exclamaciones, interrogaciones y elipsis o el vocabulario nada elegante que el narrador emplea aquí y en otras ocasiones documentan y proyectan el estado mental, emotivo del personaje. Este recurso es una gran tentación para el narrador porque le permite conservar su dominio, manteniendo la tercera persona, al mismo tiempo que puede sondear las interioridades del individuo, adoptando incluso su manera de expresarse. El resultado es una simultánea colocación espacial del lector, junto con el narrador, dentro y fuera del personaje. (1997: 96)

A pesar de la proliferación del *estilo indirecto libre* en las novelas del ciclo, me centraré, únicamente, en algunas ocasiones en las que esta técnica se emplea en relación con el personaje de Torquemada, dejando de lado aquellas ocasiones en las que dicha

¹⁰⁸ El estudio de John W. Kronik está incluido en la obra, ya citada, *Creación de una realidad ficticia: LAS NOVELAS DE TORQUEMADA* de Pérez Galdós (pp. 79-114).

técnica se aplica a otros personajes de la serie, como sucede, por ejemplo, con Cruz o Rafael del Águila.

A partir de ahora, expondré algunas muestras de estas dos técnicas narrativas siguiendo el orden cronológico de las novelas, como he hecho hasta ahora.

En *Torquemada en la hoguera*, en el capítulo II, aparece ya el *estilo indirecto libre*, concretamente, el narrador se fusiona con el personaje de Torquemada y reflexiona como si fuera el propio padre a propósito de la futura carrera de su hijo Valentín:

Mas *el Peor*, aun reconociendo que no había carrera a la altura de su milagroso niño, pensaba dedicarlo a ingeniero, porque la abogacía es cosa de charlatanes. Ingeniero; pero ¿de qué?, ¿civil o militar? Pronto notó que a Valentín no le entusiasmaba la tropa, y que, contra la ley general de las aficiones infantiles, veía con indiferencia los uniformes. Pues ingeniero de caminos. (2008: 60)

Otro ejemplo de *estilo indirecto libre* se halla en el capítulo V, en el que el narrador adopta los pensamientos de Torquemada y reflexiona sobre la enfermedad del hijo prodigioso:

Todo se le volvía suspirar con bramidos, pasearse a trancos, beber buchets de agua y dar algún puñetazo en la pared. ¡Tremendo caso aquél! ¡Cuántas esperanzas desvanecidas! ... ¡Aquella flor del mundo segada y marchita! Esto era para volverse loco. Más natural sería el desquiciamiento universal que la muerte del portentoso niño que había venido a la tierra para iluminarla con el fanal de su talento... (2008: 75)

Como se acaba de ver, el narrador se impregna de la megalomanía del usurero para referirse a la hipotética muerte de Valentín, fusionándose, así, dicho narrador con Torquemada. En la continuación de este pasaje, en el que continúa el *estilo indirecto libre*, aparecen las ideas religiosas de Torquemada –o, por mejor decir, su ateísmo– mediante el narrador:

¡Bonitas cosas hacía Dios, la Humanidad, o quien quiera que fuese el muy tal y cual que inventó el mundo y nos puso en él! Porque si habían de llevarse a Valentín, ¿para qué le trajeron acá, dándole a él, al buen Torquemada, el privilegio de engendrar tamaño prodigio? ¡Bonito negocio hacía la Providencia, la Humanidad o el arrastrado Conjunto, como decía Bailón! ¡Llevarse al niño aquel, lumbrera de la ciencia, y dejar acá todos los tontos! ¿Tenía esto sentido común? ¿No había motivo para rebelarse contra los de arriba, ponerles como ropa de pascua y mandarles a paseo?... (2008: 75)

En el capítulo IV de *Torquemada en la hoguera* aparece un monólogo del usurero en el que expresa sus sentimientos y pensamientos a propósito de la enfermedad de Valentín:

La noche del segundo día, Torquemada, rendido de cansancio, se embutió en uno de los sillones de la sala, y allí se estuvo como media horita, dando vueltas a una pícara idea, ¡ay!, dura y con muchas esquinas, que se le había metido en el cerebro. «He faltado a la Humanidad, y esa muy tal y cual me las cobra ahora con los réditos atrasados...No: pues si Dios, o quienquiera que sea, me lleva mi hijo, ¡me voy a volver más malo, más perro...! Ya verán entonces lo que es canela fina. Pues no faltaba otra cosa... Conmigo no juegan... Pero no, ¡qué disparates digo! No me le quitará, porque yo... Eso que dicen de que no he hecho bien a nadie, es mentira. Que me lo prueben...porque no basta decirlo. ¿Y los tantísimos a quien he sacado de apuros?... Pues ¿y eso? Porque si a la humanidad le han ido con cuentos de mí: que si aprieto, que si no aprieto, yo probaré...Ea, que ya me voy cargando; si no he hecho ningún bien, ahora lo haré, ahora, pues por algo se ha dicho que nunca para el bien es tarde. Vamos a ver: ¿y si yo me pusiera ahora a rezar, qué dirían allá arriba? (2008: 69)

El narrador introduce el monólogo de Torquemada y desaparece, dejando al usurero que se exprese, y permitiendo, así, al lector, conocer lo que piensa realmente Torquemada, algo que solo puede lograrse cuando está a solas, sin la necesidad de tener que fingir frente a los demás.

La segunda de las novelas del ciclo, *Torquemada en la cruz*, será más prolija en cuanto a la práctica del monólogo. En ella, además de ser una novela mucho más extensa que su predecesora, se ahondará en la interioridad del personaje de Torquemada, hecho al que esta técnica narrativa contribuirá de manera decisiva.

En el capítulo II de la primera parte, con doña Lupe de cuerpo presente, don Francisco Torquemada traba conocimiento, por primera vez, con Cruz del Águila, y, casi sin saber cómo, acaba comprometiéndose a ayudar económicamente a ella y a su familia, tal y como hacía doña Lupe en vida. Cuando se despide de ella y toma conciencia de lo que acaba de suceder, el narrador informa de que:

Maquinalmente se metió en la sala, sin acordarse de que allí estaba, entre velas resplandecientes, la difunta; y, al verla, lo único que se le ocurrió fue decirle con el puro pensamiento:
«Pero ¿usted?, ¡ñales!, por qué no me advirtió...?» (2008: 118).

En este caso concreto, Galdós emplea la técnica del monólogo, ya que el narrador informa al lector de los pensamientos literales del personaje, sin que él mismo actúe como mediador.

La opinión de Torquemada sobre las clases bajas aparece en el capítulo III, en un extenso monólogo en el que se lamenta de haber tratado solo, hasta el momento, con gente ordinaria y de baja estofa y del que puede destacarse este fragmento:

(...) Torquemada seguía tejiendo en su meollo la tela empezada en la casa mortuoria.

«Lo que digo, no tengo política..., y hay que gastar política para ponerse a la altura que corresponde. Pero ¿cómo había yo de aprender nada tocante a la buena forma, si en mi vida he tratado más que con gente ordinaria?... Esta pobre doña Lupe, que en gloria esté, también era ordinaria, ¿qué duda tiene? No la ofendo, no, ¡cuidado! Persona bonísima, con mucho talento, un ojo para los negocios que ya lo quisieran más de cuatro. Pero, diga ella lo que quiera, y no la ofendo, lo que es persona fina... ¡que te quites! Intentaba serlo, y no le salía... ¡ñales!, no le salía. [...] Si ella, como yo, no trataba más que con gente de poco más o menos. ¿Y qué es lo que oye uno al cabo del día? Burradas y porquerías. Doña Lupe, me acuerdo bien, decía *ibierno*, *áccido*, *Jacometrenzo*, palabras que, según me ha advertido Bailón, no se dicen así... (2008: 119-120)

A pesar de la estima y el aprecio que siente Torquemada hacia doña Lupe, su inseparable compañera de fatigas, es plenamente consciente de la ignorancia de la ya finada señora, y comprende, también, que ello, así como su propia ignorancia, es producto de haber estado tratando con gente de baja extracción social; el medio determina, pues, a los individuos.

Don Francisco, en el mismo monólogo, va más allá en sus razonamientos y el lector puede conocer su opinión sobre las diferencias entre las clases sociales y la misión de las clases dominantes en la sociedad, esto es, ser espejo de buena educación:

Pero para eso está el fijarse, el poner oído a cómo hablan los que saben hablar... [...] Los ricos deben dar el ejemplo, ¡cuidado!, así de las buenas costumbres como de los buenos modos, para que ande derecha la sociedad y todo lleve el compás debido... Que sean torpes y mamarrachos los que no tienen sobre qué caerse muertos, me parece bien. Ahí hay equidad; eso es lo que llaman equilibrio. Pero que los acaudalados tiren coces, que los terratenientes y los que pagamos contribución seamos unos..., unos asnos, eso no, no y no.» (2008: 120)

Para Torquemada la división de la sociedad en diferentes estratos es un hecho justo – según su personal sentido de la justicia– y asume que, por ello, unos, los hombres ricos, deben dar ejemplo a los pobres. En este monólogo se muestra el desprecio que siente el usurero hacia la ignorancia y la falta de refinamiento de los más desfavorecidos de la sociedad. Es ello la causa de su ambiciosa idea (que cobra fuerza en esta novela) de ascender socialmente y dejar de pertenecer a ese sector de la sociedad, una idea que se convierte en su nuevo credo y Torquemada no cesará en su empeño hasta conseguirlo; para lograr dicho fin, como se acaba de ver, él considera que imitar a esa clase social dominante, a la que él admira profundamente, es el primer paso para pertenecer a ella. A pesar de esta ambición, cuando, finalmente, consigue ascender socialmente, en *Torquemada y San Pedro*, renegará de esa clase dominante a la que él ahora pertenece y realizará una apología de las clases populares, del “pueblo” del que él siempre ha formado parte.

En el capítulo XII pueden conocerse algunos de los “razonamientos” de Torquemada; después de obsequiar con unos dulces a Fidela, reflexiona sobre los dientes de la que será su futura esposa: “Pensando en ellos, decía: « ¿Tendrán dientes los ángeles? ¿Morderán? ¿Comerán?... Vaya usted a saber si tendrán dientes y muelas, ellos, que, según rezan los libros de religión, no necesitan comer. Y ¿a qué es *plantear esa cuestión?* Falta saber que *haiga* ángeles.»” (2008: 158). En este caso, como en la cita anterior, Galdós emplea el monólogo, introducido, en este caso, por el narrador omnisciente.

En *Torquemada en el purgatorio*, Galdós continúa haciendo uso del monólogo para que el lector pueda conocer mejor a sus personajes y, especialmente, a Francisco Torquemada. En el capítulo II de la primera parte aparecen las discrepancias con Cruz del Águila, concretamente, con respecto a sus diferentes concepciones de cómo se debe vivir:

Don Francisco no pudo contestarle porque le avisaron que le esperaba en su despacho el agente de Bolsa, y allá se fue presuroso, revolviendo en su caletre estas o parecidas ideas: « ¡El condenado cochecito! Al fin habrá que *echarlo...velis nolis*. No es idea, no, de esa pasta-flora de mi mujer, que jamás discurre nada tocante a mis gastos. La otra, la dominante, es la que quiere andar sobre ruedas. Ni qué falta me hace a mí ese armatoste, que..., ahora que me acuerdo..., se llama también *vehículo*. ¡Ah, si yo pudiera gastarlo sin que esa despótica de Cruz lo catara!... Pero no, ¡ñiales!, tiene que ser para todos, y mi mujer la primera, sobre cojines muy blandos para que no se me estropee,

máxime si hay sucesión... Porque, aunque nada han dicho, yo, *atento a la lógica del fenómeno*, me digo: sucesión tenemos.» (2008: 269)

En el capítulo XII de la segunda parte, la visión de su hijo muerto reaparece en la mente de Torquemada; esta vez, el usurero especula sobre su próxima paternidad, concretamente, está convencido de que su hijo Valentín volverá a la vida otra vez por designio divino:

Deseaba el hombre, además, salir de aquella cruel duda: ¿Su hijo sería Torquemada, *como tenía derecho a esperar*, si el Supremo Hacedor se portaba como un caballero? «*Me inclino a creer* que sí –decía para su capote, con verdadero derroche de lenguaje fino–. Aunque bien pudiera ser que la entremetida Naturaleza *tergiversase la cuestión* y la criatura me saliese con instintos de Águila, en cuyo caso yo le diría al señor Dios que me devolviese el dinero... [...] *Me inclino a creer* que será varón, y *por ende*, otro Valentín, *en una palabra*, el mismo Valentín *bajo su propio aspecto*. Pero ellas no lo creen así, sin duda, y de aquí la expectación que *reina en todos*, como cuando se aguarda la extracción de la Lotería.» (2008: 374)

En este caso concreto, la técnica usada es el *estilo indirecto libre*, en primer lugar, y después el monólogo del personaje. La primera técnica se encuentra al principio de la cita: “Deseaba el hombre, además, salir de aquella cruel duda: ¿Su hijo sería Torquemada, *como tenía derecho a esperar*, si el Supremo Hacedor se portaba como un caballero?”; el narrador, como se puede apreciar, interviene como portavoz del personaje, se infiltra en su interioridad y nos la muestra desde su posición narrativa de tercera persona. A continuación, aparece el monólogo de Torquemada y el narrador desaparece, dejando al lector con la reproducción de los pensamientos del usurero. Los desvaríos de Torquemada con respecto a su difunto hijo Valentín siguen apareciendo, como se acaba de ver, en *Torquemada en el purgatorio*.

En el capítulo I de la tercera parte, antes de aparecer un breve monólogo del personaje introducido por el narrador omnisciente, este se permite, en un acto de conciencia narrativa, opinar lo siguiente: “Haciendo su propia crítica, y dejando a un lado la modestia, que en los monólogos no viene al caso, se decía: «Hablo muchísimo mejor que el marqués de Taramundi, que a cada momento suelta una simpleza.»” (2008: 388). En este caso curioso, el narrador opina sobre el propio acto de narrar y sobre la técnica del monólogo, para, a continuación, reproducir, literalmente, las palabras de Torquemada. En el capítulo VI de la tercera parte, se halla otro monólogo de Torquemada:

Tan pronto se le escapaban, como le volvían al pensamiento, trayendo otras ideas nuevecitas, que parecían nacer en el caldeado ambiente del inmenso comedor: ¡«Re-Cristo! –pensó, dándose ánimos–; que no me falten las palabritas que tengo bien estudiadas; que no me equivoque en el término, diciendo peras por manzanas, y saldremos bien. De las ideas responde Francisco Torquemada, y lo que debo pedir a Dios es que no se me atraviese el vocablo». (2008: 410-411)

En *Torquemada y San Pedro* se encuentran, también, algunas muestras de monólogo, como, por ejemplo, en el capítulo XV de la primera parte, donde aparece un extenso monólogo en el que Torquemada especula sobre la muerte de su mujer, Fidela, y aprovecha, de paso, para criticar la religión:

«Seguramente –se dijo– es un hecho ya. Como si lo viera. [...] ¡Ah! Ya caigo; el llamado a comunicarme la triste noticia es el clérigo, mi señor Gamborena, que debe de estar también arriba, echando latines. ¡A buena hora! Véase para lo que vale la santa religión. Este San Pedro o San Perico, a quien tengo por portero del departamento celestial, no puede o no sabe evitar que se muera quien no debe morir. Ya, lo que ellos quieren es llevar gente y más gente para arriba... No les importa quien sea. En el fondo de esa santidad hay un gran egoísmo, por decirlo así... Pues, sí, el beato Gamborena será el comisionado para traerme la noticia... Cuando no me la trae es que todavía...» (2008: 506-507)

Podría destacarse, en la segunda parte de la novela, el monólogo que aparece en el capítulo VII, en el que Torquemada, debido a su pésimo estado de salud, sospecha que le están envenenando, lo que resalta también la desconfianza natural que el personaje siente hacia sus semejantes; este monólogo aparecerá citado y analizado en el próximo capítulo de este trabajo, titulado «La dimensión psicológica».

Cuando se agrava el estado de salud de Torquemada, en el capítulo IV de la tercera parte, el narrador omnisciente, mediante el uso del monólogo, informa de que:

Había cerrado los ojos; su semblante imitaba la muerte. Mirando para su interior, se decía: «Ya no hay duda: me muero. Cuando ésta sale por ese registro no hay esperanza. ¡Todo a la Iglesia!... Bueno, Señor, me contento con tal que me salve. Lo que es ahora o me salvo o no hay justicia en el cielo, como no la hay en la tierra.» (2008: 575-576)

Cabe destacar que, a pesar del tono crepuscular presente en algunos momentos de esta última novela del ciclo, Galdós optó por conceder una mayor importancia a la técnica narrativa del diálogo para que su personaje, Torquemada, expresara sus emociones, dejando en un segundo plano el uso del monólogo y el *estilo indirecto libre*,

que podrían haber contribuido a construir una opinión más certera de los verdaderos sentimientos del usurero en el ocaso de su vida. Quizás una mayor presencia de estas técnicas le habrían otorgado a esta novela un tono más confesional y, en consecuencia, tal vez un mayor dramatismo del que Galdós quería huir. Con la elección del diálogo como técnica principal (junto al narrador omnisciente), se rebaja la tensión en la historia y se da protagonismo a la interacción de Torquemada con Gamborena, favoreciendo, por el contraste entre sus diferentes ideologías, pasajes verdaderamente cómicos y no exentos de ironía en algunos momentos.

5.4. MULTIPERSPECTIVISMO O POLIFONÍA DE VOCES NARRATIVAS

En este apartado se analizarán todos aquellos casos en los que se definirá a Francisco Torquemada mediante la opinión y las valoraciones de otros personajes de las novelas del ciclo, lo que constituirá la segunda “fuente informativa” a la que hacía referencia M^a. del Carmen Boves en su artículo, y, además, el uso del *multiperspectivismo narrativo* propiciará un enriquecimiento en cuanto a la configuración del personaje protagonista.

Marisa Sotelo, en su estudio «El multiperspectivismo en la narrativa galdosiana: *La desheredada*», analiza esta técnica narrativa utilizada por Galdós en la novela que inaugura el llamado “ciclo de la materia”, el más influenciado por las doctrinas naturalistas, técnica que, en las novelas de *Torquemada*, contará, también, con un espacio propio. Esta polifonía de voces narrativas “(...) como si se tratara de una novela coral, matiza y subraya las principales características definidoras del personaje.” (Sotelo Vázquez, 2013: 174). Gracias a las opiniones de distintos personajes de la historia, el lector podrá acercarse con más precisión a la figura de Torquemada, y, además, con más realismo: la percepción que los demás tienen del personaje no tiene que coincidir, necesariamente, con la opinión que de sí mismo tiene el personaje, como sucede en la vida de cada uno de nosotros.

En su ponencia¹⁰⁹ titulada «Dickens y Galdós: la perspectiva múltiple», Lisa Pasto-Crosby analiza el *multiperspectivismo* o perspectiva múltiple en las novelas de *Torquemada*, apuntando una posible influencia de Dickens –uno de los maestros de Galdós– en lo relativo al empleo de este recurso narrativo; concretamente, se apoya en la novela dickensiana *Bleak house* (1882-1883) para llevar a cabo su análisis comparativo. No obstante, Pasto-Crosby no se limita únicamente a analizar los diferentes puntos de vista de otros personajes sobre alguno en concreto –como sí que se seguirá ese enfoque en este apartado–, sino que su análisis se hace extensivo, también, a los puntos de vista de diferentes narradores, formando todos ellos, en conjunto, la ilusión de una realidad múltiple y poliédrica con respecto a los personajes. Concretamente, apunta lo siguiente:

En las novelas de Galdós, tal nivel de autoconciencia del arte de novelas forma parte de su estilo, y en *Las novelas de Torquemada* es posible trazar la influencia de las sobredichas técnicas dickensianas. El mundo social es presentado de una manera igualmente multiperspectivista, en que se notan varios puntos de vista de la realidad. (Pasto-Crosby, 1993: 182)¹¹⁰

Para apoyar su afirmación, recurre a un pasaje de la segunda parte de *Torquemada en el purgatorio* en el que, efectivamente, se puede apreciar la multiplicidad de puntos de vista sobre un mismo suceso:

los de allá atribuyeron el rápido triunfo a influencias del nuevo senador (a quien se suponía gran poder)... Y trajo una carta *El Imparcial* en que narraba el efecto causado por la noticia en aquella sensata población, describiendo cómo había perdido el sentido todo el sensatísimo vecinadario; cómo habían sacado en procesión por las calles, entre ramas de laurel, un mal retrato de don Francisco que se proporcionaron no se sabe dónde... (1993: 182)

En efecto, aquí, según Pasto-Crosby, se pueden apreciar tres puntos de vista diferentes: “(...) la perspectiva de los provincianos, la del autor de la carta en el periódico, y la del narrador omnisciente.” (1993: 182). A pesar de centrar su análisis en la influencia de Dickens en las novelas de Galdós, también, a propósito de este pasaje, Pasto-Crosby señala el “eco quijotesco” con respecto a la presencia de la carta, un juego narrativo más

¹⁰⁹ La ponencia está publicada en las *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990). II*.

¹¹⁰ A partir de ahora se consignará solo la página.

que subraya la innegable influencia de Cervantes en Galdós.

Es posible, como se acaba de ver, hallar en las novelas de *Torquemada* algunos pasajes en los que la polifonía de voces narrativas está presente, incluyendo la del narrador omnisciente –directa o indirectamente–. A continuación, se procederá a analizar lo que otros personajes de las novelas de *Torquemada* piensan del usurero.

Además del narrador omnisciente (ya analizado previamente, en el primer apartado del presente capítulo), algunos personajes hablan sobre Torquemada cuando él no hace acto de presencia, y eso permite al lector conocer, desde otra perspectiva o perspectivas, cómo es valorado “el héroe” realmente, cuando no está presente la hipocresía y no es necesario mantener las buenas formas. A veces, es el propio narrador el que permite conocer a los lectores cuál es la opinión que el usurero suscita en otros personajes de las novelas dedicadas a su figura.

En la segunda novela del ciclo, *Torquemada en la cruz*, en el capítulo V de la primera parte, el narrador omnisciente deja conocer al lector –con cierta complicidad con este– la impresión que el usurero causa en la hermana menor de las Águilas, Fidela, que acabará por convertirse en su esposa: “Tardó bastante en aplomarse delante de Torquemada, el cual, acá para *inter nos*, le pareció un solemne ganso.” (2008: 126).

Otra muestra de ello se encuentra –en forma dialogada– en *Torquemada en la cruz*. En el capítulo VII de la primera parte, la hija de Torquemada, Rufina, expresa su opinión a su marido sobre las malas artes usurarias de su padre:

Su hija Rufinita y su yerno estuvieron a visitarle, y achacaron su inquietud a motivos enteramente contrarios a los verdaderos.

–A tu papá le han arreado algún timo –decía Quevedito a su esposa cuando salían para irse al teatro a ver una función de hora–. Y ¡que debe de haber sido gordo!

Rufina, cogida del brazo de su diminuto esposo y rebozada en su toquilla color de rosa, iba refunfuñando por la calle:

–Es que papá no aprende...Aprieta sin compasión; quiere sacar jugo hasta de las piedras; no perdona, no considera, no siente lástima ni del sursuncorda; y ¿qué resulta? Que la divina Providencia se descuelga protegiendo a los malos pagadores..., y al pícaro prestamista, estacazo limpio... [...] Allá se entienda; pero es mi padre, y me gustaría verle en otra conformidad...Voy a lo que iba: papá estruja demasiado, ahoga al pobre, y...hay Dios en el Cielo, que está mirando dónde se cometen injusticias para levantar el palo. (2008: 136)

A pesar del parentesco que les une, Rufina vislumbra con claridad y pesadumbre los defectos de su padre, concretamente el más sobresaliente, la avaricia.

En el capítulo XIII, el narrador omnisciente hace referencia a la ignorancia de Torquemada, concretamente a su ridícula nueva manera de hablar y a su capacidad para engañar a los incautos que le escuchan mediante la presencia, primero, de una colectividad (“Más de cuatro”), y segundo, de un personaje anónimo, del que Galdós reproduce su opinión sobre el usurero:

Más de cuatro, que por primera vez en aquellos días se le echaron a la cara, veían en él un sujeto de mucho conocimiento y gravedad, [...] Alguien decía, oyéndole hablar: «Un poco tosco es este tío, pero ¡qué bien discurre!» (2008: 159-160)

En la segunda parte, en el capítulo III, Cruz ahora reflexiona sobre Torquemada y su necesidad de casarse con él, mostrando, mediante el monólogo, la repugnancia que le provoca el usurero:

«No, Virgen y Padre Eterno y Potencias celestiales, yo no...No es a mí a quien toca este sacrificio para salvarnos de la muerte. A mi hermana le corresponde, a ella, más joven; a ella, que apenas ha luchado. [...] Yo no las tengo; yo no sirvo para nada, menos para el matrimonio...Y ¡con ese pobre adefesio!...» (2008: 190)

A pesar de la nula atracción que le despierta la apariencia de Torquemada, en la continuación del pensamiento de Cruz es interesante observar cuáles son sus primeras impresiones sobre el protagonista, al que atribuye cualidades como la bondad, la docilidad y la inteligencia:

«En resumidas cuentas, no es mal hombre...Ya me encargaré yo de pulirle, raspándole bien las escamas. Debe de ser docilote y manso como un pececillo. ¡Ah, si mi hermana tiene un poquito de habilidad, haremos de él lo que nos convenga! [...] El infeliz está ávido de ideas nuevas, de modales finos y de términos elegantes. No tiene nada de tonto, y se espanta de ser ridículo. (2008: 191-192)

En el capítulo IV, Cruz recalca a su hermana estas cualidades de Torquemada para convencerla de que se case con él. En el diálogo que ambas mantienen, además del carácter autoritario de Cruz, que el lector ya ha tenido ocasión de conocer, este descubre, también, lo que opina Fidela sobre su futuro cónyuge, además de realizarse la naturaleza abnegada de la futura esposa:

– ¿Ya vienes con tus remilgos? ¡Si está muy bueno! –le dijo Cruz, poniendo sobre la mesa de la cocina los mendrugos de pan del día anterior que ayudaban a tragar la pócima–. [...] Cierto que no es muy galán que digamos. Cierto que se ha enriquecido prestando dinero con

espantosa usura, y lleva sobre sí el menosprecio y el odio de tanta y tanta víctima. Pero, ¡ay, Fidela, no puede una escoger el peñasco en que ha de tomar tierra! [...] Conque no hay que afligirse. Es hombre de clase inferior y de extracción villana. Pero su inferioridad y las ganas que tiene de aseñorarse le harán más dócil, más dúctil, y conseguiremos volverle del revés. Por más que tú digas, yo veo en él cualidades; no es tonto, no. Rascando en aquella corteza se encuentra rectitud, sensibilidad, juicio claro... En fin, casados os vea yo, y déjale de mi cuenta... [...]

–Sí, lo comprendo...No digo nada –murmuró Fidela, decidiéndose a tomar el chocolate, que más pudo, al fin, la necesidad que el asco–. ¿Es preciso hacerlo? Pues no se hable más. Aunque el sacrificio fuera mucho mayor, yo lo haría. No están los tiempos para escrupulizar, ni para pedir que nos sirvan platos de gusto. Lo que dices..., ¿quién sabe si será la isla menos árida y menos fea de lo que parece mirada desde el mar! (2008: 194-195)

En el capítulo V, es el otro antagonista de Torquemada, Rafael del Águila, quien se pronuncia acerca de Torquemada. Concretamente, lo hace en el diálogo que mantiene con su hermana Fidela a propósito del matrimonio de esta con el usurero:

–Paréceme que lloras –tentándole la cara–. Sí..., tu cara está mojada. Fidela, ¿qué es esto? Respóndeme a la pregunta que te hice. En ese cambio, en ese..., no sé cómo decirlo... ¿figura de algún modo como causa, como agente principal, ese amigo de casa, ese hombre ordinario que ahora estudia para persona decente?

–Y si figurara, ¿qué? –contestó la joven, después de hacerse repetir tres veces la pregunta.

(...) No quiero saber más: acerté. ¡Qué manera de adivinar! Pero dime: ¿no trajiste a ese hombre a casa como bufón, para que nos divirtiera con sus gansadas? (2008: 197)

Como puede comprobarse, la opinión de Rafael acerca de Torquemada es negativa (“ese hombre ordinario que ahora estudia para persona decente”), y lo es ya desde el principio de las relaciones del usurero con la familia de las Águilas; ello no cambiará con el paso del tiempo, sino que se intensificará esta mala opinión, llegando, incluso, hasta el odio.

Unas páginas adelante, concretamente en el capítulo VIII, el desprecio del hermano de Fidela hacia Torquemada queda expuesto en la conversación que mantiene con sus hermanas, en la manera de referirse a él:

–Eso, no; lo que me subleva es que queráis introducir en mi familia a esa asquerosa sanguijuela del pobre. Esto envilece, no el trabajo honrado. ¡Si yo tuviera ojos, si yo sirviera para algo...! Pero el no servir para nada, el ser una carga y un estorbo no me priva de la dignidad, y otra vez y otra, y ciento y mil, te digo que no cedo, que no

consiento, que no me da la gana de entregarte a la bestia infame, y que si persistís, yo me voy a pedir limosna por los caminos... (2008: 217)

Por el contrario, la expresión de la repulsa de Fidela hacia el usurero, si bien está manifestada implícitamente cuando asume que se sacrificará por la familia, no llegará nunca a ser tan vehemente como la de sus dos hermanos y aceptará con resignación su destino con tal de salvar a sus hermanos de la pobreza.

En el capítulo IX, Cruz intenta suavizar a Fidela los defectos de Torquemada a propósito de una carta enviada a ella por el usurero, y, para lograrlo, alaba el ingenio del usurero. Pero el lector sabe que lo hace con el propósito de que a Fidela no le parezca castigo tan terrible el hecho de convertirse en su esposa.

En el capítulo XI, mediante el uso del monólogo, el narrador vuelve a acercarse al lector los pensamientos de Rafael sobre Torquemada:

« ¡Qué apuradas andarán mis hermanas buscándome! –dijo, comiendo despacito–. Fastidiarse. Os habéis acostumbrado a que yo fuese un cero, siempre un cero. [...] ¡Ah, vosotras tenéis vista; yo no! Mi desdicha se compensa con la inmensa ventaja de no poder ver a la bestia. Vosotras la veis, la tenéis siempre delante, y no podéis libraros de su grotesca facha, que viene a ser vuestro castigo... ¡Qué rico está este pan! ... ¡Gracias a Dios que he perdido al comer aquella sensación mortificante del olor a cebolla!» (2008: 234)

Con el uso del monólogo, el lector puede confirmar que lo que ha opinado el personaje, en determinadas conversaciones con otros personajes, es cierto o no. En este caso concreto, el monólogo ayuda a reafirmar la idea de que el odio que siente Rafael hacia Torquemada es verdadero.

En el capítulo XV, vuelve a encontrarse un breve monólogo, esta vez de Cruz, en el que se refieren sus verdaderos pensamientos sobre Torquemada: “Cruz hizo que asentía, pero en su interior bramaba de coraje, diciéndose: «¡Ya te arreglaré, grandísimo tacaño!»” (1963: 243). Y su opinión sobre la tacañería del usurero la manifiesta también en el diálogo que mantiene con José Donoso hacia el final del capítulo:

–Se lo he dicho... A su tiempo vendrá esa reforma, para la cual está todavía un poco rebelde. Todo se andará. No olvide usted que hay que ir por grados.

–Sí, sí. Lo más urgente es adecentar este caserón, en el cual hay mucho bueno que hoy no luce entre tanto desarreglo y suciedad. [...] Por el decoro del mismo don Francisco pienso declarar la guerra a esa tacañería que tiene pegada al alma como una roña, como una lepra, de la cual personas como nosotras no podemos contaminarnos. (2008: 253)

El profundo desprecio que Cruz y Rafael del Águila sienten hacia Torquemada ha sido manifestado en *Torquemada en la cruz* mediante el uso de diferentes técnicas narrativas: el diálogo, el monólogo y las puntualizaciones que ofrece, en algunas ocasiones, el narrador omnisciente.

Torquemada en el purgatorio ahondará en esta pésima opinión que del usurero tienen Cruz y Rafael, y la novela culminará con el suicidio de este último al final de la misma. Mejor muestra de odio que esa es imposible encontrarla.

En el capítulo II de la primera parte, el narrador omnisciente comenta acerca de Fidela, a propósito de su marido, lo siguiente:

Fidela, con el largo padecer en los mejores años de su vida, todo lo que había ganado en sutilezas de imaginación habíalo perdido en delicadeza y sensibilidad, y no se hallaba en disposición de apreciar exactamente la barbarie y el prosaísmo de su cónyuge. Su linfatismo le permitía soportar lo que para otro temperamento habría sido insoportable, y su epidermis, en apariencia finísima, no era *por dentro* completamente sensible a la ruda costra del que, por compañero de vida, casa y lecho, le había dado la sociedad de acuerdo con la Santa Iglesia. (2008: 268)

Con esta descripción típicamente naturalista, basada en la fisiología (“su linfatismo”, “su epidermis”), el narrador otorga al lector elementos para poder juzgar, con mayor precisión, la conducta de Fidela hacia su marido, así como su opinión sobre él, que es considerablemente más positiva que la de sus hermanos. En este caso, la explicación de la actitud de Fidela hacia Torquemada está justificada por la fisiología de este personaje femenino. Su constitución física determina, pues, su actitud pasiva y de sometimiento.

En el capítulo X, Rafael y su ex compañero de Universidad, Pepe Serrano Morentín¹¹¹, se mofan de la ignorancia y de las ocurrencias de Torquemada:

Y cuando se quedó solo con Morentín, prosiguió Rafael el cuento:
–Ello es la extravagancia más donosa de nuestro jabalí, que, cegado por la vanidad y desvanecido por su barbarie, que se desarrolla en la opulencia como un cardo borriquero en terreno cargado de basura, pretende que la Naturaleza sea tan imbécil como él. Escucha, y asegúrate primero de que nadie nos oye. Él divide a los seres humanos en dos grandes castas o familias: poetas y científicos. (*Estrepitosa risa de Morentín*). Y quería que Zárate¹¹² le diese su opinión sobre una ide-

¹¹¹ Morentín es amigo, desde los tiempos de la universidad, de Rafael del Águila. En *Torquemada en el purgatorio* se atreve a cortejar a Fidela, despertando las sospechas de sus hermanos Cruz y Rafael.

a que él tiene. Verás qué idea, y cáete de espaldas, hombre.
–Cállate, cállate; de tanto reírme, me va a dar la gastralgia. He comido muy... A ver, sigue: esto es divino...
–Verás qué idea. Pretende que puede y debe haber ciertas..., no recuerdo el término que usó..., reglas, procedimientos, algo así..., para que los hijos que tenga un hombre, *salgan* científicos, y en ningún caso poetas. (2008: 303-304)

Rafael, además de burlarse de Torquemada, no duda en animalizarle (“nuestro jabalí”), mostrando, así, la repugnancia que siente hacia el usurero, y haciendo partícipe de ello a su amigo.

En la segunda parte de la novela, en el capítulo III, el narrador deja constancia, prácticamente en toda la extensión del mismo, de la mala fama de Torquemada en las capas bajas de la sociedad, reforzando, así, la pésima opinión que del usurero tiene – casi– todo el mundo; un fragmento de ello sería el siguiente:

Como Madrid, aunque medianamente populoso, es pequeño para la circulación de las especies infamantes, todo se sabía, y no faltaban amigas officiosas que le llevasen a Cruz, una por una, cuantas maledicencias se forjaban en las tertulias romeriles. Y en estas no faltó quien conociese de vista o de oídas a Torquemada el *Peor*, célebre en ciertas zonas malsanas y sombrías de la sociedad. Villalonga y Severiano Rodríguez, que tenían de él noticias por su desgraciado amigo Federico Viera pintáronle como un usurero de sainete, como un ser grotesco y lúgubre, que bebía sangre y olía mal. (2008: 332)

Algunos personajes del universo de Galdós aparecen en esta descripción para resaltar la mala fama del usurero en el Madrid de su tiempo. Prácticamente todo el capítulo se asemeja a un inventario de todos los rumores y habladurías que circulan en la ciudad sobre Torquemada y su familia.

En la tercera parte de la novela, en el capítulo VI, el narrador hará conocer la opinión de algunos presentes sobre Torquemada en el banquete en honor al usurero que se celebra en El Bierzo. Existe disparidad de opiniones entre los asistentes:

Achantaditos en un extremo de la mesa lateral, a la mayor distancia posible de la cabecera, hallábase Serrano Morentín, Zárate y el licen-

¹¹² Zárate es un personaje que el narrador describirá en el capítulo XI de la primera parte de *Torquemada en el purgatorio*, aunque ya ha aparecido mencionado antes. De él se sabe, entre otras cosas, que es un hombre joven y de apariencia distinguida, y que es opositor a diferentes cátedras. Destaca por su inteligencia y Torquemada le profesa un afecto sincero, gracias a las continuas adulaciones del joven al viejo usurero.

ciado Juan de Madrid, este con la intención más mala del mundo, pues preparábase a tomar nota de todas las gansadas y solecismos que forzosamente había de decir, en su discurso de gracias, el grotesco tacaño, objeto de tan disparatado homenaje. [...] se relamían de gusto, esperando el divertidísimo sainete que a la hora de los brindis se les preparaba. [...] (2008: 409-410)

Tres personajes, pues, aguardan el espectáculo humorístico en lo que consideran que se convertirá el discurso de Torquemada: los ya conocidos Morentín, Zárate y el licenciado Juan de Madrid, el primer cronista que se menciona al comienzo de *Torquemada en el purgatorio* y autor de la obra *Dichos y hechos de don Francisco Torquemada*. Pero en el banquete de honor al usurero se encuentra un público heterogéneo, como informa el narrador:

Pero no en todos los grupos predominaba este sentimiento de burlona hostilidad. Hacia el centro de una de las mesas, Cristóbal Medina, Sánchez Botín¹¹³ y compinches expresaban su curiosidad por lo que diría o dejaría de decir San Eloy en su contestación a los brindis.

–Es hombre tosco –afirmaba uno–, hombre de trabajo, y como tal, de palabra difícil. ¡Pero qué inteligencia, señores! ¡Qué sentido práctico, qué serenidad de juicio, qué puntería para dar en el blanco de todos los asuntos!

Y en otra parte:

–Veremos por dónde sale este don Francisco. Hablará poco. Es *un tío muy largo* que esconde su pensamiento, como todas las inteligencias superiores. (2008: 409-410)

Los asistentes que conocen la ignorancia de Torquemada esperan, ansiosos, su parlamento para burlarse de él; por el contrario, los incautos que solo conocen a Torquemada por su gran fama están colmados de expectativas, creyéndole un hombre superior e inteligente (“¡Pero qué inteligencia, señores!”, “Es *un tío muy largo*”). Una vez más aparece, pues, el contraste, en este caso entre los que consideran a Torquemada un hombre ridículo, ignorante y de nula capacidad intelectual y los que, por el contrario, le consideran un hombre brillante e inteligente. Esta diversidad de opiniones aporta, también, humor a la escena del parlamento de Torquemada, ya cómica de por sí.

En *Torquemada en el purgatorio*, además de la de Cruz, Rafael y, en menor medida, Fidela, se ha podido conocer la opinión de algunos personajes secundarios de la novela, como, por ejemplo, Morentín, así como la de otros personajes cuya función es

¹¹³ Alejandro Sánchez Botín es un personaje que ha aparecido antes en otra novela galdosiana, *La desheredada*, como pretendiente de la protagonista, Isidora Rufete.

meramente coral. En cualquier caso, las características en las que más han incidido todos ellos es en la avaricia y en la ignorancia de Torquemada, gracias a la cual el personaje se ha convertido en objeto de burla por sus continuos disparates. En esta novela, pues, se ha resaltado la ridiculez del personaje.

La opinión de personajes secundarios sobre Torquemada aparece también en el capítulo I de la primera parte de la novela *Torquemada y San Pedro*. En este capítulo, son algunos sirvientes del palacio de Gravelinas los que cuchichean sobre Torquemada:

El ayuda de cámara recomendaba que no se dejase para lo último el chocolate del señor marqués.

–Al *tío Tor* –dijo una voz bronca, que debía de ser de alguno de la cuadra –, no le gusta más que el de a tres reales, hecho con polvo de ladrillo y bellotas...

– ¡Silencio!

–Es hombre, como quien dice, de principios bastos, y por él, comería como un pobre. Come a lo rico porque no digan.

– ¡A callar! ¿Quién quiere café?

–Yo y nosotros... Oye tú, *Bizconde*, saca la botella de aguardiente.

–La señora ha dicho que no *haiga mañanas*.

–Sácala te digo. (2008: 446-447)

Ni la servidumbre respeta a Torquemada. Le faltan el respeto (“*tío Tor*”) y se burlan de su austeridad, su falta de refinamiento y su necesidad de aparentar.

En el capítulo IV son Gamborena y Cruz los que conversan acerca de Torquemada, concretamente, el primero reprende a la mayor de las Águilas por haber intentado amansar la naturaleza del usurero. Gracias a ello, el lector puede conocer la opinión del clérigo acerca del mismo, que no difiere de la de ella:

–No me creo exenta de culpa –dijo Cruz con humildad–, ni en este ni en otros casos de la vida.

–Tu despotismo, que despotismo es, aunque de los más ilustrados, tu afán de gobernar autocráticamente, contrariándole en sus gustos, en sus hábitos y hasta en sus malas mañas, imponiéndole grandezas que repugna, y dispendios que le fríen la sangre, han puesto al salvaje en un grado tal de ferocidad que nos ha de costar trabajillo desbravarle.

–Cierto que soy un poquitín despótica. Pero bien sabe ese bruto que sin mi gobierno no habría llegado a las alturas en que ahora está, y en las cuales, créame usted, se encuentra muy a gusto cuando no le tocan a su avaricia. (2008: 457)

Gamborena tiene asumidos los defectos de Torquemada (se refiere a él como “al salvaje”) e intenta colaborar con Cruz para reconducir su temperamento. Es importante conocer la opinión de Gamborena sobre Torquemada porque el clérigo será el personaje

más relevante de la última de las novelas del ciclo, y, además, será el guía espiritual de don Francisco; a pesar de conocerle bien, intentará luchar contra esa naturaleza y moldearle mediante el acercamiento a la religión.

En el capítulo IX de la tercera parte, el lector puede adentrarse en los pensamientos de Gamborena sobre don Francisco y la posibilidad de este de salvarse o no, cuando la muerte del usurero es ya prácticamente inminente. Para poder conocer esta información, el lector cuenta con el narrador omnisciente, que penetra en la mente de Gamborena:

Gamborena no le contestó. Le afligía la falta de unción religiosa que el enfermo mostraba, y la rebeldía de su espíritu ante el inevitable tránsito. O no creía en él, o creyéndolo, se rebelaba contra la divina sentencia, poseído de furor diabólico. Testarudo era el misionero, y no se dejaría quitar tan fácilmente la presa. Observole el rostro, queriendo penetrar con sagaz mirada en su pensamiento, y ver qué ideas bullían bajo el amarillo cráneo, qué imágenes bajo los párpados abatidos. Hombre de mucha práctica en aquellos negocios, y expertísimo en catequizar sanos y moribundos, recelaba que el espíritu maligno, burlando las precauciones tomadas contra él, hubiese ganado solapadamente la voluntad del desdichado marqués de San Eloy, y le tuviese ya cogido para llevarsele. (2008: 594)

En el último capítulo, el X, una vez Torquemada ha exhalado su último aliento, el lector conoce, mediante el narrador una vez más, lo que piensa Gamborena sobre el difunto don Francisco a propósito de su salvación: “Lo que pensaba el bravo misionero de Indias al propio tiempo que elevaba sus oraciones al Cielo, él no había de decirlo nunca, ni el profano puede penetrarlo.”(2008: 600). En efecto, después de conocer bien la naturaleza de Torquemada, Gamborena está en condiciones de dudar de su arrepentimiento. Esta duda, perfectamente justificada, la trasladará después el narrador a los lectores, y con ella concluye la novela.

La última de las novelas del ciclo, *Torquemada y San Pedro*, recoge las opiniones de otros personajes, además de las habituales de Cruz, que prácticamente no varían con respecto a las expresadas en el resto de las novelas. Además de las burlas de los sirvientes con las que se retoma la historia del usurero, están también presentes las opiniones de Gamborena sobre Torquemada, que coinciden con lo que piensa la mayoría de personajes sobre este.

Esta multiplicidad de opiniones sobre el personaje, expresadas mediante el narrador omnisciente, el diálogo entre personajes o el monólogo de alguno de ellos,

permiten al lector tener otros puntos de vista sobre el personaje y enriquecer su juicio sobre el mismo.

5.5. OTRAS TÉCNICAS NARRATIVAS

El narrador omnisciente, el diálogo, el monólogo, el *estilo indirecto libre* y el *multiperspectivismo* son las técnicas narrativas más usadas por Galdós en las cuatro novelas de *Torquemada*. Todas estas técnicas se corresponden con las tres “fuentes informativas” a las que se refería M^a del Carmen Boves en su artículo y, gracias a ellas, es posible construir un personaje con una mayor entidad y profundidad psicológica, que es ofrecido al lector desde una óptica poliédrica, esto es, es visto desde diferentes puntos de vista. Pero no solo estas técnicas –ya analizadas en los apartados anteriores– tendrán cabida en las cuatro novelas. Aparecen algunas con menor profusión –en comparación con las ya mencionadas–, otras técnicas narrativas que, de igual modo, contribuyen a la construcción del personaje. En este apartado se analizarán algunas de ellas.

El soliloquio, entendido como el parlamento de un personaje consigo mismo, sin presencia de interlocutor, aparece en las novelas. Como definición de esta técnica, ofrezco la de Germán Gullón, que aparece contenida en su prólogo a *La desheredada*:

Esta forma narrativa, a diferencia del monólogo interior, transcribe las palabras dichas por un personaje a sí mismo en voz alta, como si hubiera una audiencia. Los soliloquios no enuncian sentimientos verdaderos, son exclamaciones que revelan la capa emotiva exterior del sentir subyacente. (Gullón, 2007: 39)¹¹⁴

En algunas ocasiones, Torquemada habla en voz alta, tal y como sucede en el capítulo VI de la primera parte de *Torquemada en el purgatorio*, en el que se reproduce el parlamento de Torquemada cuando va caminando solo por la calle, sin la presencia de

¹¹⁴ A partir de ahora se consignará solo la página.

un oyente, y en el que expresa su odio hacia las Águilas. En este caso, pues, se recurre al soliloquio:

Hasta más allá de la Puerta del Sol le fueron burbujeando en el magín las ideas de la viva disputa con su esposa y cuñada, y seguía disparando contra ellas una dialéctica irresistible:

«Porque no me sacarán ustedes, con todo su *maquiavelismo*, del sistema de gastar sólo una parte mínima, *considerablemente mínima*, de lo que se gana. ¡Ya...!, como ustedes no tienen que discurrir para traerlo a casa, no saben lo que cuesta... (2008: 285)

El soliloquio aparece también en el capítulo XIII, y, en él, de nuevo, el usurero habla consigo mismo y se desahoga expresando la ira que siente hacia Cruz del Águila y su autoritarismo. Del mismo, destacaré los siguientes fragmentos:

Retiróse, al cabo, la señora, del despacho de don Francisco con aire dictatorial, y el otro se quedó allí ejerciendo, con grave detrimento de las alfombras, el derecho del pataleo, y desahogando su coraje con erupción de terminachos.

« ¡Maldita por jamás amén sea tu alma de ñales!... Re-Cristo, a este paso, pronto me dejarán en cueros vivos. [...] Pero esta señora, más soberbia que Napoleón, ¿por qué no me dejará que gobierne mi casa como me dé la gana, y según mi lógica pastelera? ¡Maldita, y cómo impera, y cómo me mete en un puño, y me deja sin voluntad, *meramente* embrujado! [...] ¡Pero qué estaca he de coger yo, triste de mí, si le tengo miedo, y cuando veo que le tiembla el labio, ya estoy metiéndome debajo de la mesa! (2008: 317)

Es interesante observar el poder que ejerce Cruz del Águila sobre Torquemada, ya que, después de maldecirla por dirigir su economía, se confiesa a sí mismo que se siente atemorizado frente a su presencia e imposibilitado para tomar las riendas del gobierno de su casa.

En el capítulo I de la segunda parte, vuelve a aparecer el uso del soliloquio con idéntica función a los ya citados: desahogar la ira que Torquemada siente hacia Cruz del Águila, el único personaje de la historia capaz de moldear al usurero y dominarle:

(...) el usurero se desahogó a solas en su cuarto, con cuatro patadas y otros tantos ternos a media voz:

« ¡Cómo me domina la muy fantasmona!... Y ello es que tiene una labia que enamora y le vuelve a uno loco... Pues con ese jarabe de pico me está sacando los tuétanos, y no me deja hacer mi santísimo gusto, que es economizar... ¡Qué desgracia me ha caído encima! (2008: 320-321)

En *Torquemada y San Pedro*, en el capítulo XV de la primera parte, se encuentra otro soliloquio de Torquemada, en el que discurre consigo mismo sobre la injusticia de la muerte de Fidela:

Metiose en su cuarto el marqués de San Eloy como alimaña huida, que sólo se cree segura en la grieta que le sirve de albergue; pero como este era, en aquel caso, bastante holgado, allí se entretuvo el hombre en espaciarse su desventura, paseándola de un extremo a otro, como si de esta suerte, por estirla y darle vueltas, pudiera llegar a ser menos honda. [...]

¿A qué obedecía la muerte de Fidela? «¿A qué obedece? –repetía furioso, volviendo la cara hacia el techo, como si en él pintada estuviese la cara de su interlocutor—. ¿Es esto justo? ¿Es esto misericordioso y divino?... ¡Divino! Vaya unas divinidades que se gastan por arriba. [...] Tengamos dignidad. ¿Y qué es el rezo, más que una adulación, verbigracia, besar el palo que nos desloma? Yo..., al fin y al cabo..., rezaría, si fuese preciso, si supiera que había de encontrar piedad; pero... como si lo viera..., ¡piedad! ¡Ah, quien no te conozca que te compre! (2008: 503-504)

El recuerdo de su difunto hijo Valentín tiene cabida, también, en la continuación de este soliloquio, en el que Torquemada se muestra enfadado por la injusticia de la voluntad divina y se alivia expresando todos sus pensamientos.

Como se acaba de ver, el soliloquio funciona como desahogo de los pesares de Torquemada, que expresa su ira (cuyo principal destinatario de la misma es su hermana política Cruz), su indignación y tristeza en algunas ocasiones. El uso de esta técnica narrativa para expresar estas emociones funciona mucho mejor que si, tal vez, se hubiera empleado el monólogo, ya que permite una mayor expresividad y se enfatizan las emociones del personaje, ya que este, incapaz de guardarlas para sí, siente la imperiosa necesidad de verbalizarlas.

Otra de las técnicas narrativas que aparece es el discurso, esto es, un parlamento de un personaje dirigido a una audiencia y que puede constar, o no, de una preparación o planificación previas. Todo el capítulo VIII de la tercera parte de *Torquemada en el purgatorio* consiste en la reproducción del discurso que dio el usurero en El Bierzo frente a los asistentes al evento. Podrían destacarse de él los siguientes fragmentos:

–«Señores: no voy a pronunciar un discurso. Aunque quisiera, y vosotros..., digo que aunque vosotros gustarais de oírmelo, yo no podría, por causa de mi pobreza... (*murmillos*), de mi pobreza de medios oratorios. Soy un individuo rudo, *eminente* trabajador, y de la clase de pueblo, artesano *por excelencia* del negocio honrado... [...] »Repito que no esperéis de mí bonitos discursos, ni

elocuentísimos períodos. Mis flores son los números; mis retóricas el cálculo; mi elocuencia... la acción. (*Aplausos*). [...] » ¿Quién es el que tiene el honor de dirigiros su modesta palabra en este momento? Pues no es más que un pobre obrero, un hombre que todo se lo debe a su misma iniciativa, a su laboriosidad, a su honradez, a su constancia. [...] Si he llegado adonde estoy, lo debo a que he tenido dos virtudes, y de ello me alabo con vuestro beneplácito, dos virtudes. ¿Cuáles son? *Helas aquí*: el trabajo, la conciencia. (2008: 416-417-418)

La reproducción del discurso de Torquemada ofrece alguna información útil al lector para poder conocer mejor al personaje. Por ejemplo, la imagen que de él mismo pretende ofrecer a los asistentes al evento; en efecto, al tratarse de un discurso, se entiende que el usurero ha dispuesto de cierto tiempo para prepararlo o, como mínimo, pensar en lo que le interesaba decir en tan señalada ocasión. Por ello, lo que Torquemada dice responde a una preparación consciente y, tal vez también por esta razón, su comunicación resulta menos espontánea y natural. En efecto, el usurero, como se acaba de ver, decide iniciar su discurso haciendo gala de una humildad que, tal y como el lector sabe ya, no figura entre sus cualidades más destacadas. Disponer de esta información permite suponer que el usurero hace ostentación de esa humildad para ganarse a ese público que le escucha y ofrecer una buena imagen, a modo, pues, de *captatio benevolentiae*, conector de sus carencias lingüísticas y oratorias. En el tercer fragmento citado presume, además, de su capacidad de trabajo y conciencia para los negocios; en este caso, el lector sabe que el usurero está siendo sincero porque, en efecto, Torquemada ya se ha congratulado de estas cualidades propias en otros momentos a lo largo de las cuatro novelas.

La necesidad de causar buena impresión y de aparentar una cultura de la que carece aparece también en este discurso, ya que, como se verá, se muestra cuidadoso con el lenguaje. Torquemada desea impresionar a su público, pero consigue el efecto contrario con el uso indebido de algunos vocablos cultos (en cursiva) y con las confusiones en el uso de algunas frases populares, lo que proporciona comicidad a la situación. Una muestra de todo ello se encuentra en estos fragmentos del discurso:

(...) *Ser prácticos si no queréis que vuestra vida revista los caracteres de una tela de Penélope. Si hoy tejéis el bienestar con elementos superiores a vuestros medios, o séase posibles, mañana el déficit os obligará a destejerlo... y siempre tendréis suspendida sobre vuestras cabezas la espada de Aristóteles... (Rumores). Quiero decir... He dicho Aristóteles, porque... (se ríe, y ríen todos esperando un chiste) tengo verdadera manía por este filósofo, que es el más práctico de todos. (Sí, sí). Es mi hombre; le llevo en el pensamiento a todas horas*

del día. Y como *tengo para mí* que el tal Damocles, el de la espada, era un hijo de tal... o nadie sabe quién es... ¿Alguno de los que me escuchan sabe quién era ese Damocles? (*Risas: voces de «no, no..., no lo sabemos»*). Pues yo estoy a matar con esas maneras de hablar, y he decidido que la famosa espada sea de Aristóteles..., vamos, que le armo caballero, porque es el hombre de mi devoción, es mi ídolo, señores, el hombre más grandísimo de la antigua Grecia, y del siglo de oro de todos los tiempos. (*Bravo, muy bien*). (2008: 419-420)

Torquemada, cuando se da cuenta de su confusión en cuanto a la expresión “espada de Damocles”, al confundirle con Aristóteles, intenta rectificar y, con ello, solo consigue ofrecer al lector la imagen del hombre iletrado que en realidad es. Su forma de expresarse a lo largo de todo el discurso le delata también. Todo el parlamento del usurero es sumamente cómico y en él se resalta la ridiculez del personaje, que, no obstante, consigue engañar a algunos incautos asistentes, cuyas expectativas sobre el usurero son muy elevadas.

Por último, cabe señalar que, además de la inclusión del discurso íntegro de Torquemada, en algunos momentos de las novelas, Galdós inserta, de manera directa, las palabras que dice el personaje en algunas situaciones puntuales, sin que exista la necesidad de un contexto comunicativo; por ejemplo, cuando el narrador omnisciente especula sobre alguna frase que pronunciaría Torquemada o algún otro personaje en algún momento, etc.

Galdós practicó una gran variedad de técnicas narrativas a lo largo de las cuatro novelas que conforman el ciclo de *Torquemada*. Esta maestría narrativa ya quedó patente unos años antes, concretamente en la novela que inaugura el llamado “ciclo de la materia”, *La desheredada*, en la que destaca la gran experimentación narrativa. Germán Gullón señala, además, en su prólogo a dicha novela, cuál es la técnica narrativa más novedosa de todas las empleadas en la novela: “Galdós alcanza la suma novedad, sin embargo, en el uso del monólogo interior y de la segunda persona narrativa” (2007: 39). Este *multiperspectivismo narrativo*, si bien en *La desheredada* permitió al lector conocer mejor a un personaje tan singular como Isidora Rufete, en estas cuatro novelas toda esta variedad de perspectivas permite configurar con gran precisión, tanto física como psicológicamente, a un personaje tan poliédrico como don Francisco Torquemada.

6. LA DIMENSIÓN PSICOLÓGICA

6.1. LA PSICOLOGÍA DEL PERSONAJE

La cuestión de la presencia de las disciplinas de la medicina, la psicología y la psiquiatría en las novelas realistas del s.XIX está profusamente estudiada y analizada por los especialistas en la materia. Solo como inciso, destacar que, en las letras catalanas, un autor como Narcís Oller –autor del que me ocuparé en el capítulo 7 de este trabajo–, publicó, en el año 1899, su novela *La bogeria*, que se ocupa, precisamente, de analizar la locura de su personaje protagonista, Daniel Serrallonga, y sus posibles causas: herencia genética o determinismo del medio. Es solo un ejemplo de novela que se publicó en el s.XIX y que aborda la cuestión de la locura de su personaje entre un gran catálogo de obras que se ocuparon, en mayor o menor medida, de describir la dimensión psicológica –desde una óptica científica y no religiosa– de los personajes.

Antes de pasar a examinar la presencia de estas disciplinas científicas en la literatura, concretamente en la obra de Galdós, deseo ofrecer una visión panorámica de lo que supuso el s.XIX en el avance de la psiquiatría y la psicología, un siglo decisivo para el desarrollo de las mismas y que sentó las bases del estudio de la mente que tenemos en la actualidad.

El Dr. J.B. Ullersperger (1798-1898), en su obra publicada en el año 1871, *La historia de la psicología y de la psiquiatría en España*, se encarga de examinar el desarrollo de los tres grandes períodos de la psiquiatría española, que se clasificarían en: un primer período “antiguo” (que abarcaría hasta el fin del dominio árabe en la península), un segundo período “medio” que llegaría hasta el s.XVIII, y, finalmente, un tercer período “moderno” que se inaugura en el s.XIX. De este último período, al que dedica su capítulo III, destaca la innegable influencia de Europa en relación con las nuevas corrientes en el ámbito de la psiquiatría, y, asimismo, Ullersperger considera, también, la disciplina de la psicología: “Finalmente, la rígida persistencia en el

aristotelismo fué superada por completo en el siglo XIX; pero tras la caída del galenismo y la debilitación de la Filosofía aristotélica comenzaron la Medicina en general y también la Psicología y Psicopatía en particular, a perder independencia.” (Ullersperger, 1954: 140)¹¹⁵. A continuación, Ullersperger pasa a describir las influencias europeas en el ámbito de la psiquiatría y psicología españolas:

España había empezado ya a apoyarse en la Filosofía alemana y en la Medicina francesa. La literatura era poco productiva, la Psicología comenzó a restaurarse sobre la Filosofía alemana, la Frenopatía tomó sus formas [clínicas] de la escuela francesa y la Psiquiatría paró su atención en Inglaterra y Bélgica, especialmente respecto a establecimientos para asilo e higiene de enfermos mentales. En la literatura se utilizó algunas antiguas actividades extranjeras de la especialidad y mucho material francés. La Psicología y la Frenopatía del gran pasado de España hubieron de ser rejuvenecidos con nuevos y frescos injertos del extranjero y países vecinos. (1954: 140)

Asimismo, enumera toda una serie de personalidades¹¹⁶ españolas de su siglo que contribuyeron al desarrollo de la psiquiatría en sus diferentes especializaciones y ofrece algunos datos de las mismas; para Ullersperger, las figuras más destacadas de su tiempo serían don Zacarías Benito González, don Ignacio María Ruiz Luzuriaga, don Ramon Prace, Luiz Mercado o don Joaquín Quintana. Se ocupa también, en el mismo capítulo, de temas como la demonología, la influencia de la religión en la presencia de trastornos mentales y de la frenopatía.

En una obra futura que proyecta, cuyo tema será el de “algunos aspectos de las “psicopatías etnológicas españolas” (1954: 145), introduce el concepto de “idea fija” como tema que desea tratar: “[Hay que mencionar] las variedades de ideas fijas, las monomanías, en cuya psicogénesis juega un papel cierta disposición nacional, en forma de orgullo, ambición, a las que aún hay que añadir la vanidad.” (1954: 10). Así pues, Ullersperger considera que el país en el que nazca y se desarrolle un individuo será uno de los factores determinantes (entre otros) de la tipología de trastorno mental que este pueda desarrollar. La misma idea la comparte el Dr. Pedro Mata y Fontanet (1811-1877)

¹¹⁵ A partir de ahora se consignará solo la página.

¹¹⁶ Para conocer algunas obras y aportaciones de estas personalidades del mundo de la psiquiatría española decimonónica, puede consultarse el mencionado capítulo III, particularmente el apartado C, titulado «LITERATURA PSIQUIÁTRICA ESPECIAL DURANTE EL SIGLO XIX» (pp. 140- 149) de la obra de Ullersperger.

, a la que añade, además, la influencia de la época para explicar ciertos trastornos mentales. Los factores condicionantes de los trastornos mentales que enumera Mata los citaré en este mismo capítulo, concretamente, en el apartado 6.2.1., titulado «El mundo onírico y las alucinaciones».

La psiquiatría, como ya se ha dicho, experimentó su mayor desarrollo en el s.XIX en países como Francia y Alemania, quedando, España, rezagada en este ámbito concreto de la medicina. Los grandes avances en este campo vienen, a juicio del profesor Pedro Lain Entralgo en su prólogo a la obra del Dr. Trino Peraza de Ayala, *La psiquiatría española en el s.XIX*, desde Francia, de personalidades como Pinel¹¹⁷, Esquirol¹¹⁸, Georget¹¹⁹ y Foderé¹²⁰, y de Alemania, de los psiquiatras Reil¹²¹, Heinroth¹²², Beneke¹²³, Groos¹²⁴, Hoffbauer¹²⁵, Damerow¹²⁶ e Ideler¹²⁷, todos ellos teorizaron y trabajaron en pleno Romanticismo. España fue, por el contrario, terreno yermo en el ámbito de la psiquiatría, tal y como subraya, categóricamente, en su prólogo, el profesor Lain Entralgo:

¹¹⁷ Philippe Pinel (1745-1826) fue un médico, de nacionalidad francesa, dedicado al estudio de la Psiquiatría, y, concretamente, al estudio de los trastornos mentales. Fue uno de los pioneros en la clasificación de las enfermedades mentales que se recogen en su obra *Traité Médico-Philosophique sur l'aliénation mentale*, publicada en el año 1801, que distingue las enfermedades en cuatro grandes grupos, como “la melancolía”, “la demencia”, “el mutismo” y “la manía”. Fue, además, jefe del hospital de la Sâlpêtrière, en el que trabajó desde el año 1795 hasta el año 1820.

¹¹⁸ Jean Étienne Dominique Esquirol (1772-1849) fue un médico francés, discípulo de Pinel, que trabajó en la Sâlpêtrière. Sus contribuciones en el ámbito de la Psiquiatría fueron, entre otras, la creación, en el año 1801, de un manicomio en el que llevaría a cabo parte de sus investigaciones en el ámbito de los trastornos mentales. En su obra existe un fuerte nexo de unión entre las enfermedades mentales y las llamadas “enfermedades del alma”. Su tesis doctoral, publicada en el año 1805, titulada *Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*, se ocupa de examinar este vínculo.

¹¹⁹ Étienne-Jean Georget (1795-1828) fue un médico francés especializado en la Psiquiatría y en la Psiquiatría forense. Es el introductor del concepto de “monomanía” en el ámbito psiquiátrico de los trastornos mentales, lo que supuso un gran avance en la época para el diagnóstico de enfermedades mentales. Algunas de sus obras publicadas son *De la folie: considérations sur cette maladie* (1820) y *Des maladies mentales, considérées dans leur compenetraciones avec la législation civile et criminelle* (1827).

¹²⁰ François-Emmanuel Foderé (1764-1835) fue un médico y botánico francés, especializado en la Medicina forense, de la que fue considerado pionero. Su obra más importante fue *Traité de médecine légale et d'hygiène, publique ou de police de santé*, publicada en el año 1813.

¹²¹ Johann Cristian Reil (1759-1813) fue un médico y psiquiatra, de nacionalidad alemana. Su obra *Rhapsodien uber die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszeruttungen*, publicada en el año 1803, en el contexto del Romanticismo, se considera la más importante.

¿Qué hizo la Psiquiatría española mientras acontecía esa enorme gigantomaquia en torno a la enfermedad mental? El excelente estudio de Peraza, a cuyas páginas asoman, de cuando en cuando, saetillas de melancólica ironía, nos da la respuesta innegable: nada. Ni un solo nombre español puede figurar con relieve medianamente satisfactorio en la historia de la Psiquiatría del siglo XIX. Fundamos en otro tiempo los primeros frenocomios del mundo, mas no hemos contribuído a fundar la Psiquiatría. (Peraza de Ayala, 1947: 12-13)¹²⁸

A pesar de la contundencia de su juicio, Lain Entralgo destaca algunas figuras españolas del ámbito de la psiquiatría como, por ejemplo, Juan Giné y Partagás¹²⁹, al que califica como “(...) nuestro primer psiquiatra del XIX” (1947: 13), Juan Drumen y Millet¹³⁰, Pere Mata¹³¹, Luis Simarro¹³², pero, por encima de todos ellos, destaca a Santiago Ramón y Cajal¹³³: “Sólo el vigoroso influjo de Cajal –indirecto, porque él no fue ni quiso ser psiquiatra; muy anatómicamente polarizado, además– comenzó a cambiar las cosas, ya bien entrado nuestro siglo.” (1947: 13).

¹²² Johann Christian August Heinroth (1773-1843), psiquiatra alemán, una de cuyas aportaciones, el desarrollo de la influencia de la enfermedad mental en el organismo (lo “psicosomático”), supuso un importante avance en la sintomatología y consecuencias de algunos trastornos mentales en el individuo.

¹²³ Friedrich Eduard Beneke (1798-1854), psiquiatra alemán que investigó y trabajó en la línea somatista-psicologista inaugurada por Heinroth.

¹²⁴ Otto Gross (1877-1920) fue un psiquiatra alemán, especializado en el ámbito del psicoanálisis y discípulo de Freud. Algunas de sus obras publicadas fueron *Compendium der Pharmakotherapie für Polikliniker und junge Ärzte* (1901) y *Die cerebrale Sekundärfunktion* (1902).

¹²⁵ Johann Christoph Hoffbauer (1766-1827) fue un psiquiatra alemán y fundador, junto a Reil (ver nota 121), de la publicación especializada en trastornos mentales, *Beytrage zur Beforderung einer Curmethode auf psychischem Wege*, publicada en 1808 y en la que Reil acuñó, por primera vez, el término “Psychiatrie”. Algunas de sus obras son *Naturrecht aus dem Begriffe des Rechts entwickelt* (1793) y *Untersuchungen über die wichtigsten Gegenstände der Moralphilosophie insbesondere der Sittenlehre und Moralthologie* (1799).

¹²⁶ Heinrich Philipp August Damerow (1798-1866) fue un psiquiatra alemán. Fue alumno de Friedrich Hegel (1770-1831) y, posteriormente, estudió junto a Esquirol (ver nota 118). Para el tratamiento de los trastornos mentales, Damerow apostó por un enfoque holístico, esto es, concebía al paciente como un “todo” integrado por tres partes diferenciadas: cuerpo (materia), mente (psicología) y alma (espiritualidad).

¹²⁷ Karl Wilhelm Ideler (1795-1860) fue un psiquiatra alemán. Sus teorías en el ámbito de la psiquiatría tienen que ver con la relación entre el cuerpo y la mente y la influencia de la religión en algunos trastornos mentales. Algunas de sus obras más destacadas fueron *Anthropologie für Ärzte* (1827) y *Der religiöse Wahnsinn, erläutert durch Krankengeschichten. Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Wirren der Gegenwart* (1847).

¹²⁸ A partir de ahora se consignará solo la página.

¹²⁹ Joan Giné i Partagàs (1836-1903) fue un médico catalán que obtuvo dos cátedras: la de higiene y la de clínica quirúrgica, ambas en la Universitat de Barcelona. Sus aportaciones en el ámbito de la medicina tienen que ver con la dermatología y, en el ámbito de la psiquiatría, con la de carácter “organicista”, de la que fue uno de los introductores. Algunas de sus obras son el *Tratado de higiene rural* (1860) y el *Tratado teórico-práctico de freno-patología* (1876).

Dejando de lado la cuestión de la psiquiatría española, es preciso volver a la psiquiatría europea para conocer los avances que se produjeron en esta rama de la medicina que también llegarían, aunque de manera tardía, a España. Como indica en el mencionado prólogo Lain Entralgo, las obras que inauguraron la llamada “Psiquiatría Moderna” fueron las siguientes:

Della pazzia in genere e in specie, de Chiarugi (Florencia, 1793-1794); la *Dissertatio de methodo cognoscendi curandique animi morbos stabilienda*, de Langermann (Jena, 1797); el libro *An inquiry into the nature and the origin of mental derangement*, de Crichton (Londres, 1798); el *Traité médico-philosophique sur la manie*, de Pinel (París, 1801); y las *Rapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf die Geisteszerrütungen*, de Reil (Halle, 1803). (1947: 6-7)

Lain Entralgo, además, postula las tres grandes preguntas que se formulaban, como denominador común, los psiquiatras europeos, y que podrían resumirse así: “¿En qué consisten la enfermedad mental y cada una de sus especies? ¿Cuál es su íntima naturaleza? ¿Qué hay en el enfermo, como fundamento de los cuadros sintomáticos que el clínico observa y describe?” (1947: 10). A partir de estas tres grandes preguntas, decisivas en su resolución para el desarrollo de la “Psiquiatría Moderna”, surgieron tres corrientes que ofrecían respuestas diversas. La primera de ellas tendría que ver con la teoría “genetista”, esto es, con la herencia genética como factor decisivo para el trastorno mental en el individuo: “(...) se atribuyó la enfermedad mental a la herencia, entendida como una «degeneración» (Morel y Magnan), o una «predisposición hereditaria» polivalente (KrafftEbing), o interpretada, con mayor rigor conceptual y me-

¹³⁰ Juan Drumen y Millet (1798-1863) fue un médico catalán especializado en cirugía. Obtuvo la cátedra de patología médica y ocupó varios cargos en su carrera académica como docente. Destaca su obra *Patología Médica* (1850).

¹³¹ Ver nota 175.

¹³² Luis Simarro Lacabra (1851-1921) fue un neurólogo y psicólogo de origen italiano, pero nacionalizado español. Sus aportaciones al ámbito de la Neurología tienen que ver con una concepción “evolucionista” de diferentes áreas que rigen el sistema nervioso. Fue docente en la Institución Libre de Enseñanza y, en París, enseñó sus teorías a Santiago Ramón y Cajal (ver nota 113).

¹³³ Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) fue un médico especializado en Anatomía psicológica y, en el ámbito de la Biología, en la Histología. Fue el creador de la llamada “doctrina de la neurona”, lo que supuso una importante contribución en el ámbito de la Neurología de su tiempo. Recibió el Premio Nobel de Medicina en el año 1906.

tódico, desde el punto de vista mendeliano (Rüdin y sus discípulos).” (1947: 10). Una segunda corriente que pretendía ofrecer respuestas a estas tres grandes preguntas fue la de aquellos médicos y psiquiatras que focalizaron su atención “(...) en la posible lesión orgánica del enfermo mental, concebida casi siempre como pura alteración encefálica: casi todos los psiquiatras franceses e ingleses y una buena parte de los alemanes (Griesinger, Meynert, Nissl, Alzheimer, Bonhoefer) hicieron o intentaron hacer, cada cual a su manera, una Psiquiatría somatológica.” (1947: 11). Finalmente, la tercera corriente, como apunta Lain Entralgo, tendría que ver con la adopción de la disciplina de la psicología como base “(...) por comprender psicológicamente los síntomas psíquicos de la enfermedad mental (Westphal y Pierre Janet, por ejemplo).” (1947: 11); en esta última corriente se inscribirían, también, la psiquiatría del Romanticismo alemán y las teorías de Sigmund Freud.

Con estas breves pinceladas históricas sobre el desarrollo de la psiquiatría y la psicología en el s.XIX, necesarias para contextualizar los trastornos mentales que aparecen en los personajes de algunas novelas decimonónicas, paso ya a ocuparme de Galdós y cómo configuró a algunos de sus personajes novelescos a partir del conocimiento de algunas teorías psiquiátricas o psicológicas de su tiempo.

El interés del novelista canario por estas disciplinas queda patente en su producción novelística, en la que la presencia de médicos o doctores es recurrente. En el estudio «Personajes médicos de Galdós», de Luis S. Granjel, este llega a contabilizar hasta medio centenar, de los que comenta lo que sigue:

(...) juntos integran lo que podríamos llamar “Colegio Médico Galdosiano”. Claro que bastantes de ellos son figuras ocasionales, sin apenas papel, y otros ni siquiera personalidad propia poseen, pues se les cita con el título de su profesión: “un médico”, “un físico”, “un cirujano”. Destacan entre todos cuatro, poseedores de individualidad bien dibujada, con categoría de grandes personajes; son sus nombres Teodoro Golfín, Augusto Miquis, Moreno Rubio y Guillermo Bruno. (Granjel, 1970: 656)¹³⁴

En la propia serie de *Torquemada*, como ya se ha visto, figura, sin ir más lejos, un médico integrante de la familia del usurero: su yerno Quevedo. También destaca Granjel en su estudio, como muestra del interés de Galdós por la medicina, la prolifera-

¹³⁴ A partir de ahora se consignará solo la página.

ción de enfermedades o casos médicos diversos prolijamente detallados, algo que, por otra parte, también es uno de los rasgos de la escuela naturalista:

En otra de sus novelas encontramos una distinta y también valiosa descripción patográfica; es ésta la de una neurosis que padece el personaje don José María Bueno de Guzmán, a quien asiste asimismo el doctor Moreno Rubio; a otra criatura de la novela encomienda su creador narrar a los lectores una curiosa opinión sobre este padecimiento, entendido aquí como fruto de una *degeneración* heredada, doctrina con la cual se anticipa Galdós en unos años –la novela fue publicada en 1885– a la famosa teoría¹³⁵ de Max Nordau. Muy detalladas son igualmente las descripciones hechas por Galdós de unos casos de ceguera: la de Pablo, en *Marianela*; la de don Francisco Bringas, en su novela *La de Bringas*, y la de Rafael, en la serie novelesca protagonizada por el usurero Torquemada. (1970: 657)

Además de adelantarse, según Granjel, a la teoría de Nordau, la condición de pionero de Galdós en la descripción de enfermedades, especialmente de orden mental (que analizaré detalladamente más adelante, en el presente capítulo), ha sido destacada por Salvador de Madariaga en su estudio «La universalidad de Galdós»:

Esta misma *La Fontana de Oro* va a dar la prueba de otra de las facultades maestras del gran novelista que fue Galdós. Cuidado si se ha glorificado a Freud por haber descubierto esas honduras del subconsciente de que hizo luego Jung todo un sotomundo. Pero ¿qué hay en Jung que no esté ya en Cervantes y en Galdós? Casi no se da personaje en Galdós que no vaya por el mundo con otro yo oculto en el sótano de su alma, que de repente se le rebela y se revela como el impulsor y verdadero dueño de sus actos. Y esto vive ante nosotros no como caso clínico, sino como arte. (Madariaga, 1970: 56)

El gran observador de la vida humana que fue Galdós –igual que lo fue, siglos antes, Cervantes– hizo posible que se adelantara a algunas teorías o enfermedades de orden psicológico o psiquiátrico antes, incluso, de que estas fueran formuladas o diagnosticadas por especialistas en la materia. Galdós era plenamente consciente de que, si deseaba retratar a sus personajes novelescos con el máximo realismo posible, debía atender no solo a sus acciones o conductas, sino también a su personalidad, en la que es-

¹³⁵ La teoría de Max Nordau (1849-1923) a la que se refiere Luis S. Granjel en su estudio es la degeneración que, según Nordau, se halla presente en algunas corrientes culturales de diverso orden de finales del s.XIX. Esta teoría fue recogida en su obra *Entartung* (1892), después traducida al español como *Degeneración* (1902) por el político y filósofo Nicolás Salmerón (1838-1908).

taban implicados, además de los rasgos que configuran el carácter o temperamento, el mundo del subconsciente, las obsesiones y deseos ocultos, los sueños, etc. La presencia del ámbito físico, psicológico e, incluso, espiritual en los personajes logra una descripción completa y total que los equipara a los personajes de carne y hueso; en este sentido, Galdós construyó una humanidad propia dentro de su universo novelesco.

En el ámbito de la psicología y la psiquiatría, Galdós abordó la cuestión del trastorno mental o la locura en un momento en el que las diferentes teorías que revolucionarían estos ámbitos de la medicina estaban todavía, prácticamente, en proceso de gestación y desarrollo, especialmente en España, país en el que algunas teorías encontraron una escasa aceptación debido a la presencia de sectores muy conservadores que contemplaban la religión como único credo para gozar de una buena salud mental.

A pesar de ello, el interés de Galdós por la psicología y la psiquiatría se manifestó en la creación de muchos de sus personajes novelescos, tal y como señala Margarita Rosa O'Byrne Curtis en su estudio *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*: "(...) el tema de la locura en la obra de Galdós se ha abordado desde una perspectiva estrictamente temática o referencial. Destacan, por su cantidad, los análisis clínicos, sociológicos o históricos sobre personajes particulares, especialmente, Maximiliano Rubin, Mauricia la Dura, Ido del Sagrario o Villaamil." (O'Byrne Curtis, 1996: 28)¹³⁶.

Otro de los personajes que comparte con Torquemada algunos síntomas que pueden inducir a pensar en un hipotético trastorno mental –alucinaciones y estados intermedios entre el sueño y la vigilia– será Ángel Guerra, personaje perteneciente a la primera novela que inaugura el “ciclo espiritualista” de Galdós. No puede olvidarse a Tomás Rufete, padre de la Isidora Rufete de *La desheredada*, loco manifiesto y oficial por las instituciones de salud mental, ya que se encuentra internado en un manicomio en Leganés –que Galdós visitó– y comparte con su hija los delirios de grandeza: Tomás Rufete se cree un político poderoso y su hija hereda ese delirio, es por ello que podría pensarse en la herencia genética como uno de los factores de los trastornos mentales de algunos personajes, por lo menos, en este caso concreto, esta hipótesis no resultaría , en absoluto, descabellada.

¹³⁶ A partir de ahora se consignará solo la página.

Retomando el estudio de O' Byrne Curtis, después de citar algunos de los estudios¹³⁷ dedicados a los trastornos mentales en la obra de Galdós, refiere cuál es el objetivo del suyo:

(...) demostrar cómo la locura, en las novelas de Galdós, se configura por un lado –el más explícito– como un fenómeno degradante y desdeñable, y por otro –el más decisivo– como un instrumento de subversión de ese mismo poder (político, económico, religioso, masculino, etc.) que la margina. (1996: 30)

Si se atiende a la tesis de O'Byrne Curtis, podría clasificarse la locura de un personaje como Francisco Torquemada en la del primer tipo, esto es, como un elemento caracterizador peyorativo más del personaje, suficientemente caracterizado –de manera negativa– ya desde la primera novela del ciclo, *Torquemada en la hoguera*. Pero la presencia de personajes enajenados en la obra de Galdós, como indica O'Byrne Curtis, es una constante, ya desde los inicios de su oficio de novelista:

El papel central de la locura en *La sombra*, una de las novelas más tempranas de Galdós, anticipa la proliferación y creciente matización de este tema a lo largo de su producción narrativa. Si se tienen en cuenta no sólo los locos más categóricos –aquellos que se adscriben a un diagnóstico clínico, con síntomas y rasgos fácilmente reconocibles– sino también toda una serie de figuras que metafóricamente (por analogía) o metonímicamente (por contigüidad) se vinculan o aproximan a aquellos, el número de personajes que podría incluirse bajo este rótulo es significativamente ilimitado. Las manifestaciones de lo irracional en su obra –los “estados morbosos”, “desórdenes cerebrales”, “pasiones invencibles”, “iras epilépticas”, “accesos”, “manías”, “entusiasmos suicidas”, alucinaciones, “arrechuchos” y “chifladuras”, por ejemplo– son tan diversas y particularizadas como los personajes que las encarnan. (1996: 49)

Así pues, la presencia de personajes locos será una constante en las novelas galdosianas y una muestra evidente del interés del escritor por las disciplinas de la psicología y la psiquiatría. El detalle con el que describe algunas de las patologías de sus personajes refleja el estudio de las mismas por parte de Galdós, ya sea con bibliografía especializada o conversando con sus amigos médicos, como se verá más adelante en este capítulo.

¹³⁷ En el estudio de O'Byrne Curtis se remite al lector a las siguientes tesis doctorales que se ocupan de esta cuestión: *A Study of the Abnormal Characters in the Novels of Benito Pérez Galdós* (Cornell University, 1949), de John Iwanik, y *Abnormal Characters in Selected Novels of Benito Pérez Galdós: Their Function and Purpose*, de Francisco Romero Pérez (University of Texas, 1977).

Cuando se aborda el análisis de la locura en las obras galdosianas –y, concretamente, en la serie de *Torquemada*, que es de la que me ocupo aquí– se suele poner el foco en el personaje de Rafael del Águila¹³⁸, trastorno el suyo más evidente que el del usurero, puesto de manifiesto con el acto de suicidio que comete.

A pesar de ello, considero que también podría el protagonista, Francisco Torquemada, someterse a un análisis desde el punto de vista de la psicología e inscribirse, también, en la galería de locos galdosianos. Desde su evidente megalomanía hasta esos ensueños y alucinaciones con su difunto hijo Valentín, al que, incluso, llega a dirigirse, todo ello otorga al personaje una mayor complejidad desde el punto de vista de la psicología de lo que en un principio pudiera parecer, ya que la atención se focaliza, mayormente, en el rasgo que define su personalidad desde el principio: la avaricia.

En el capítulo titulado «Los ámbitos oscuros»¹³⁹, de la obra de Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*, el estudioso disecciona los diferentes trastornos o patologías que padecen algunos personajes galdosianos; concretamente, se ocupa del mundo onírico y establece una clasificación de los sueños en dos grandes grupos: los de tipo compensatorio y los de tipo premonitorio, sin olvidar los estados de insomnio y las alucinaciones. Todo ello, según Gullón, pertenecería a esa esfera de “lo maravilloso” que se halla en numerosas novelas de Galdós:

En el mundo de lo secreto entran sueños, alucinaciones, insomnios y también extraños seres deambulantes como espectros en un plano cuyo sentido no comprenden: locos, anormales y extravagantes. Todo lo que no es vida ordinaria; lo difícilmente discernible e irreductible a sistema; lo que resiste las tentativas de ordenación en los estamentos reconocidos. Porque aquellos fenómenos y estos seres son lo más característico de ese ámbito donde las cosas no pueden explicarse utilizando los medios ordinarios de análisis. (1987: 143)

Y es que Galdós era, como atestiguan sus personajes, plenamente consciente de que la humanidad de los personajes va más allá de la materia, de lo tangible; por esta razón, se ocupa, también, de esa “otra vida” compuesta por el pensamiento, el inconsciente, los

¹³⁸ O’Byrne Curtis, en el capítulo II de su obra citada, cuando se refiere al tratamiento que Galdós otorga a sus personajes alienados y cita algunas de sus novelas para ello, cuando se ocupa del ciclo de *Torquemada*, menciona a Rafael y no al usurero: “Pueden añadirse por otro lado, Rafael del Águila, el “pobre ciego” epiléptico con impulsos homicidas de *Torquemada*,” (1996: 59).

¹³⁹ Pp. 141-181.

deseos, sueños, etc. La integración de estos estados en sus novelas la lleva a cabo, en algunos casos, como se verá, ofreciendo una explicación científica de algunos fenómenos considerados anormales –tal es el caso, por ejemplo, de las alucinaciones–, y, en otros, dejando al lector en una suerte de estado dubitativo acerca de si el personaje se encuentra en sus plenas facultades mentales o no, como también observó Gullón:

La actitud de Galdós es la de un racionalista convencido; la de un partidario de la razón como palanca para explicar, si no mover, el mundo, hechos y gentes. Pero el análisis lógico deja sin explicar fenómenos, conductas, acontecimientos; cuanto más ceñido y riguroso, cuanto más agudo y exigente, menos convincente respecto a la posibilidad de aclararlo todo y disipar ciertas sombras, el resto de oscuridad irreductible que envuelve algunas reacciones y zonas de la personalidad. (1987: 146)

Retomando el estudio de O'Byrne Curtis, en el capítulo II, la autora establece una clasificación de los personajes alienados de la obra de Galdós, los cuales “(...) se identifican generalmente con la decrepitud o degeneración física, la violencia, los vicios, la debilidad de carácter, la miseria, la insignificancia, es decir, con toda una serie de rasgos peyorativos.” (1996: 58). Aunque la estudiosa, como epítome del personaje alienado sitúa al ciego Rafael del Águila¹⁴⁰ de las novelas del ciclo de *Torquemada*, un personaje que se inscribiría perfectamente en esta clasificación, principalmente por su insignificancia física, que le obliga a ser atendido y cuidado por sus dos hermanas como a un niño, también considero que Francisco Torquemada podría incluirse en esta clasificación; no en vano, se observan en él la decrepitud (tanto moral como física –esta última incrementada al final de su vida–), accesos de violencia o algunos vicios (la avaricia, si puede considerarse como tal); sus desvaríos serían, pues, una posible consecuencia de esta tipología de personaje galdosiano alienado, si atiendo a la teoría de O'Byrne Curtis.

¹⁴⁰ Para profundizar más en la psicología de un personaje tan complejo como Rafael del Águila, puede consultarse la obra citada de O'Byrne Curtis, concretamente el capítulo IV (pp.108-109-110). También, en nota a pie de página, en el capítulo V, alude al dramatismo asociado a la locura de algunos personajes galdosianos, entre los que señala al propio Rafael del Águila (p. 140) y, en el capítulo VI, alude también al joven ciego, asociando la locura con el intercambio de rasgos de masculinidad o femineidad; en este caso, la autora señala los rasgos femeninos de Rafael del Águila (p.186). Finalmente, en el capítulo VII (p.199), se halla otra referencia al mismo personaje, esta vez en relación con su propia conciencia de ser alienado, y, también, describe el inexorable destino de castigo o suicidio que padecen los locos de Galdós.

En *Torquemada en el purgatorio*, concretamente al final del capítulo V de la primera parte de la novela, Cruz y Fidela manifiestan a Torquemada la intención de ir a visitar a Charcot: “–Pues en vez de llamar al especialista, llevamos a Rafael a París para que le vea Charcot.” (2008: 282). Sigue la respuesta de Torquemada al principio del capítulo VI:

– ¿Y quién es ese peine? –preguntó Torquemada cuando hubo tragado el pedazo de carne que, al oír *Charcot*, se le atravesó sin querer pasar ni para arriba ni para abajo.

–No es peine. Es el primer sabio de Europa en enfermedades cerebrales. (2008: 282)

A pesar de las reticencias del usurero a viajar a París, por los gastos que pudieran derivarse del viaje, las hermanas del Águila se muestran decididas a continuar con el plan y le insisten a Torquemada unas líneas después: “–Llevamos a Rafael a que le vea Charcot.” (2008: 282).

Cruz y Fidela, frente a los accesos de tristeza y depresión de Rafael, que no saben cómo paliar, confían en que el mejor tratamiento para su hermano se lo puede proporcionar Jean-Martin Charcot (1825-1893), neurólogo francés y especialista en enfermedades nerviosas, uno de cuyos alumnos fue Sigmund Freud (1856-1939). Charcot¹⁴¹, además de un excelente médico en su tiempo, es considerado hoy como el padre de la neurología moderna. La alusión a Charcot en la novela podría indicar que, tal vez, Galdós se inspiró en alguna doctrina del médico francés para configurar a algunos de los personajes de la serie de *Torquemada*, como podría ser el caso de Rafael del Águila o del propio Torquemada.

En cualquier caso, lo que sí está claro es que el usurero de Galdós está aquejado de megalomanía, que, según definición del DRAE, consiste en “Manía o delirios de grandeza”¹⁴², lo que le lleva a desear, en un momento dado, ascender socialmente y enriquecerse sin límites. No es únicamente Charcot la única mención a algún especialista en la disciplina médica de la psiquiatría que aparece en las novelas del ciclo de *Torquemada*. Rafael Bosch, en su artículo titulado «*La Sombra* y la psicopatología

¹⁴¹ Una de sus obras más importantes es *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, publicada en tres tomos entre los años 1885 y 1887.

¹⁴² La definición puede consultarse en el siguiente enlace:

https://dle.rae.es/megaloman%C3%ADa?m=30_2

en Galdós»¹⁴³ hace notar la presencia (concretamente en la primera parte de la novela *Torquemada en el purgatorio*, en el capítulo XII) de Braid¹⁴⁴ y su obra *Neurypnología*, así como de Liébeault¹⁴⁵. Ambos autores son mencionados en el significativo –con respecto al tema (la psicología) de este capítulo– diálogo que mantienen Morentín y Zárate después de haber visitado a las Águilas; concretamente, es Zárate el que los trae a colación:

- Dime, ¿qué piensas tú de los caracteres complejos?
- ¿Lo dices por Fidela? No la tengo yo por más compleja que otras. Todos los caracteres son complejos o polimorfos. Sólo en los idiotas se ve el *monomorfismo*, o sea *caracteres de una pieza*, como suelen usarse en el arte dramático, casi siempre convencional. Te recomiendo que leas los artículos que he dado a la *Revista Enciclopédica*¹⁴⁶.
- ¿Cómo se titulan?
- De la Dinamometría de las pasiones*.
- Te doy mi palabra de no leerlos. Lecturas tan sabias no son para mí.
- Abordo el problema electro-biológico.
- ¡Y pensar que vivimos, y vivimos perfectamente, ignorando todas esas papas! (2008: 311)

Galdós, en este diálogo, presenta a dos personajes secundarios, Morentín y Zárate (este último caracterizado como inteligente y culto) en una suerte de intento de análisis del carácter de Fidela. Se da a conocer al lector, además que Zárate escribe artículos de psicología para la mencionada *Revista Enciclopédica*, lo que muestra el interés particular de este personaje por los avances en el ámbito de la psiquiatría. Continúa el diálogo entre ambos personajes y Zárate ilustra a Morentín acerca de Braid y Liébeault y sus respectivas contribuciones en el ámbito de la psiquiatría:

- Por ignorante, andas tan a ciegas en el asunto que podríamos llamar *psico-fidelesco*.
- ¿Qué quieres decir?

¹⁴³ Este artículo está recogido en *Anales Galdosianos. Año VI*.

¹⁴⁴ James Braid (1795-1860), de origen escocés, fue un médico especializado en la disciplina de la neurocirugía. De 1843 data la publicación de su única obra, donde recoge sus investigaciones sobre el denominado *mesmerismo: Neurypnology: or the Rationales of Nervous Sleep*.

¹⁴⁵ A.A. Liébeault (1823-1904), de origen francés, fue un médico especializado en la hipnosis y fundador de la Escuela de Nancy. Algunas de sus obras son *Du sommeil et des états analogues considérés surtout au point de vue de l'action du moral sur le physique* (1866) y *Ébauche de psychologie* (1873).

¹⁴⁶ La *Revista Enciclopédica* fue una publicación madrileña, de tirada mensual, que tuvo un período de vida comprendido entre el 1 de octubre del año 1846 y el 31 de diciembre de 1850. En esta publicación, el lector de la época podía encontrar contenidos diversos relacionados con temas de interés general: religión, agricultura, noticias, literatura, variedades, etc.

–Ven acá, ganso. (*Parándose ambos en mitad de la acera, con los cuellos de los gabanes levantados, y las manos en los bolsillos*). ¿Has leído a Braid?

– ¿Y quién es Braid?

–El autor de la *Neurypnología*¹⁴⁷. Si no te enteras de nada. Pues te aseguro que veo en Fidela un caso de *auto-sugestionismo*¹⁴⁸. ¿Te ríes? Vamos; apuesto a que tampoco has leído a Liebault.

–Tampoco, hombre, tampoco.

–De modo que no tienes idea de los *fenómenos de inhibición*, ni de lo que llamamos *dinamogenia*. (2008) (2008: 311-312)

Concluye el ilustrado diálogo con el diagnóstico de Fidela por parte de Zárata (“se hallaba en estado de *hipotaxia*”) y acusa a Morentín de provocar en la mujer de Torquemada “la influencia *psíquico-mesméica*”, es decir, un efecto de la doctrina del magnetismo animal postulada por el doctor Mesmer¹⁴⁹. Morentín, hombre más pragmático, harto de tanto término científico, concluye el diálogo maldiciendo a su ilustrado amigo y a la ciencia:

– ¿Y qué tiene que ver esa monserga con...?

–Tiene que ver que Fidela... ¿No advertiste cómo se dormía esta noche? Pues se hallaba en estado de *hipotaxia*, que algunos llaman *encanto*, y otros *éxtasis*.

–Sólo he visto que tenía sueño la pobre...

– ¿Y no se te ocurre, pedazo de bruto, que tú, sin saberlo, ejerces sobre ella la influencia *psíquico-mesméica*?

–Mira, Zárata (*quemado*), vete al cuerno con tus terminachos, que tú mismo no entiendes. Ojalá reventaras de un atracón de ciencia mal digerida. (2008: 311-12)

Como se acaba de comprobar en este extenso diálogo, no solo Galdós puebla sus novelas de médicos, sino que también presenta a personajes, como el propio Zárata, interesados por el ámbito de la medicina. En este diálogo se muestran, además, algunos conocimientos de Galdós a propósito de las innovaciones que se habían producido o se

¹⁴⁷ Ver nota 144.

¹⁴⁸ En efecto, la sugestión, a propósito de los primeros experimentos de hipnosis, fue defendida por Liébeault y sus seguidores, de la escuela de Nancy, que vieron en dicha sugestión la base para el éxito de la hipnosis.

¹⁴⁹ Franz Anton Mesmer (1734-1815) fue un médico alemán, fundador de la doctrina conocida como *mesmerismo* o teoría del magnetismo animal. James Braid fue uno de sus seguidores para la experimentación con la hipnosis. Una de las obras más relevantes de Mesmer fue *Mesmerismus oder System der Wechsel-beziehungen. Theorie und Anwendungen des thierischen Magnetismus*, publicada en el año 1814.

estaban produciendo en su tiempo en el ámbito de la psiquiatría, lo que constituye una prueba palmaria más de su interés por esta disciplina.

La psicología y la psiquiatría, pues, están presentes en las novelas del ciclo de *Torquemada*, como ya lo estuvieron, previamente, en la primeriza novela breve *La Sombra*, publicada en el año 1871, hecho este que indica que Galdós, desde sus inicios como novelista, ya contemplaba la inclusión en sus novelas de trastornos de orden psicológico o, por lo menos, de algunos síntomas que pudieran hacer pensar en algún posible desorden mental en sus personajes; este elemento formaba ya parte, pues, de su ideario estético en cuanto a la configuración del personaje novelesco.

Retomando el artículo de Rafael Bosch, en él, a propósito de esta primera novela, se ocupa de analizar, pormenorizadamente, el desorden de tipo mental que padece el protagonista de la novela, el doctor Anselmo, puesto en boca del propio protagonista, que intenta dilucidar las posibles causas de su mal. Bosch afirma, en una nota a pie de página de su artículo, a propósito de Liébeault, que “(...) es seguro que Galdós había leído su libro *Du sommeil*, París 1866, cuando escribió *La sombra*.” (Bosch, 1971: 41)¹⁵⁰, y confirma, en la misma nota, su presencia en la novela de Galdós: “La influencia de Liébeault sobre Galdós no se limita al establecimiento del concepto de “idea fija” como término técnico psiquiátrico, sino que afecta también a otras ideas (por ejemplo la relación establecida por Liébeault entre hipnosis por una parte y por otra las personas histéricas, las anémicas, las de mentalidad “vaporosa”, etc.).” (1971: 41).

Algunos de los fenómenos psicológicos analizados en el artículo de Bosch podrán observarse también en un personaje como Francisco Torquemada, tal es el caso del concepto de “idea fija” o de las alucinaciones, como se verá, más adelante, en este capítulo. A propósito, también, de la novela breve analizada por Bosch, *La Sombra*, Casalduero, en su artículo titulado de manera homónima —«La sombra»— destaca, también, el interés de Galdós hacia la psiquiatría, así como la humildad que desprenden las palabras del novelista en relación con los conocimientos que posee de dicha disciplina y que Casalduero recoge:

No sé cuáles serían los conocimientos de psiquiatría del joven Galdós, pues cuando dice: “Yo he leído en el prólogo de un libro de neuropa-

¹⁵⁰ A partir de ahora se consignará solo la página.

tía, que cayó al azar en mis manos, consideraciones muy razonables sobre los efectos de las ideas fijas en nuestro organismo” (p.117), hay que darse cuenta de la intención atenuadora. [...] Aunque es probable que los conocimientos de Galdós en psiquiatría no fueran extensos ni profundos, la frase citada no debe tomarse al pie de la letra. (Casalduero, 1966: 33)

El interés de Galdós por los estudios en el ámbito de la psiquiatría es un hecho sobradamente constatado por los especialistas en la actualidad. Prueba de ello es su amistad con algunos médicos, como, por ejemplo, el pediatra Manuel Tolosa Latour¹⁵¹, con quien mantuvo una estrecha amistad y en quien, incluso, se inspiró para crear a su personaje de ficción, el doctor Augusto Miquis, como hace constar Yolanda Arencibia en su reciente y detallada biografía¹⁵² de Galdós. Además de esta relación, Galdós estaba al tanto de los avances en el ámbito de la psiquiatría de su tiempo y no dudaba en documentarse sobre ello para abordar la creación de algunas de sus novelas y, concretamente, de algunos de sus personajes. Arencibia, en esta misma obra, constata este interés de Galdós hacia el mundo de la medicina –en general– y de la psiquiatría en particular:

El lector de toda su obra no puede dejar de sorprenderse por el nivel de conocimientos en la materia (medicinas, tratamientos...) que Galdós demostró tener y su interés por la psiquiatría y sus derivados. [...] Pocos escritores realistas se han acercado tanto como él a los principios de la nosología para trasladar a la novela los trastornos físicos humanos (enfermedades, anomalías físicas comunes, situaciones de muerte...), y sobre todo, para representar los trastornos psíquicos en su amplia y confusa patología, desde la neurosis, la paranoia, la esquizofrenia o los locos de atar, y desde manifestaciones gestuales o tics diversos, al mundo de los sueños, ensoñaciones o desvaríos oníricos. Se atrevió Galdós, entre pocos autores de su época, a definir a los personajes por sus sueños, adelantándose así a las teorías –modernas entonces– sobre la exploración del mundo de los sueños y del psicoanálisis. (Arencibia, 2020: 225-26)

¹⁵¹ Manuel Tolosa Latour (1857-1919) fue un médico español especializado en pediatría. Además de su labor como médico, publicó numerosos artículos en publicaciones de la época, como, por ejemplo, *El Diario Médico* (1882), *El Siglo Médico* (1854-1936) o *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921). Publicó, además de obras de divulgación científica, también literarias, y formó parte del Ateneo de Madrid.

¹⁵² La biografía, titulada *Galdós. Una biografía*, publicada en el año 2020, se ocupa de la relación entre Galdós y Tolosa Latour (pp. 226-227).

Esta curiosidad de Galdós puede constatarse con una consulta al listado de títulos que figuran en su biblioteca personal, compilados en el catálogo¹⁵³ elaborado por Berkowitz. En el apartado titulado CIENCIAS EXACTAS, concretamente en el subapartado titulado MEDICINA-HIGIENE¹⁵⁴, el lector puede encontrar obras como las siguientes: *Estudios clínicos de neuropatología y Mimicismo o neurosis imitante*, de Jose Armangue y Tuset (ambos publicados en Barcelona en el año 1884), *Simulación de la locura*, de Jose Ingenieros (Valencia, s.a.) o *La enfermedad de los místicos (patología psíquica)*, de Victor Melcior y Farre (Barcelona, 1900). Del mencionado Tolosa Latour, en la biblioteca galdosiana figura, en el apartado titulado PUBLICACIONES ACADEMICAS, un *Discurso...* de la Real Academia de Medicina (Madrid, 1900).

Con respecto a las obras agrupadas en el apartado titulado FILOSOFIA, concretamente en el subapartado PSICOLOGIA¹⁵⁵, se encuentran dos de Paul Bourget: *Essais de psychologie contemporaine* (París, 1893) y *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (París, 1894); también obras como *La vida psíquica de las bestias* (Valencia), *Los estados subconscientes y las aberraciones de la personalidad*, de Victor Melcior y Farre (Barcelona, 1904) y *Telepatías*, de Victor M. Rendon (Madrid, 1913).

En el apartado HISTORIA, concretamente en el subapartado titulado ESPAÑA¹⁵⁶, se encuentra la obra de A. Hardy y J.M. Charcot, *Informe sobre el estado mental de Martín Larios y Larios* (Madrid, 1889). Finalmente, en el apartado PERIODICOS Y REVISTAS, concretamente en el subapartado titulado HISPANOAMERICANOS¹⁵⁷, se encuentra la publicación *Archivos de psiquiatría y criminología* (Buenos Aires, 1904, noviembre-diciembre). Galdós, pues, fue un gran aficionado al ámbito de la psiquiatría y la psicología, y este interés y conocimiento se plasman en la creación y caracterización de algunos de sus personajes, como doctores, personajes con alguna malformación física –puede pensarse, por ejemplo, en *Riquín* (hi-

¹⁵³ Ver nota 11.

¹⁵⁴ El subapartado titulado MEDICINA-HIGIENE, en el que constan todas las obras citadas, puede consultarse en las pp. 40, 41 y 42 del catálogo de Berkowitz.

¹⁵⁵ El subapartado titulado PSICOLOGIA, en el que constan todas las obras citadas, puede consultarse en las pp. 64 y 65 del catálogo de Berkowitz.

¹⁵⁶ El subapartado titulado ESPAÑA, en el que constan todas las obras citadas, puede consultarse en las pp. 76-89 del catálogo de Berkowitz.

¹⁵⁷ El subapartado titulado HISPANOAMERICANOS, en el que consta la obra citada, puede consultarse en las pp. 211-213 del catálogo de Berkowitz.

jo de Isidora Rufete), nacido con macrocefalia, el “monstruo” Juan, de *Ángel Guerra* o, sin desviar la atención de las novelas de las que me ocupó en este trabajo, del segundo hijo de Torquemada, Valentín– o desórdenes mentales varios.

Esta caracterización tan detallada y tan pormenorizada provenía del estudio de patologías diversas, y ello no pasó inadvertido, por ejemplo, para Marcelino Menéndez Pelayo, como recoge Michael W. Stannard en su estudio *Galdós and Medicine*:

At Galdós’s reception into the Real Academia Española in 1897, his long-term friend and ideological opponent Marcelino Menéndez Pelayo replied to his acceptance speech with a long account of Galdós’s literary achievements. He paid particular attention to Galdós’s ability to portray abnormal mental states, likening him to Charles Dickens, “who he resembles [...] in the richness of detail seen as if with a microscope [...] in the portrayal of unusual states of consciousness, the mad, sleep-walkers, mystics, visionaries, and fanatics of every type.” (Stannard, 2015: 3)¹⁵⁸

Para dotar del máximo realismo a sus criaturas novelescas, Galdós, como el gran observador de la realidad que fue, no dudaba en documentarse sobre casos médicos –ya mediante bibliografía especializada con la que contaba en su biblioteca, como se ha visto hace un momento, o bien, en las conversaciones que mantenía con amigos doctores, como es el caso de Tolosa Latour– para después elaborar las descripciones con el máximo detalle posible, y ello es completamente perceptible para el lector que se acerca a sus novelas.

Pero no solo Tolosa Latour proveía a Galdós de información de carácter médico, sino también otras personalidades del ámbito de la medicina, tal y como recoge Stannard en su estudio: “A memoir links Galdós with two of the leading surgeons of the time, Alejandro San Martín¹⁵⁹ and Enrique Diego-Madrado¹⁶⁰. Both are listed by Marañón as frequent guests at Galdós’s home, together with Tolosa Latour” (2015: 16).

¹⁵⁸ A partir de ahora se consignará solo la página.

¹⁵⁹ Alejandro San Martín (1847-1908) fue un médico y político navarro. En el ámbito de la medicina, obtuvo dos cátedras (una en Terapéutica General y otra en Patología Quirúrgica). Además de a la medicina, dedicó gran parte de su vida a la carrera política, ejerciendo, primero, el cargo de senador y, posteriormente, el de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

¹⁶⁰ Enrique Diego-Madrado (1850-1942) fue un cirujano cántabro cuya obra, *Lecciones de patología quirúrgica* (1888), sentó algunas de las bases de la cirugía moderna. Además de su carrera en el ámbito de la medicina, compaginó con esta la carrera literaria como ensayista y dramaturgo.

Estas relaciones personales con profesionales de la medicina, así como la variada documentación que Galdós obtenía de ellos por interés propio y para la posterior creación de personajes novelescos contribuían, también, de manera indirecta, a la toma de conciencia de Galdós del lento desarrollo de la medicina española; a pesar de esta realidad, la fe de Galdós en la ciencia médica es un hecho que puede constatar en sus novelas, en las que se obvian las pésimas condiciones en las que en dicha ciencia, en muchos casos, se observaban, tal y como observa Stannard: “But it appears that the struggle for professional survival of Madrid physicians and their competition with charlatans and *curanderos* receives no mention in his novels. Instead idealize, infinitely caring and wise physicians usually occupy the foreground. There are occasional references to inept physicians in the novels, but they are usually not identified by name.” (2015: 34-35).

A esta idealización de la figura del médico y de la ciencia médica le acompañará, también, la descripción de casos clínicos “(...) which were penned before Freud’s theories became widely known.” (2015: 36). De hecho, el estudio de las enfermedades mentales en España tiene como máximos referentes a los llamados *alienistas* franceses, que prefiguraron las tesis de Freud (también perteneciente a esta corriente) y sus discípulos –C. Jung como el más destacado– antes de que estas se expandieran. Entre estos *alienistas* figuran nombres como los de Philippe Pinel¹⁶¹, con obras como *Nosographie philosophique* (1798) y el *Traité Médico-Philosophique sur l’aliénation mentale* (1888), su discípulo, Jean Etienne Dominique Esquirol¹⁶², con su tesis doctoral *Des Passions. Considérées comme Causes, Symptômes et Moyens curatifs de l’Aliénation mentale*. (1805), así como el austriaco Bénédict-Augustin Morel¹⁶³, con su obra *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l’espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés malades* (1857), todos ellos doctores en la Salpêtrière.

Esquirol abordó el concepto de “monomanía”, patología bajo la cual, según informa Stannard, “(...) became so influential that it accounted for 45% of diagnoses in

¹⁶¹ Ver nota 117.

¹⁶² Ver nota 118.

¹⁶³ Bénédict-Augustin Morel (1809-1873) fue un médico de nacionalidad francesa, pero de origen austriaco, y una de las personalidades más destacadas en el ámbito de la psiquiatría francesa. Entre sus teorías más relevantes figura la de *degeneración*.

a major psychiatric institution between the years 1826-33.” (2015: 111). La introducción de este concepto en el ámbito de la psiquiatría del momento supuso un avance para la visión y el tratamiento de algunas enfermedades mentales que, hasta el momento, habían recibido un tratamiento genérico y, por ende, más deficiente para la sanación de los pacientes.

El diagnóstico, en la época, de la neurastenia como enfermedad también tuvo su eco en Galdós, que caracterizó a su personaje José María Bueno de Guzmán, de *Lo prohibido*, con este trastorno. Estas ideas y avances llegaron a la España de Galdós en un ambiente en el que la religión dominaba, prácticamente, todos los ámbitos de la vida y podía interferir, también, en el ámbito de la medicina, dictaminando, por ejemplo, que algunas enfermedades mentales podían tener su origen en el alma, y, en consecuencia, era necesario el acercamiento a Dios para su cura. Es en este contexto, en el que confluyen innovación e inmovilismo científico, en el que Galdós cultivó sus relaciones con personalidades del mundo de la medicina y describió algunas patologías en sus personajes novelescos con una gran profusión de detalles.

Joan Connelly Ullman y George H. Allison, en su estudio conjunto, titulado «Galdós as Psychiatrist in *Fortunata y Jacinta*», también dejan constancia del hecho del interés de Galdós hacia las disciplinas de la psiquiatría y la psicología, así como de la plasmación de este interés en la caracterización de muchos de sus personajes, ya desde la primeriza *La Sombra*:

By the time he published *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), he had explored with ever more subtle means such mental events as dreams and fantasies wherein individual attempt to harmonize impulse and ideal in constant, ever fluid interaction with life situations. Thus psychopathology becomes in his work an explicable process, as distinct from the demonic characterization of insanity that lingered on in some Spanish medical circles, and distinct also from the image of the insane as hopeless creatures deserving humanitarian custodial care in the concepts of social reformers like Concepción Arenal.¹⁶⁴ (Connelly Ullman y Allison, 1975: 7)¹⁶⁵

¹⁶⁴ Concepción Arenal (1820-1893) fue una escritora del Realismo y una de las precursoras del feminismo en España, así como una activista que reivindicó los derechos de los trabajadores y la igualdad entre hombres y mujeres en su tiempo.

¹⁶⁵ A partir de ahora se consignará solo la página.

Para estos autores, además, la concepción que de la psicología —o de sus desórdenes— tiene Galdós y que exhibe en sus creaciones novelísticas presenta un marcado carácter de normalidad inherente a la condición humana y, por tanto, la presenta como un elemento más que configura las vidas de sus personajes: “(...) Galdós emerges as a practical exponent of such psychoanalytic concepts as “the normality of abnormality” and of the recognition that the reality of the unconscious is as “real” as that of the physical world.” (1975: 8).

Después de un análisis pormenorizado por parte de Connelly Ullman y Allison de los posibles desórdenes mentales que padece Maximiliano Rubín en *Fortunata y Jacinta* —concretamente, esquizofrenia de tipo paranoide reflejada en los sueños y, posiblemente, una personalidad de tipo “borderline”, según la psiquiatría—, ambos autores indican, también, las posibles fuentes de Galdós para abordar esta cuestión en la caracterización de sus personajes. La presencia de los sueños y las alucinaciones — analizadas en este estudio y compartidas con Torquemada, como se verá— en un personaje como “Maxi” Rubín, constata que Galdós, durante las diferentes etapas de su trayectoria novelística, tuvo siempre en cuenta (en mayor o menor medida) la existencia de trastornos mentales diversos, así como sus variadas sintomatologías, para la creación de sus personajes; al fisiologismo —herencia del Naturalismo— sumó sus conocimientos de los ámbitos de la psicología y la psiquiatría para poder caracterizar así, con una mayor hondura y realismo, a los diversos personajes que imaginó.

Retomando el estudio de Bosch a propósito de *La Sombra*, este se muestra firme en la idea del fracaso de la ideología de Freud —del psicoanálisis en particular— que ha calado de manera unánime en la colectividad. Bosch cree que “(...) es vital para el progreso de la sociedad contemporánea que se analicen los delirios del psicoanálisis y que se contribuya a hacer avanzar la ciencia psiquiátrica por el camino del materialismo y de la experimentación científica.” (1971: 21). El mayor fracaso de las teorías freudianas consiste “En su abandono de la verdad científica, modernamente conquistada y probada, de que la actividad psíquica es una función del cerebro (...)” (1971: 23).

Con respecto a Galdós, Bosch destaca el hecho de que, a pesar de que el novelista comparta inquietudes de raigambre freudiana apreciables en sus personajes novelescos, como, por ejemplo “(...) la etiología sexual de trastornos mentales, la interpretación de los sueños y la exploración psicológica de los «actos frustráneos» (lapsus linguae, lapsus calami, etc.)” (1971: 33), incluye, para dilucidar las causas de las patologías de sus personajes, otros factores de vital importancia para determinar la

naturaleza psíquica de los mismos: el determinismo del medio o la sociedad, en general, y del entorno familiar o afectivo en particular, así como la fisiología y la herencia genética del personaje:

La posición del materialismo científico en psicología y psicopatología afirma y fundamenta la unidad de lo social y lo fisiológico en el desarrollo de la psicología y la psicopatología: la dicotomía entre estos dos principios es obra del desarrollo del espiritualismo burgués antiprogresista. [...] Para Galdós, evidentemente no existe tal dicotomía: las dos bases materiales de la enfermedad mental, es decir, la sociedad y la fisiología, funcionan en interrelación constante, [...] Esta posición progresiva de Galdós no es, naturalmente, la de un materialismo perfectamente consecuente. (1971: 27)

Para Bosch, pues, a pesar de esas posibles “imperfecciones” plasmadas en el materialismo científico que se observa en los personajes de Galdós, lo fundamental es su contribución al desarrollo de la psicología con respecto a la responsabilidad de los dos factores citados: la sociedad (el medio) y la fisiología (herencia genética).

Dejo ahora de lado estas hipótesis sobre los conocimientos de Galdós en materia psicológica y psiquiátrica y retomo la configuración del personaje de Francisco Torquemada desde el ámbito de la psicología, en la que convergen diferentes factores: el uso de un patrón psicológico asociado a un personaje-tipo fijado por la literatura universal desde la Antigüedad, esto es, la figura del *avaro* (que se estudiará más adelante, en el capítulo 7), el uso o abuso del elemento caricaturesco asociado a este personaje, la influencia –siempre presente en Galdós– de Cervantes con respecto a la humanidad que destilan los personajes de su novelística, siempre con sus luces y sombras, sus virtudes y sus defectos, y, finalmente, esos destellos de “locura” que convierten al usurero galdosiano en un personaje poliédrico y complejo desde el punto de vista de la psicología.

Con respecto al uso de la caricatura, sí que se observa en el personaje de Francisco Torquemada cierta tendencia a ella por parte de Galdós, quien exagera, deliberadamente, los rasgos de su personalidad con el fin de lograr tal efecto y, así, dotar de comicidad al personaje. El uso de la caricatura en la novela galdosiana ha sido estudiada por M. Baquero Goyanes en su artículo «Las caricaturas literarias de Galdós», en el que afirma que “(...) a la hora de describir ciertos personajes, Galdós se ha servido siempre, en todas sus épocas, de los recursos cómicos y caricaturescos que le facilitaba su concepción del realismo a la española y que, a la vez, le ofrecían, como imitación o incitación, algunos de sus escritores predilectos.” (1960: 335). Por ello, a pesar de la

huella de Dickens en Galdós, el estudioso señala como influencia, también, a Francisco de Quevedo (1580-1645) con respecto a la descripción hiperbólica de los personajes, alejada de la realidad que sí otorgaba el novelista inglés (Dickens) a la caracterización de sus personajes, y, en el ámbito de la literatura española, señala también a Mariano José de Larra (1809-1837) como otra de sus influencias. Así, la configuración del usurero oscilaría entre las dos influencias españolas apuntadas por Baquero Goyanes, Quevedo y Larra, y la de Cervantes, que actuaría como contrapunto para que el personaje del usurero, finalmente, no quede reducido a mera caricatura.

Más partidario del esbozo de Galdós de “lo grotesco” que de la caricatura que señala Baquero Goyanes se muestra John W. Kronik en su estudio «Galdós and the Grotesque», en el que señala la presencia del elemento grotesco en los personajes novelescos de Galdós, anticipándose, así, el novelista canario a la creación del *esperpento* de Valle-Inclán. La definición que Kronik ofrece de la estética de “lo grotesco” coincide, en este caso, con la descripción de un personaje como Francisco Torquemada. Veamos, pues, cuál es la misma:

That is, the demonic, mythic dimension of the grotesque has been attenuated, if not lost, in modern times. What is still connected with the grotesque is distortion and excess, the apposition of discrepancies, the play of masks, the comic elements. Much diminished is the fantastic grotesque with its emphasis on the metaphysical, the oneiric, the superhuman, the abysmal, and the ominous. We still find these ingredients; we find them in Galdós; but more rarely and secondarily. For that reason it is more prudent to talk about elements of the grotesque in Galdós rather than about Galdós as a writer of the grotesque. (Kronik, 1978: 41)¹⁶⁶

Según la definición que de “lo grotesco” ofrece Kronik –y como ya se ha mencionado anteriormente– Francisco Torquemada reúne algunos de estos elementos en su caracterización, tales como su naturaleza excesiva –en este caso, asociada a la megalomanía que muestra a veces y a la avaricia– y contradictoria –el uso de máscaras y su deseo de aparentar que es un hombre de amplia cultura mediante el uso del lenguaje y los buenos modales–, el elemento cómico –presente, en todo momento, a lo largo de la tetralogía y acentuado en su persona (en lo que piensa y en cómo se expresa,

¹⁶⁶ A partir de ahora se consignará solo la página.

tanto en soledad como en sociedad, interactuando con otros personajes)–, o en la presencia del elemento onírico, que examinaré un poco más adelante, en este mismo capítulo. Considero oportuno indicar aquí que, además de estos rasgos definitorios de la personalidad del usurero, esta experimenta algunas fluctuaciones dependiendo de los acontecimientos, de la corriente vital –que, no puede olvidarse, está marcada por la tragedia–, lo que aporta veracidad y humanidad al personaje, que sigue la estela de Cervantes en este sentido.

Kronik, en su análisis del elemento grotesco en los personajes galdosianos, excluye al usurero y apuesta por analizar a la tía Roma desde un punto de vista físico, ya que su descripción grotesca es más que evidente, como ya he mencionado antes en este trabajo, concretamente en el capítulo dedicado a las técnicas narrativas. Considero, no obstante, que hubiera resultado interesante que Kronik hubiera prestado atención al personaje de Torquemada, ya que este reúne, según su teoría, diferentes facetas de su configuración que encajan con “lo grotesco” y que son, además de la descripción física, según el estudioso, las siguientes:

There are other manifestations in Galdós: the psychic grotesque, the moral grotesque, the fantastic grotesque, the linguistic grotesque, and so on. For one thing, the physical grotesque involves or implies all the others. For another, it is the most blatant and the most commented on. (1978: 42)

En efecto, Torquemada reúne el elemento grotesco tanto en su apariencia como en su psicología o en el uso que hace de la lengua, hecho por el que considero que hubiera sido más productiva, por parte de Kronik, una aproximación a la figura del usurero, aunque para él, como sentencia en su artículo, el elemento grotesco, en el caso del usurero, se presentaría solo en la dimensión espiritual; además de con esta consideración, discrepo con Kronik en que la presencia del elemento grotesco en la descripción física garantice la presencia de este elemento caracterizador en otras facetas del personaje, de hecho, él mismo sustenta mi opinión cuando, unas líneas más adelante, a propósito de la descripción física grotesca de la tía Roma, afirma que “(...) the object of the physical grotesque has transcended her inhuman exterior in order to bare her inner beauty.” (1978: 47), y lo mismo manifiesta con otro personaje galdosiano, el Ujo de *Nazarín*: “No one in the novel, perhaps including Nazarín himself, displays the kindness, generosity, and unselfishness that Ujo brings to his pathetic love for Ándara”.

(1978: 47), o “If Ujo disturbs us for his mask-like countenance, he disturbs us all the more for the fact that behind such a mask lie beauty and purity.” (1978: 47).

Gerard Gillespie, por su parte, se muestra partidario, como Baquero Goyanes, de asignar a la creación galdosiana de Francisco Torquemada un procedimiento caricaturesco, tal y como manifiesta en su estudio «Galdós and the Humoristic Tradition», a propósito del estudio que de la presencia del humor en las novelas de Galdós realiza Michael Nimetz en su obra publicada en el año 1968, *Humor in Galdós: A Study of the Novelas contemporáneas*. Gillespie, sobre el personaje de Torquemada, afirma lo siguiente:

The typical usurer of nineteenth-century fiction is a caricature with fixed traits and ideas, whereas Torquemada is a «usurer-positivist, willing to transact with the spirit of the age» (p.160) and ultimately conforms to no traditional model. (Gillespie, 1970: 106)

En el caso concreto de Francisco Torquemada, y recuperando el estudio de Baquero Goyanes, Galdós recurre al marco configurador, esto es, “(...) su prolongación o complemento, dada la especial simbiosis que Galdós establece entre la momificada dama y sus trapos, o el fosilizado avaro y su ruinoso casa, o el esperpéntico cura y su atroz caballo.” (1960: 346). En efecto, como ya se vio con anterioridad, Galdós recurre a la descripción del hogar del usurero para lograr una mayor caracterización del personaje, y, a su vez, un efecto caricaturesco. Asimismo, también emplea lo que Baquero Goyanes denomina “insistencia en un rasgo o en un motivo”; en el caso de Francisco Torquemada, Galdós recurre, como ya se ha visto con anterioridad, a la *animalización* del usurero, tanto en relación con su apariencia como a su rasgo característico, la avaricia. Así pues, el efecto caricaturesco de Francisco Torquemada viene dado por la exageración e hiperbolización de ese rasgo de su personalidad, puesto de manifiesto en prácticamente la totalidad de las páginas que conforman la tetralogía.

El conocimiento de Galdós de los diferentes tipos de individuo que existen aparece, no en vano, en el capítulo XI de la primera parte de *Torquemada en el purgatorio*, a propósito de la presentación que el narrador hace al lector de otro personaje de la novela, Zárate. En este pasaje, es interesante observar la clasificación que establece Galdós de los tipos humanos, entre los que se encuentra, precisamente, el del *avaro* y la figura del prestamista:

Reconozcamos que en nuestra época de uniformidades y de nivelación física y moral se han desgastado los tipos genéricos, y que van

desapareciendo, en el lento ocaso del mundo antiguo, aquellos caracteres que representaban porciones grandísimas de la familia humana, clases, grupos, categorías morales. [...] Otros muchos tipos había, *clavados*, como vulgarmente se dice, consagrados por especialísimas conformaciones del rostro humano, y de los modales, y del vestir. El avaro, pongo por caso, ofrecía rasgos y fisonomía como de casta, y no se le confundía con ninguna otra especie de hombres, y lo mismo puede decirse del *Don Juan*, ya fuese de los que pican alto, ya de los que se dedican a doncellas de servir y amas de cría. Y el beato tenía su cara y andares y ropa a las de ningún otro parecidas, y caracterización igual se observaba en los encargados de chupar sangre humana, prestamistas, vampiros, etc. (2008: 304-305)

El conocimiento, pues, de estos prototipos, cristaliza en el personaje de Torquemada, emblema de la avaricia que se nutre de su oficio de prestamista. Galdós era plenamente consciente de que estaba creando a un personaje-tipo (como se verá en el capítulo 7, dedicado a esta cuestión) y, para reforzar esa caracterización, recurre, en algunas ocasiones, a la caricaturización del mismo a partir de ese rasgo predominante de su carácter. Las referencias continuas a ello a lo largo de las cuatro novelas permiten una caracterización inmediata del lector que se acerca por primera vez al personaje. La avaricia configura al personaje, pues.

6.2. LA “LOCURA” DE TORQUEMADA

Francisco Torquemada, como ya se ha expuesto en el apartado anterior, es un personaje aquejado de megalomanía de carácter transitorio; ello puede apreciarse en el marcado clasismo del usurero, que consiste en el desprecio a las clases bajas y en el enaltecimiento de las altas esferas de la sociedad, originado en su voluntad de asemejarse a esa élite que venera, manifestada en su ridícula imitación lingüística o en la creencia de que tanto Valentín como él tienen una misión elevada en la vida terrena; además, son frecuentes las ocasiones, como ya se ha visto, en las que Torquemada se considera a sí mismo el centro del universo, creyendo que Dios dispone los

acontecimientos para burlarse de él o afirmando, sin género de duda, que él conoce los designios divinos.

Este mal lo padecía también otro de los personajes galdosianos masculinos más elaborados, Ángel Guerra, de la novela homónima, pero su megalomanía era de carácter religioso y motivado por el amor hacia una mujer, la religiosa Leré. Ángel Guerra desea tan fervientemente fundirse en la fe religiosa que desafía los límites de su sentido común y termina convirtiendo este deseo en una obsesión, casi en su única razón para vivir; lleva tan lejos esta fijación o manía que, incluso, se plantea fundar una nueva orden religiosa, el “Dominismo”.

La ambición es también una de las características que definen a Torquemada, una ambición desmedida que, en ocasiones, le conduce a la megalomanía. La búsqueda de fama la emprenderá valiéndose del talento innato para las matemáticas de su hijo. Así, cuando el pequeño enferma, el narrador omnisciente, haciendo uso del *estilo indirecto libre*, en el capítulo V de *Torquemada en la hoguera*, informará al lector de los pesares que afligen a Torquemada y de la verdadera causa de los mismos:

Si Valentín se moría, ¿qué quedaba en el mundo? Oscuridad, ignorancia. Y para el padre, ¡qué golpe! ¡Porque figurémos todo lo que sería don Francisco cuando su hijo, ya hombre, empezase a figurar, a confundir a todos los sabios, a volver patas arriba la ciencia toda!... Torquemada sería en tal caso la segunda persona de la Humanidad; y sólo por la gloria de haber engendrado al gran matemático sería cosa de plantarle en un trono. ¡Vaya un ingeniero que sería Valentín si viviese! Como que había de hacer unos ferrocarriles que irían de aquí a Pekín en cinco minutos, y globos para navegar por los aires y barcos para andar por debajito del agua, y otras cosas nunca vistas ni siquiera soñadas. ¡Y el planeta se iba a perder estas gangas por una estúpida sentencia de los que dan y quitan la vida!... Nada, nada, envidia pura, envidia. Allá arriba, en las invisibles cavidades de los altos cielos, alguien se había propuesto *fastidiar* a Torquemada. Pero..., pero... ¿y si no fuese envidia, sino castigo? ¿Si se había dispuesto así para anonadar al tacaño cruel, al casero tiránico, al prestamista sin entrañas? ¡Ah! Cuando esta idea entraba en turno, Torquemada sentía impulsos de correr hacia la pared más próxima y estrellarse contra ella. (2008: 75)

Resulta significativo también que, pocas líneas después de este pasaje que acabo de citar, el narrador omnisciente caracterice el estado de la mente del usurero de la siguiente manera: “El último paroxismo de su exaltada mente fue renunciar a todo el *materialismo* de la ciencia del niño, con tal que le dejasen la gloria.” (2008: 76).

Como se acaba de ver, ya desde la primera novela del ciclo, el narrador ofrece al lector algunos indicios de esa posible locura de Francisco Torquemada. En el capítulo IX de *Torquemada en la hoguera*, el narrador omnisciente, incluso, califica al usurero de “demente” después de un acceso de ira del mismo: “– ¡Hijo de mi alma, hijo de mi vida! –gritó Torquemada con toda la fuerza de sus pulmones, hecho un salvaje, un demente–, no vayas, no hagas caso; que éstos son unos pillos que te quieren engañar... Quédate con nosotros...” (2008: 103).

Acto seguido, el narrador omnisciente describe el episodio que experimenta el usurero, una suerte de acceso de locura que consta de la siguiente sintomatología, asociada al ataque epiléptico:

Dicho esto, cayó redondo al suelo, estiró una pierna, contrajo la otra y un brazo. Bailón, con toda su fuerza, no podía sujetarle, pues desarrollaba un vigor muscular inverosímil. Al propio estado soltaba de su fruncida boca un rugido feroz y espumarajos. Las contracciones de las extremidades y el pataleo eran en verdad horrible espectáculo: se clavaba las uñas en el cuello hasta hacerse sangre. Así estuvo largo rato, sujetado por Bailón y el carnicero, mientras Rufina, transida de dolor, pero en sus cinco sentidos, era consolada y atendida por Quevedito y el fotógrafo. Llenose la casa de vecinos y amigos, que en tales trances suelen acudir compadecidos y serviciales. Por fin tuvo término el patatús de Torquemada, y caído en profundo sopor que a la misma muerte, por lo quieto, se asemejaba, le cargaron entre cuatro y le arrojaron a su lecho. (2008: 103)

A este episodio, el narrador le llama “(...) tremendo síncope, (...)” (2008: 103), y, a continuación, ofrece otra detallada descripción del estado nervioso del usurero y del remedio alimenticio que le proporcionaron como reconstituyente:

La pérdida absoluta de la esperanza le trajo la sedación nerviosa, y la sedación estímulos apremiantes de reparar el fatigado organismo. A medianoche fue preciso administrarle un sustancioso potingue, que fabricaron la hermana del fotógrafo de arriba y la mujer del carnicero de abajo, con huevos, Jerez y caldo de puchero. «No sé qué me pasa –decía *el Peor*–; pero ello es que parece que se me quiere ir la vida». (2008: 103-104)

No será la última vez que el usurero experimente un ataque de epilepsia: en la segunda parte de *Torquemada y San Pedro*, concretamente en el capítulo I, justo después de que Gamborena le comunique la muerte de su esposa Fidela, Torquemada vuelve a sufrir otro ataque de esta naturaleza, después de la conmoción que semejante desenlace provoca en su persona:

Es cosa averiguada que poco después de oír la noticia de la muerte, a la que añadió el reverendo Gamborena tristísimos pormenores, estiró los brazos don Francisco, y luego una de las patas, *vulgo* extremidades inferiores, cayendo redondo al suelo con un ataque espasmódico, semejante al que le dio al ver morir a su primer Valentinico. (2008: 508)

Retomando la cita¹⁶⁷ que ilustra la megalomanía del usurero, a propósito de la posibilidad de la defunción de su hijo Valentín, aparece, también, ya apuntado, el concepto de “idea fija”, identificado con la monomanía (que analizaré con detalle en el correspondiente apartado de este capítulo); concretamente, el narrador menciona que “Cuando esta idea entraba en turno, Torquemada sentía impulsos de correr hacia la pared más próxima y estrellarse contra ella” (2008: 75).

Por otra parte, don Francisco Torquemada cree que no es como la gente de las bajas esferas, y ello, precisamente, le arrastra a la avaricia más extrema, al deseo infatigable de acumular dinero, un deseo que, en ocasiones, roza lo patológico. Pero, a diferencia de otro personaje galdosiano, Isidora Rufete¹⁶⁸, Torquemada no disfruta gastándolo en lujos ni adquiriendo propiedades, lo que sería más propio de sus delirios de grandeza, sino que rechaza por completo el derroche económico y el gasto. En el trazado de su psicología coexiste esa dualidad que le conforma como un ser complejo desde un punto de vista psicológico, marcado, en ocasiones, por la contradicción.

La avaricia, como ya se ha expuesto anteriormente, configura su personalidad, y ella está en constante lucha con su voluntad de aparentar ser un hombre de clase alta, impuesto esto, en cierto modo, por el modelo que para él representa José Donoso y las exigencias de su cuñada Cruz del Águila. En efecto, los principales conflictos con esta proceden de la animadversión del usurero al gasto, que contrasta con la voluntad de prosperar, social y económicamente, de la mayor de las Águilas, después de una vida marcada por la pobreza y privaciones de toda índole.

La tesis de que el personaje del propio Torquemada podría inscribirse en la galería de los “alienados” galdosianos podría reforzarse, también, con esos momentos puntuales de las novelas de la tetralogía en los que el usurero experimenta algunas visiones o alucinaciones en las que su difunto hijo Valentín es el protagonista indiscuti-

¹⁶⁷ La cita se encuentra en la p. 194.

¹⁶⁸ Isidora Rufete, protagonista de *La desheredada*, despilfarra el dinero que llega a atesorar en lujos innecesarios que ella considera legítimos dado su imaginario linaje aristocrático.

ble. El primer indicio de ello se encuentra en la novela *Torquemada en la cruz*, concretamente en el capítulo VIII, en el que el narrador se adentra en la psique del usurero para referir qué creía acerca del destino de su hijo, una vez finado:

Creía firmemente que su hijo, arrebatado al cielo en espíritu y carne, lo ocupaba de un cabo a otro, o en toda la extensión del espacio infinito sin fronteras... [...] él creía a pies juntillas que o no había cielo ninguno, ni Cristo que lo fundó, o todo lo llenaba el alma de aquel niño prodigioso, para quien fue estrecha cárcel la tierra, y menguado saber todas las matemáticas que andan por estos mundos. (2008: 138)

En efecto, la megalomanía de Torquemada afecta también al concepto que tiene de su propio hijo, al que considera un ser próximo a una divinidad, y cuya muerte se niega a aceptar; tal vez esta falta de resignación al fatal desenlace de Valentín sea un elemento de sugestión para las visiones y alucinaciones que experimentará Torquemada, como se verá en el próximo apartado.

Si Valentín es una criatura divina y celestial, no puede faltar un altar para rendirle culto, por ello es que, a continuación, el narrador describe también el altar fabricado por Torquemada y al que este se dirige en momentos de desconsuelo, hecho que muestra, también, la tendencia a los rituales del usurero en momentos puntuales:

Pues con tales antecedentes se comprenderá que la única imagen que en la casa del prestamista representaba a la Divinidad era el retrato de Valentinito, una fotografía muy bien ampliada, con marco estupendo, colgado en el testero principal del gabinete, sobre un bargueño, en el cual había candeleros de plata repujada, con velas, pareciéndose mucho a un altar. (2008: 138)

La creencia de que su hijo volverá a la vida una vez muerto se instalará en la mente del usurero, como se verá en los dos próximos apartados del presente capítulo, y esa obstinación, tal vez, funcione como sugestión para algunos de los episodios de alucinaciones que experimentará. El origen de esta idea, de esa reencarnación futura del hijo, podría hallarse en la ideología de otro personaje, José Bailón, al que Francisco Torquemada "(...) en todas las cuestiones de un orden elevado le tenía por oráculo." (2008: 63); como el narrador cuenta en el capítulo III de *Torquemada en la hoguera*, en el que también aparece un diálogo entre los dos amigos que versa sobre lo humano y lo divino, Bailón comparte su ideología con el usurero en el siguiente pasaje:

– ¿Adónde vamos a parar cuando nos morimos? Pues volvemos a nacer: esto es claro como el agua. Yo me acuerdo –decía mirando

fijamente a su amigo y turbándole con el tono solemne que daba a sus palabras—, yo me acuerdo de haber vivido antes de ahora. He tenido en mi mocedad un recuerdo vago de aquella vida, y ahora, a fuerza de meditar, puedo verla clara. Yo fui sacerdote, ¿se entera usted?, allá por los años de qué sé yo cuántos... Sí, señor, sacerdote en Egipto. [...]
Su niño de usted, ese prodigio, debe de haber sido antes el propio Newton, o Galileo, o Euclides. (2008: 65)

José Bailón, clérigo renegado, cree en la reencarnación, creencia censurada y perseguida por la religión católica, que, sin embargo, a lo largo de los siglos, se ha infiltrado¹⁶⁹ en la misma. No en vano, el narrador, cuando presenta a Bailón al lector, en el capítulo III de *Torquemada en la hoguera*, se refiere a él con el adjetivo “librecultista”:

Este señor Bailón es un clérigo que ahorcó los hábitos en el 69, en Málaga, echándose a revolucionario y librecultista con tan furibundo ardor, que ya no pudo volver al rebaño, ni aunque quisieran le habían de admitir. (2008: 61-62)

Después de enumerar algunos escándalos de su biografía, el narrador comenta, también, que:

(...) fue a parar a la redacción de un periódico muy atrevidillo; como que su misión era echar chinitas de fuego a toda autoridad, a los curas, a los obispos y al mismo Papa. Esto ocurría el 73, y de aquella época datan los opúsculos políticos de actualidad que publicó el clerizonte en el folletín, y de los cuales hizo tiraditas aparte; bobadas escritas en estilo bíblico y que tuvieron, aunque parezca mentira, sus días de éxito. (2008: 62)

De tan singular personaje, el narrador informa, también, de que fue el maestro de Torquemada en el oficio de la usura y que “(...) le inició en los misterios del oficio, y le manejó parte de sus capitales como había manejado los de doña Lupe *la Magnífica*, más

¹⁶⁹ La creencia en la reencarnación, por ejemplo, puede hallarse en una obra de Moisés Ben Jacob Cordovero (1522-1570), *La palmera de Débora* (*Tómer Débora*, en hebreo: דבורה תומר), publicada a mediados del s.XVI. En esta obra medieval aparece la idea de la reencarnación, concretamente, en un pasaje muy ilustrativo que se halla al final del Capítulo III, titulado «Cualidades de Hokmah», en el que Cordovero afirma lo siguiente: “Por eso no debe ser despreciada ninguna cosa creada, pues todas ellas fueron creadas en Sabiduría. No debe ser arrancada ninguna cosa que crezca a menos que sea necesario, ni se debe dar muerte a ningún ser viviente a menos que sea necesario. Y aún en caso de necesidad se debe escoger para ellos una muerte digna, valiéndose de un cuchillo que haya sido cuidadosamente examinado; debe mostrarse piedad hacia todas las cosas y no herirlas, pues todas ellas dependen de la Sabiduría, a menos que se trate de hacerlas ascender a un grado más elevado, de vegetal a animal, y de animal a humano; en este caso está permitido desarraigar la planta y matar a la bestia, a fin de extraer lo meritorio de lo demérito.” (Cordovero, 1998: 57-58).

conocida por *la de los pavos*. (2008: 63). Debido al gran aprecio que profesa el usurero al exclérigo, como hace saber al lector el narrador, bien podría pensarse que, debido a la gran influencia de este sobre Torquemada, esa idea de la reencarnación podría haber arraigado en la mente del usurero por culpa de Bailón; pero, pocas líneas después, en el mismo capítulo, el narrador realiza la siguiente aclaración:

Torquemada no se iba enterando ni poco ni mucho; pero el otro se metía en un laberinto del cual no salía sino callándose. Lo único que don Francisco sacaba de toda aquella monserga era que *Dios es la Humanidad*, y que la Humanidad es la que nos hace pagar nuestras picardías o nos premia por nuestras buenas obras. Lo demás no lo entendía así lo ahorcaran. El sentimiento católico de Torquemada no había sido nunca muy vivo (2008:66)

A pesar, pues, de la poderosa influencia que ejerce Bailón sobre Torquemada, parece ser que, según el narrador, en la cuestión de la reencarnación esta influencia, aparentemente, no tuvo ningún efecto, pero ello no resulta así, porque la idea, el convencimiento de la vuelta de su hijo Valentín a la vida, cobrará fuerza en la mente del usurero y la concebirá como algo inamovible, destinado a suceder, como se verá en el siguiente apartado.

6.2.1. EL MUNDO ONÍRICO Y LAS ALUCINACIONES

La primera vez que el narrador muestra al lector la idea manifiesta de la reencarnación del hijo finado tiene lugar en el capítulo IX de *Torquemada en la hoguera*, después de la primera crisis nerviosa experimentada por Torquemada, recién muerto Valentín, ya citada con anterioridad. El narrador explica lo siguiente a propósito de esta idea: “El suspirar hondo y el llanto comprimido le duraron hasta cerca del día, hora en que fue atacado de un nuevo paroxismo de dolor, diciendo que quería ver a su hijo, *resucitarle, costara lo que costase;*” (2008: 104). A partir de la fuerza que cobra esta idea en la mente de Torquemada, dará comienzo toda la serie de alucinaciones que describiré en el presente apartado.

José Schraibman, en su estudio *Onirología galdosiana*, destaca este interés de Galdós por la alteración de los estados psíquicos de algunos de sus personajes novelescos:

(...) sin embargo, lo primero que se nota en las novelas del autor de *Misericordia* es esa tendencia revelada en *Miau*, *Realidad*, etc., a traducir ciertos estados psíquicos en formas exteriores, de apariencia sobrenatural de sabor muy marcado. Las apariciones, las sombras, los retratos que hablan, desempeñan un papel muy importante en algunos de los libros del señor Pérez Galdós. Este aspecto de la vida psicológica tiene, indudablemente, su realidad subjetiva y su valor estético. (Schraibman, 1960^a: 350)¹⁷⁰

Efectivamente, en las novelas del ciclo de *Torquemada*, se halla también este interés, señalado por Schraibman, por mostrar sucesos anormales en forma de apariciones (o visiones) y retratos que hablan (el del difunto hijo Valentín, precisamente). Ricardo Gullón, para analizar los sueños en las novelas de *Torquemada*, en su capítulo «Los ámbitos oscuros»¹⁷¹, remite, también, al análisis pormenorizado de los sueños que realiza Schraibman y lo toma como uno de sus referentes para su estudio; para Gullón, los sueños en la tetralogía del usurero son usados por Galdós “(...) para revelarnos «cosas verdaderas de otro mundo», y además, con diversa intención, según las circunstancias, para sugerir una versión anticipada de los sucesos, destacar estados patológicos o comunicarnos datos entrañables que, de otra manera, no surgirían tan oportunamente, tan eficazmente” (Gullón, 1987: 151)¹⁷². Asimismo, según Gullón, también:

Galdós consideraba el sueño como una situación del alma en la cual ésta toma contacto con zonas de la conciencia a las que en estado de vigilia no tenemos acceso. [...] El sueño, según esta concepción, es un medio de conocimiento y un modo de integración, un modo de conseguir que el hombre alcance su unidad sustancial. (1987: 154)

El sueño funciona, pues, como una vía de acceso a aquello que se halla oculto en la psique humana y que es necesario desvelar para poder adquirir, el lector, un retrato total del personaje literario, humanizándolo, todavía más, mediante este mecanismo.

¹⁷⁰ A partir de ahora se consignará solo la página.

¹⁷¹ Este capítulo (pp. 141-181) está contenido en la obra de Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno*.

¹⁷² A partir de ahora se consignará solo la página.

Galdós, por ello, se afana en mostrar en sus novelas esa dimensión de los personajes que tiene que ver con el inconsciente o con la enfermedad mental, ya que estos elementos forman parte de la condición humana, y, en el momento en que el novelista confeccionaba a sus personajes literarios, importantes avances en el ámbito de la psicología y la psiquiatría estaban teniendo lugar y él tenía conocimiento de los mismos.

Es el personaje protagonista, Francisco Torquemada, quien, como se verá en un momento, padece continuos episodios de alucinaciones y visiones con personajes fallecidos (su hijo y, en un momento dado, su difunta amiga doña Lupe *la de los pavos*). La comunicación con el retrato de su hijo también aparece en la tetralogía; así pues, Galdós decidió incluir elementos de esta naturaleza en la historia de su usurero.

La presencia del mundo onírico, ya sea materializado en sueños o estados de duérmela, se encuentra en las novelas de *Torquemada*. Pero no solo experimenta inquietantes sueños el usurero, sino que también los padecen Rafael y su hermana Fidela. En el caso de esta, tiene un primer sueño de tipo premonitorio –ya que su marido incrementará sus riquezas– en el capítulo XII de la primera parte de *Torquemada en la cruz*, y opina sobre el significado de los sueños, que para ella no carecen de importancia y están más cerca de la realidad que la propia realidad:

Don Francisco, anoche soñé que venía usted a vernos en coche, en coche propio, como debe tenerlo un hombre de *posibles*. Vea usted como los sueños no son disparates. La realidad es la que no da pie con bola, en la mayoría de los casos... Pues sí, sentimos el estrépito de las ruedas, salí al balcón, y me veo a mi don Francisco bajar del *landeau*, el lacayo en la portezuela, sombrero en mano... (2008: 155)

Fidela tiene, pues, un sueño de carácter premonitorio, quizás vinculado, también, con sus deseos ocultos de mejorar su imagen social (“en coche propio, como debe tenerlo un hombre de *posibles*”), a pesar de que la esposa de Torquemada no se caracterice, precisamente, por ser vanidosa o por hacer ostentación de clase social, como sí gusta de ello su hermana Cruz.

Poco antes de morir, el sueño que también le explica Fidela a su marido no puede ser más perturbador:

¡Ay!, qué horrores soñé en un momento que me quedé dormida. Que nuestro Valentín se había sacado los ojos y jugaba con ellos. Después me los daba a mí para que se los guardara...*ta...ca...pa...ca...* (2008:494)

Este sueño aparece en el capítulo XII de la primera parte de *Torquemada y San Pedro*, y

parece tener, también, algunos visos de premonición, porque, poco después, en el capítulo XV, Fidela morirá en la plenitud de su juventud. Este sueño, en el que Valentín se arranca los ojos, podría tener alguna resonancia mítica, concretamente, con la tragedia griega de Sófocles (496 a. C.- 406 a. C.) *Edipo rey* (*Οἰδίπους τύραννος*, en griego), representada el año 429 a. C., y en la que, el propio Edipo, para no ver más la tragedia en la que se ha convertido su vida, al cumplirse el fatal hado, decide, simbólicamente, arrancarse los ojos. En este sueño de Fidela lo que resulta perturbador es que Valentín, después de arrancarse los ojos, esté jugando con ellos, imagen más propia de cualquier pintura surrealista que de cualquier tragedia griega. Puede que, sencillamente, como ya he señalado antes, Galdós utilizarara este sueño como premonición de la muerte de Fidela, ya que es a ella a quien Valentín ofrece sus ojos.

En el caso de Rafael del Águila, sus sueños tienen lugar en *Torquemada en la cruz*: el primero de ellos aparece en el capítulo IV de la segunda parte, en el que se lo refiere a su hermana Fidela: “Yo soñé que traían una carta con buenas noticias” (2008: 196). En este sentido, el sueño de Rafael no puede estar más alejado de la realidad, o, por lo menos, de lo que será su nueva realidad a partir del enlace de su hermana con Francisco Torquemada; seguramente, en este caso, el sueño de Rafael esté relacionado con sus anhelos de buenas noticias.

En el capítulo XII de la segunda parte de la misma novela, cuando Rafael se escapa de casa y deambula por el Madrid nocturno, se estira en un banco a la intemperie y el narrador omnisciente es el encargado de explicar lo que sueña:

Quedose aletargado, y tuvo un sueño breve con imágenes intensísimas. En corto tiempo soñó que se hallaba en el vestíbulo del hotel cercano, tendido en un banco de madera. Vio entrar a su padre con gabán de pieles, accidente de invierno que no le chocaba a pesar de hallarse en pleno verano. Su padre se maravilló de verle en tal sitio, y le dijo que saliese a comprar diez céntimos de avellanas. ¡Cuánto disparate! Aun soñando, discurría que todo aquello no tenía sentido. Después salió el perro danés aullando, con una pata rota y el hocico lleno de sangre. En el momento de abalanzarse en socorro del pobre animal, despertó. En un tris estuvo que se cayera del banco de piedra. (2008: 236)

En este sueño aparece la figura paterna en una escena perfectamente cotidiana (“le dijo que saliese a comprar diez céntimos de avellanas”); tal vez, el sueño de Rafael guarde relación con el infantilismo que ha mostrado en muchas ocasiones, quizás este sueño obedezca a sus deseos de seguir siendo el niño de la familia y la presencia de la figura

paterna se configure, pues, como pilar y mantenimiento de este estatus que el desea. La figura del padre simboliza también, según la tradición, y como consta en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, “(...) el mundo de los mandamientos y prohibiciones morales, que pone obstáculos a la instintividad y a la subversión, por expresar también el origen.” (2006: 354). Si se toma este simbolismo de la figura paterna, podría tener sentido si uno se remite a la teoría¹⁷³ de Ricardo Gullón sobre Rafael y su posible enamoramiento de Fidela, quizás sueña con el padre como expresión de la necesidad de censurar “la instintividad” y “la subversión” que representan sus sentimientos amorosos hacia su hermana. En la segunda parte del sueño aparece el contraste representado por el perro malherido, al que Rafael desea ayudar. Con todas las reservas, ya que el perro es el animal por antonomasia que simboliza de fidelidad, ¿sería muy descabellado pensar en la posibilidad de que ese perro malherido representara a Fidela y sus heridas representaran el advenimiento de su próxima muerte? Ello explicaría que, justo cuando Rafael se abalanza para socorrer al animal, despierte, sin lograrlo; de igual modo, Rafael siente la impotencia de no poder salvar a Fidela de la ignominia y deshonor de verse casada con Torquemada.

Como se acaba de comprobar, la presencia del mundo onírico no afecta únicamente al personaje protagonista, del que me ocuparé a continuación, sino que está presente en el mundo de Torquemada y los que le rodean.

Galdós, igual que sentía interés y curiosidad por las disciplinas de la psiquiatría y la psicología, también la sintió por los fenómenos derivados de las alteraciones psíquicas y el mundo del subconsciente, tal y como señala José Schraibman en su estudio sobre la presencia del mundo onírico en la novelística galdosiana:

Pocos serán los lectores de la obra galdosiana que no hayan notado la profusión de sueños y estados análogos que se describen en las páginas de las novelas sociales, episodios, obras de teatro, y aun en los cuentos y artículos de periódico. Es obvio que el aspecto fantástico, irracional, sobrenatural del mundo de los sueños ejercía gran atracción en Galdós y que éste se servía del elemento onírico como parte integrante y frecuente de su técnica literaria. (1960^a: 348)

Con respecto a las influencias en el ámbito del mundo onírico, Schraibman, en su estudio, expone algunas tesis al respecto, concretamente, la del crítico L.B. Walton,

¹⁷³ Ver nota 104.

que niega la más evidente influencia de Freud (1856-1939), decantándose por la de Pierre Janet¹⁷⁴, aunque Schraibman subraya la dificultad de atribuir unas influencias u otras con respecto al mundo onírico; no obstante, aporta un dato interesante basándose en el catálogo de la biblioteca de Galdós:

Al examinar los treinta y siete libros sobre medicina y psicología que incluye Berkowitz en el catálogo de los libros de don Benito, [...] se ve que la mayoría de ellos fue publicada entre 1880 y 1890 mucho después de manifestar Galdós interés por los sueños y la psicología anormal en sus novelas, y posteriormente también a la publicación de sus obras maestras, sobre todo *Fortunata y Jacinta*, donde el uso de los sueños adquiere su mayor desarrollo. (1960^a: 352)

Con este hecho probado, Schraibman destaca la posible anticipación de Galdós en el mundo de lo onírico y plantea que, tal vez, las influencias no deban buscarse tanto en tratados de medicina o psicología, sino en la propia literatura que él leía, en esos autores como Tolstói, Dickens o Balzac que figuraban en su biblioteca y que también habían explorado, en sus respectivas novelas, el intrincado y complejo mundo de los sueños, como parte indisoluble de la totalidad de los seres novelescos que poblaban sus obras.

Una obra que apunta Schraibman como posible influencia es la de Pedro Mata¹⁷⁵: *Filosofía española: Tratado de la razón humana en sus estadios intermedios, sueños, ensueños, pesadillas... Con aplicación de la práctica del Foro*. La obra de Pedro Mata,

¹⁷⁴ Pierre Janet (1859-1947), médico francés especialista en el ámbito de la psicología y la neurología, realizó importantes contribuciones en su tiempo, con respecto a ciertos trastornos psicológicos, tales como las fobias, los estados de ansiedad, la amnesia, las alucinaciones... Algunos títulos de sus obras son, por ejemplo, *L'État mental des hystériques*. (2 vol. I. Les stigmates mentaux (1893) y II. Les accidents mentaux, 1894.) y *Névroses et idées fixes*. (2 vol.) (1898).

¹⁷⁵ Pere Mata i Fontanet (aquí traducido su nombre en lengua española) fue un médico y psiquiatra de origen catalán (nació en la ciudad de Reus, en la provincia de Tarragona) y fue una de las grandes autoridades, en materia de medicina, del s.XIX español. Una de sus obras más relevantes fue el *Tratado de Medicina y Cirugía Legal*, publicada, su quinta y última edición, en el año 1874.

Ullersperger, en su obra, concretamente en el Apéndice III de la misma, titulado «Las orientaciones científicas de la Psiquiatría en España durante el siglo XIX», destina unas líneas a la figura de Mata en el contexto de la psiquiatría española (pp. 197- 198).

Asimismo, para conocer algunos aspectos relevantes de la biografía de Mata, así como obtener un repaso de sus obras más notables y, en definitiva, de su trayectoria profesional, puede consultarse el libro del Dr. Trino Peraza de Ayala *La psiquiatría española en el siglo XIX*, concretamente, el capítulo VIII, que este dedica, precisamente, a Pere Mata, titulado «Mata y otros» (pp. 89-100). El Dr. Peraza de Ayala, a propósito de la figura de Pere Mata, comenta lo siguiente: “Su psiquiatría es la francesa, como en toda la Europa culta; más como en nuestro país la cultura estaba acorralada por la poderosa rutina, es Mata el más capacitado y esforzado luchador por la difusión en España de las nuevas ideas, por incorporar su

publicada en el año 1864, consta de dieciocho lecciones en las que se abordan diferentes aspectos del ámbito de la psiquiatría, como los sueños, los instintos, el sonambulismo, el magnetismo animal, las ilusiones y las alucinaciones.

Quiero detenerme, ahora, en dicha obra o tratado para intentar confirmar esa influencia que apunta Schraibman. En la «Lección Segunda», Pedro Mata señala que los límites entre la cordura y la locura se encuentran, en muchas ocasiones, desdibujados: “Así como no salta la naturaleza desde el cuadro más rudimentario, pero cuerdo de facultades, hasta el más favorecido con todos los privilegios del genio y del talento; así tampoco salta desde la más acabada sensatez a la más desatentada locura.” (Mata, 1864: 27)¹⁷⁶. Y, unas líneas después, insiste en la misma cuestión, señalando que los estados de cordura y locura del ser humano pueden fluctuar y que no pueden representarse como estados inamovibles:

Así es el mapa del entendimiento humano: la razón y la locura son dos estados que confinan, que se confunden por sus extremos lindes ó fronteras; sus límites están trazados limpiamente en línea recta; aquí entran, allí salen, serpentean siempre; y si por un punto se inclinan al polo boreal, por otro se inclinan al austral, por lo que es necesario un cuidado sumo para decidirse, y afirmar de un modo categórico los verdaderos lindes. (1864: 27)

En el mismo capítulo, Mata ofrece una clasificación de lo que él considera “Estados intermedios de la razón humana”, estados en los que, como se verá, aparecen los sueños y las alucinaciones, presentes ambos en las novelas del ciclo de *Torquemada*. Estos estados son los siguientes:

Os he dicho en la lección anterior que tengo por estados intermedios de la razón humana, el sueño, los ensueños y pesadillas, el somnambulismo natural, el artificial, ciertos errores de sentidos y ciertas alucinaciones, y por último, los movimientos pasionales¹⁷⁷, que

¹⁷⁵ nación al movimiento intelectual de su tiempo y la figura más benemérita y patriótica que en el terreno de las enfermedades mentales produjo el pueblo español en la mitad del siglo.” (1947: 97).

¹⁷⁶ A partir de ahora se consignará solo la página.

¹⁷⁷ Esos “movimientos pasionales” a los que se refiere Mata con un término tan ambiguo y susceptible de diversas interpretaciones pueden corresponder, según la psiquiatría contemporánea, al llamado *trastorno explosivo intermitente*, consistente, según el *DSM-5. Critères diagnostiques* en: “A. Épisodes comportementaux explosifs récurrents témoignant d’une incapacité à résister des impulsions agressives, comme en témoigne l’une ou l’autre des manifestations suivantes: 1. Agressivité verbale (p. ex. crises de colère, diatribes, disputes ou altercations verbales) ou agressivité physique envers des biens matériels, des animaux ou d’autres personnes, [...] 2. Trois accès comportementaux explosifs, survenant durant une période de 12 mois, durant lesquels des biens matériels sont endommagés ou détruits et/ou des animaux

por su intensidad, ofuscación que producen, y arrebatos a que dan lugar en las explosiones súbitas, sin llegar a destruir la razón, sin constituir la locura, no consienten sin embargo al libre albedrío toda la fuerza en que se apoya la responsabilidad que se le exige. (1864: 28)

Una vez delimitados los llamados “estados intermedios”, me ocuparé de examinar, exclusivamente, los estados que aparecen en las novelas del ciclo de *Torquemada*, concretamente, los que afectan a su personaje protagonista, como son la presencia del mundo onírico y las alucinaciones.

Con respecto al plano onírico, Mata concibe este estado de la siguiente manera:

El sueño, señores, es un gran libro natural, muy a propósito para estudiar con fruto la locura; es una escuela tan vasta como práctica y puesta al alcance de todos, donde se pueden ver y estudiar todos los días estados de la razón enteramente parecidos ó análogos a todas las formas de la alteración mental; en él pueden observarse casi iguales tipos de todas las especies, variedades y accidentes de esos terribles estados de que es susceptible la mente humana.

Quien sepa estudiar el sueño y los sorprendentes fenómenos objetivos y subjetivos que se realizan en ese estado del hombre, tendrá la clave más propia para descifrar todos los enigmas y geroglíficos de la razón humana, mal desenvuelta, abolida y extraviada. (1864: 28-29)

Para Mata, pues, el estudio y análisis del estado humano del sueño podría funcionar como requisito clave para el diagnóstico de un posible trastorno mental. Al mundo onírico dedica, prácticamente, todas las lecciones de su tratado, concretamente, de las dieciocho de que este se compone, dedica a este tema la «Lección Segunda», la «Lección Tercera», la «Lección Quinta», la «Lección Sexta», la «Lección Séptima», la «Lección Octava» y la «Lección Décimatercia», destinando, también, al estado del sonambulismo una gran parte de protagonismo en el Tratado.

En general, con respecto al mundo onírico, Mata detalla las relaciones del estado del sueño con el organismo y las funciones vitales, intentando, siempre, aportar un razonamiento lógico que ilustra con numerosos y claros ejemplos de sus teorías.

Me centraré, atendiendo a la presencia del mundo onírico en las novelas de *Torquemada*, en algunos estados como el sueño (denominado, también, “ensueño”), al que Mata define de la siguiente manera en la «Lección Sexta»:

¹⁷⁷ ou d’autres personnes sont blessés dans une agression physique.” (American Psychiatric Association, 2016: 198)

Los ensueños, señores, no son otra cosa que ideas reproducidas, fenómenos de memoria, recuerdos, vibraciones de órganos excitados, durante la vigilia, por medio de las sensaciones. Esas ideas son los elementos de que echa mano la imaginación y las facultades reflectivas, ya de las propias facultades perceptivas excitadas, ya de las generales, para la combinación de esos elementos y la formación de esos engendros fantásticos que llamamos sueños ó ensueños. (1864: 122)

Para Mata, los sueños pueden tomar, pues, elementos de la realidad tales como vivencias, la visión de algún hecho, etc. y convertir estos en materia prima para que, cuando el individuo duerma, puedan sumarse otro tipo de materiales de índole fantástica y combinarse con dichos elementos reales. Esta combinación puede presentarse en cierto estado de equilibrio o bien puede pesar más alguno de los dos elementos (el real o el imaginario) sobre el otro. Mata compara al soñador y a sus sueños con el artista y la obra de arte creada:

El conjunto general y los conjuntos subalternos, el enlace y combinación de esos elementos, son fantásticos, obra del arte, creación de la mente humana; pero cada uno de los elementos combinados es un recuerdo, una reminiscencia, una idea habida por medio de sensaciones, reproducida por esa facultad de recordar que hay en cada órgano perceptivo, y enlazada por la reflexión, por la comparación y fantasía del poeta, con las demás que tienen igual naturaleza y origen. (1864: 124)

También, en la misma «Lección Sexta», niega el carácter profético de los sueños o la existencia de sueños en los que se albergue algún tipo de elemento no visto o conocido por el individuo, ya que, para Mata, una base importante de la tipología del sueño radica en el recuerdo, en la memoria. Después de indicar la gradación de los diferentes estados del sueño, Mata afirma la existencia de sueños de diferente naturaleza a la realidad y enumera algunas de las posibles causas para que estos tengan lugar en el individuo:

Además de esos fenómenos, de una suspensión completa de sensibilidad para las impresiones exteriores, de una falta de percepciones actuales y de las reproducidas, ó bien de la prolongación de estas, de su recuerdo; ya por lo fuertemente excitados que han sido los órganos perceptivos, durante la vigilia; ya porque los agitan las influencias internas; hay otros de no menor consideración, y que no podemos pasar por alto, porque nos explican perfectamente los motivos de los ensueños; esas aberraciones y delirios que soñamos, esas enormes ilusiones que tenemos. (1864: 134)

La distorsión de elementos de la realidad es, pues, también un hecho común en el estado del sueño, y ello explicaría, por ejemplo, el sueño que tiene Fidela con su hijo Valentín. Y se refiere, también, al estado de “semi-vigilia” –ocasionado este por la continuación de la acción de algunos sentidos que generan los llamados “errores de percepción” (1864: 136)– estado en que se encuentra Torquemada en muchas ocasiones, donde se duda acerca de si el personaje está despierto o soñando.

Esos “errores de percepción”, activos para los “errores de los sentidos”, pueden ser provocados, también, por el alcohol y por algunas sustancias de tipo alucinógeno; baste recordar, por ejemplo, el “error de percepción” que padeció Torquemada en el banquete celebrado en su honor en El Bierzo, cuando confundió a uno de los asistentes y creyó ver en él la imagen de la difunta doña Lupe.

En la «Lección Séptima», Mata examina el origen de las pesadillas y cuáles pueden ser sus causas, entre las que señala la ausencia de la facultad intelectual del individuo cuando duerme, ya que la incapacidad, pues, para establecer relaciones lógicas desaparece y, por ende, las diferentes visiones que padece se presentan sin orden ni concierto, carentes de toda lógica, a las que se oponen las visiones que aparecen en los “ensueños regulares y armónicos”, caracterizados por su similitud con la realidad.

En la «Lección Octava», Mata afirma la semejanza entre el individuo que tiene sueños de naturaleza irreal (debidos estos a la ausencia de la reflexión que proporciona la facultad intelectual) con el estado mental de los individuos que padecen algún trastorno mental o que están diagnosticados como “locos” por la evidente distorsión de la realidad que se produce en la mente de ambos individuos.

En cualquier caso, es muy posible, atendiendo a la gran variedad de fenómenos, causas y explicaciones que ofrece Mata en su Tratado en relación con el mundo onírico, que, como apuntaba Schraibman, esta obra de Mata pudiera haber constituido una de las referencias de Galdós para detallar esos estados variados en los que sus personajes se ven inmersos en algunas ocasiones.

En relación con la alucinación, Mata, en su «Lección Décimoctava» –la última del curso–, en primer lugar, realiza una distinción entre el concepto “ilusión” y “alucinación”, indicando que el primero puede presentar tanto una naturaleza objetiva como subjetiva, mientras que la “alucinación” es puramente subjetiva y tiene su origen en la imaginación del individuo. De esta manera –tan didáctica– ofrece Mata su definición de “alucinación”:

Cuando se padece una *alucinación*, el fenómeno es actual, puramente subjetivo, porque no hay objeto actual que impresione; no hay mas que acto del sugeto que imagina algo. Por ejemplo, en la mayor oscuridad ó en el silencio mas profundo veo luces resplandecientes, y distingo personas, cosas, ú oigo música, voces humanas ó de animales. En este caso no hay luz, ni objetos iluminados que me impresionen la retina, que me hagan tener percepción, idea de esa luz y esos objetos; sin embargo, me los imagino, los creo ver, y con tanta verdad y viveza como si realmente los estuviera viendo; que es lo que sucede cuando uno sueña, y cuando uno recuerda lo que ha visto. Otro tanto digo de la música y las voces: no hay tales voces ni tal música que me impresione los nervios auditivos; y, sin embargo, yo me las imagino y creo oirlas, como si realmente sonaran; así sucede tambien en los ensueños y en los recuerdos. (1864: 419)

Después de un repaso por la influencia de las épocas y los países en la naturaleza de las alucinaciones, Mata diagnostica que la presencia de las mismas en un individuo es síntoma evidente de un trastorno mental o monomanía:

Hay razon, en efecto, para extrañar que en un estado de sana razon quepan las ilusiones y las alucinaciones, cuando precisamente, sobre ser actos anímicos que no tienen la realidad exterior, la existencia positiva que les supone ó presta el alucinado, son, como lo veremos en su tiempo, los síntomas mas esenciales, patognomónicos de la manía y monomanía.

No hay maníaco ni monomaniaco, que no tenga ilusiones de sentidos y alucinaciones: en ellas consiste muchas veces toda su locura; ellas son las premisas de que parte el loco para pensar, sentir, querer, decir y hacer lo que piensa, siente, quiere, dice y hace. (1864: 423-424)

Después de este diagnóstico, no obstante, Mata también afirma que las alucinaciones pueden producirse en individuos que no padezcan ningún trastorno mental:

Las ilusiones y alucinaciones en sí no son actos de locura, ni suponen un estado de esa especie. Hemos visto estados en que las hay, y esos estados no son la falta de razon; y, si bien es verdad que en el sueño y los somnambulismos la razon no está íntegra, no funcionan todas las facultades, cuya armonía constituye la razon como estado responsable, las ilusiones y alucinaciones que en esos estados se efectúan no constituyen locura. (1864: 424)

Esta teoría, contraria a la anterior, postula que las visiones o alucinaciones, pues, pueden funcionar como síntomas de un posible diagnóstico de trastorno mental, pero que también pueden aparecer en personas que no padezcan ningún tipo de desorden mental y que se hallen en su pleno juicio. Para ejemplificar esto, Mata ofrece toda una serie de ejemplos de casos con personas anónimas y personalidades como René

Descartes, Lord Byron, Goethe o Cromwell que, sugestionadas, tal vez, por la imaginación, han creído ver apariciones de índole diversa y han sido perfectamente conscientes de la naturaleza de estas visiones que se salen del patrón de la realidad.

Pareciera que esas alucinaciones, según Mata, pertenecieran a la esfera de lo sobrenatural. A continuación, el doctor ofrece una enumeración de posibles causas de estas alucinaciones, además de las ya señaladas, como la influencia de la época o el país de los individuos que las padecen:

En esos diferentes casos hemos visto que los errores de sentidos y las alucinaciones probablemente habían sido provocados por causas naturales, ya fuertes contenciones de espíritu o trabajos mentales sostenidos, ya fuertes impresiones de ánimo, ya el miedo, ya movimientos bruscos de cabeza, ya ciertos estados morbosos de convalecencia ó debilidad física, ya por disgustos y penas prolongadas, ya otras causas análogas, entre las que no dejan de figurar las ideas reinantes en los países y en las épocas. (1864: 434)

Así pues, el hecho de padecer visiones o alucinaciones, según Mata, es un hecho relativamente frecuente; el matiz que diferencia, pues, al individuo que padece un trastorno mental (“manía” o “monomanía” según la terminología que utiliza) estriba en la conciencia del individuo de ese hecho como algo anormal:

En muchos de esos casos, en especial los particulares, los sujetos conocieron que no eran positivas sus visiones, y no se dejaron alucinar por ellas: hé aquí una gran prueba de que estaban en posesión de su razón, de su cabal juicio. Esto solo los distingue ya radicalmente de los que tienen errores de sentidos y alucinaciones, y no quieren reconocer que lo sean, se obstinan en tomarlas por realidades, y obran en consecuencia. Estos son los verdaderos locos, ó los que están ya con un pié en la locura. Eso ya no es un estado intermedio; es una verdadera enajenación mental. (1864: 437)

En conclusión, según el criterio que sigue Mata, pues, estas visiones o alucinaciones pueden experimentarlas tanto los individuos que padezcan algún tipo de trastorno como los que no se vean aquejados de ninguno.

El personaje de Torquemada padece toda una serie de visiones o alucinaciones relacionadas con su difunto hijo Valentín, principalmente, aunque, como se verá, en un momento puntual también cree ver a su difunta amiga doña Lupe *la de los pavos*. Según la teoría de Mata, Galdós pudo haber incluido esta sintomatología en su personaje como indicio para el lector de que el usurero padeciera algún posible trastorno mental, o, simplemente, para mostrar toda esa parte de la realidad invisible que también forma

parte del ser humano. Tanto en un caso como en otro, es perfectamente viable la influencia de la obra de Mata en Galdós, tal y como sostenía Schraibman.

Esta obra, por su contenido, pudo, pues, haber servido a Galdós para obtener conocimiento de toda esta diversidad de fenómenos que padecen algunos de sus personajes novelescos, como sucede con el propio Francisco Torquemada.

Otra personalidad de la época que se encarga del análisis de los estados analizados por Mata es el Dr. Joaquín Quintana, que, según informa Ullersperger en su obra, en su discurso en la Real Academia de Medicina de Madrid, en el año 1863, “Presenta los trastornos mentales en pequeños grupos: alucinaciones, ilusiones, manía, monomanía, demencia, imbecilidad, idiotismo y cretinismo, y recorre todo este campo para comparar algunas formas de psicopatía con la pasión.” (1954: 146).

Dejando de lado la cuestión de las posibles influencias, en cualquier caso –y como también apunta Schraibman– es un hecho constatado que Galdós tenía ciertos conocimientos relativos al mundo onírico, como revelan algunas de sus novelas; también, subraya el estudioso, es frecuente que sean los personajes que padecen algún tipo de anormalidad, con respecto a la salud mental, los más propensos a soñar. Una de las características que ha observado Schraibman es la siguiente: “Es común en las novelas de Galdós la presentación de un sueño precedida de una descripción de cómo duerme el personaje y de los factores fisiológicos y mentales que causan el sueño.” (1960^a: 356). Esta práctica puede observarse en las cuatro novelas que aquí se analizan, principalmente, cuando sueña o se encuentra en duermevela Francisco Torquemada, como se verá.

Finalmente, Schraibman establece en su estudio una clasificación de los diferentes tipos de sueño que aparecen en las novelas galdosianas: el soñar despierto, los llamados por los psicólogos “sueños hipnagógicos”, los sueños atribuidos a los estados de ansiedad, sueños originados por la presencia de estímulos externos... Y menciona, en relación a las novelas del ciclo de *Torquemada*, el sueño que tiene el usurero en *Torquemada* y *San Pedro*, poco antes de morir, en el capítulo IX de la tercera parte, y que es descrito como sigue:

¿Dormía o había caído en un colapso profundo, precursor del sueño eterno? Fuera lo que fuese, ello es que al meterse en sí como caracol asustado que se esconde dentro de su cáscara, percibió vagas imágenes, y sintió emociones que conturbaron su alma casi desligada ya de la materia. Creyose andando por un camino, al término del cual había una puerta no muy grande. Más bien era pequeña; pero ¡qué bo-

nita!...: el marco de plata, y la hoja (porque no tenía más que una hoja) de oro con clavos de diamantes; diamantes también en las bisagras, en el llamador, y en el escudillo de la cerradura. Y los constructores de la tal puerta habíanla hecho con monedas, no fundidas, sino claveteadas unas sobre otras, o pegadas no se sabía cómo. Vio claramente el cuño de Carlos III en las pálidas peluconas, duros americanos y españoles, y entre ellos preciosas moneditas de las de *veintiuno y cuartillo*. (2008: 596-97)

Esta especie de sueño, que podría incluirse en la categoría de hipnagógico (según terminología psicológica), tiene como imagen central un elemento tan simbólico, tradicionalmente, como la puerta, asociada, según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, a un “(...) umbral, tránsito, pero también parecen ligadas (las puertas) a la idea de casa, patria, mundo.” (2006: 379). A este elemento simbólico que es la puerta, no es casual que Galdós lo adorne ostentosamente, en consonancia con la posición social de Torquemada y con su deseo insaciable de riquezas. En este caso, la puerta anuncia la próxima llegada de la muerte del usurero, el umbral previo a la vida celestial. Esta especie de sueño tiene su continuación:

Miraba el tacaño la puerta sin atreverse a poner su trémula mano en el aldabón, cuando oyó rechinar la cerradura. La puerta se abría desde dentro por la mano del beatísimo Gamborena; pero no abría lo suficiente para que pudiera entrar una persona, aunque sí lo bastante para ver que el buen misionero vestía como el San Pedro de la cofradía de prestamistas, en la cual él (don Francisco) había sido mayordomo. La calva reluciente, los ojuelos dulces no se le despintaron desde fuera. Observó que estaba descalzo, y que llevaba sobre los hombros una capa con embozos colorados, bastante vieja. Mirole el portero sonriendo, y él se sonrió también, movido de temor y esperanza, diciendo:
– ¿Puedo entrar, Maestro? (2008: 597)

Además de que el portero del reino celestial sea el clérigo Gamborena (como responsable de la salvación de Torquemada en la vida terrena), conviene recordar, también, que al apóstol San Pedro (como le apoda Torquemada) se le representa como portador de las llaves del Cielo, es por ello que tiene todo el sentido que se le aparezca como portero al usurero. Efectivamente, la continuación del sueño confirma lo expuesto anteriormente: Torquemada, a punto de abandonar la vida terrena, se debate entre arrepentirse y salvarse o no –de ahí la metáfora de la puerta “que no abría lo suficiente para que pudiera entrar una persona”–, y es consciente de que es el padre Gamborena quien le puede ayudar en ese arrepentimiento y cruzar, así, la puerta para acceder a la vida celestial. En este sentido, pues, este sueño partiría de la realidad como materia

prima y aunaría en él características del propio usurero, como su gusto por la riqueza y su ausencia de fe religiosa, así como su temor –tan humano, por otra parte– a la muerte.

Por su parte, Gerald Gillespie, que se muestra sumamente crítico con las teorías de Schraibman contenidas en su obra *Onirología galdosiana* –le reprocha, básicamente, que únicamente se limita a categorizar los sueños de los personajes galdosianos y que no desarrolla la función que los mismos tienen en las novelas–, señala, a propósito de los sueños, lo siguiente:

For Galdós, dreams are our contact with the hidden wellspring of all stories, the gateway to our mind and the laws of organic development. Galdós also requires dream because, as a descendant of Cervantes, he must question the show, smile at it, be awefilled by its illogical logic, taste from the invisible wellspring of creation. He possesses that subtle ironic consciousness, modified by England into “humour”, which regards even the realest reality only as a metaphor. Galdos’ visión of humanity summons forth the shapes and problem of Dream in such a way that it is inextricably tied with the issue of his style. (1966: 110)

Como se acaba de ver, Gillespie hace extensible la función de los sueños a la cosmovisión que de la vida humana presenta Galdós en sus novelas. Los sueños, pues, forman parte de la dimensión humana que se extralimita de lo tangible y empírico, y se sitúan en ese otro plano de la existencia que también es real –incluso, a veces, más real– que la realidad material. Los sueños forman parte indisoluble de la condición humana, y Galdós, como señala Gillespie, no ignora este hecho, sino que lo muestra a lo largo de toda su producción novelística.

Con respecto a las posibles influencias de Galdós sobre esta cuestión, Gillespie, a propósito del análisis de Sherman H. Eoff contenido en su obra *The Novels of Pérez Galdós: the Concept of Life as Dynamic Process*, insinúa que una de ellas podría ser la de C.G. Carus¹⁷⁸: “Eoff does not mention Carus’ *Psyche* (1846), whose very first sentence states that the unconscious is the key to understanding the conscious, nor many other writers who predate Freud, but they existed as a welcome alternative to determinism. Spain was receptive to such currents.” (1966: 111).

¹⁷⁸ C.G. Carus (1789-1869) fue un psicólogo alemán, además de uno de los integrantes de la llamada *Naturphilosophie*, corriente derivada del idealismo del Romanticismo alemán, que sitúa al ser humano como generador de la realidad, tomando su observación de la misma como punto de partida.

Dejando de lado la cuestión de las posibles influencias de Galdós y retomando el análisis de las novelas de las que me ocupo, cabe decir que las alucinaciones que experimenta Torquemada, en muchas ocasiones, tienen lugar en estados intermedios del sueño. A propósito de ellos, Gillespie reprocha, de nuevo, a Schraibman, que no profundice en los mismos, aun constituyendo estos estados –como los propios sueños– partes indisolubles de la totalidad del personaje:

And sometimes intriguing questions come to the fore, only to go unanswered, such as the possibility that one of the examples “may not in actuality have been a dream at all, but a reality which took place in the reality of the character concerned” (p.30). Though rare, these suggestions brush profound themes which are part of Galdos’ heritage –not least of all, the concept of the world theatre, our illusory show of life. But in a monograph which is really a mosaic of fragments, the urge to adduce more examples forces the writer on and over the deeps. (1966: 109)

Por su parte, Ricardo Gullón, en su obra *Galdós, novelista moderno*, atribuye las alucinaciones a la presencia de estos estados intermedios del sueño o al insomnio:

En esos momentos, los momentos de insomnio, la persona está viendo el mundo desde la vigilia, con lucidez de espíritu superior a la normal, pero tal lucidez, tal clara percepción de la realidad, no le impide mirar más allá del tabique de cristal y escrutar la esfera oscura, dejando que, en extraño juego de la imaginación, se fundan realidad y deseo, vigilia y sueño, para producir en el desvelo otra segunda vida hecha con retazos de lo vivido y lo soñado. (1987: 168-169)

Gullón apuesta, para describir el procedimiento de esas alucinaciones que padecen los personajes galdosianos, por una explicación racional y lógica –en este caso, son producidas por el estado de insomnio– y no por una posible enfermedad mental del personaje en cuestión. Y, finalmente, indica la función de estas alucinaciones, que “(...) sirven para enfrentar al personaje con su conciencia” (1987: 181).

Un ejemplo de estos estados intermedios se encuentra en la primera parte de *Torquemada en la cruz*, en la descripción que hace el narrador omnisciente del ritual de comunicación del padre con el difunto hijo en estado de duermevela, en el que se deja traslucir, en este momento, a pesar de la ambigüedad semántica del pasaje, un cierto delirio consistente en una alucinación por parte del usurero:

La carilla del muchacho era muy expresiva. Diríase que hablaba, y su padre, en noches de insomnio, entendíase con él en un lenguaje sin palabras, más bien de signos o visajes de inteligencia, de cambios de

miradas, y de un suspirar hondo a que respondía el retrato con milagrosos guiños y muequecillas. (2008: 138)

La contemplación de ese retrato se perfila, pues, como el único consuelo de Torquemada frente a las vicisitudes de la vida, tal y como relata el narrador acto seguido:

A veces sentíase acometido el tacaño de una tristeza indefinible, que no podía explicarse, porque sus negocios marchaban como una seda, tristeza que le salía del fondo de toda aquella cosa interior que no es nada del cuerpo; y no se le aliviaba sino comunicándose con el retrato por medio de una contemplación lenta y muda, una especie de éxtasis, en que se quedaba el hombre como lelo, abiertos los ojos y sin ganas de moverse de allí, sintiendo que el tiempo pasaba con extraordinaria parsimonia, los minutos como horas, y estas como días bien largos. (2008: 138-139)

Siguiendo con la descripción del ritual comunicativo de Torquemada, en medio de esta especie de alucinación con el retrato de Valentín, el mismo narrador deja entrever al lector una conducta de tipo ritual de Torquemada que tiene mucho de TOC (siglas del trastorno psiquiátrico denominado “trastorno obsesivo-compulsivo”), manifestada en el cuidado escrupuloso que profesa el usurero hacia el altar de su hijo:

Excitado algunas veces por contrariedades o cuestiones con sus víctimas, se tranquilizaba haciendo la limpieza total y minuciosa del cuadro, pasándole respetuosamente un pañuelo de seda que para el caso tenía y a ningún otro uso se destinaba; colocando con simetría los candeleros, los libros de matemáticas que había usado el niño y que allí eran como misales, un carretoncillo y una oveja que disfrutó en su primera infancia; encendiendo todas las luces y despabilándolas con exquisito cuidado, y tendiendo sobre el bargueño, para que fuese digno mantel de tal mesa, un primoroso pañuelo grande bordado por doña Silvia. Todo esto lo hacía Torquemada con cierta gravedad, y una noche llegó a figurarse que aquello era como decir misa, pues se sorprendió con movimientos pausados de las manos y de la cabeza, que tiraban a algo sacerdotal. (2008: 139)

Este ritual, que tiene más de liturgia que de simple cuidado y conservación del retrato de Valentín como recuerdo del niño en vida, reafirma la idea de carácter megalómano de Torquemada de concebir a su hijo como un ser divino, una especie de Dios, en lugar de como un niño con altas capacidades para las matemáticas. El endiosamiento y la idolatría hacia su hijo encuentran su correlato en este ritual de Torquemada hacia su memoria, en el que “una noche llegó a figurarse que aquello era como decir misa”.

Algo más adelante tiene lugar la primera de esas alucinaciones, en una de esas noches de insomnio en las que el usurero conversa con Valentín. El narrador describe ese momento de la siguiente manera:

Encendidas las velas, apagó la lámpara de petróleo, llevándola a la sala próxima para que el tufo no le apestara, y entregóse a su culto. El recuerdo de las señoras del Águila, y el vigor con que su conciencia le afeaba la conducta observada con ellas, mezcláronse a otras visiones y sentimientos, formando un conjunto extraño. Las matemáticas, la ciencia de la cantidad, los sacros números embargaban su espíritu. Caldeado el cerebro, creyó oír cantos lejanos sumando cantidades con música y todo... Era un coro angélico. El rostro de Valentinico resplandecía de júbilo. El padre le dijo: «Cantan, cantan bien... ¿Quiénes son esos?». (2008: 139)

En esa entrega “a su culto”, Torquemada llega a escuchar a los ángeles –representantes del mundo celestial– cantando junto a Valentín, hecho que reafirmaría la idea de que Torquemada consideraba (y considera) a su hijo como una especie de deidad.

El narrador, a continuación, ofrece una posible explicación de esta situación, sin poder afirmar absolutamente si esa alucinación fue debida a un estado de duermevela del usurero o a algún trastorno psíquico del mismo, del que se derivaría la misma:

El prestamista se aletargó, o se despabiló, pues ambos verbos, con ser contrarios, podían aplicarse al estado singular de sus nervios y de su cabeza. Valentín no decía nada, triste y mañosos como los niños a quienes no se ha hecho el gusto en algo que vivamente apetecen. Ni habría podido decir don Francisco si le miraba realmente, o si le veía en los nimbos nebulosos de aquel sueñecillo que en la silla descabezaba. (2008: 140)

Seguidamente, el narrador, siguiendo con una actitud marcadamente ambigua sobre la situación, asevera lo siguiente:

Lo indudable es que hijo y padre se hablaron; al menos puede asegurarse, como de absoluta realidad, que don Francisco pronunció estas o parecidas palabras:

–Pero si no supe lo que hacía, hijo de mi alma. No es culpa mía si no sé tocar esa cuerda del perdón...y si la toco, no me suena, cree que no me suena.

–Pues..., lo que digo –debió de expresar la imagen de Valentín–, fuiste un grandísimo puerco...Corre allá mañana y devuélvele a toca teja los arrastrados intereses. (2008: 140)

En este caso, la presencia del difunto Valentín funciona como una especie de conciencia de Torquemada, ya que el hijo le culpa de su mala conducta con las Águilas. En

cualquier caso, en la primera de estas dos citas, el narrador se muestra ambiguo con respecto a este episodio, que bien podría ser fruto de un sueño (“Ni habría podido decir don Francisco si le miraba realmente, o si le veía en los nimbos nebulosos de aquel sueñecillo que en la silla descabezaba”) o de una alucinación de su mente trastornada.

Así pues, el mundo onírico aparece, en muchas ocasiones, vinculado a dichas visiones o apariciones, como sucede en este caso. En cualquier caso, es difícil para los lectores poder determinar los límites de estos estados psíquicos del personaje, ya que el narrador tampoco facilita la tarea.

Resulta llamativo el uso que hace el Galdós narrador (en algunas ocasiones, como en esta última cita) de la reproducción del diálogo entre padre e hijo, como si se tratara, efectivamente, de un diálogo mantenido por personajes reales o, cuanto menos, vivos dentro de la historia. Con el uso del signo gráfico del guión (–) Galdós “resucita” a Valentín para el lector, ya que para su padre, aparentemente, ya lo está.

En el capítulo siguiente, el IX, nada más comenzar este, el narrador explica cómo estaba el estado anímico del usurero después de esta crisis de conciencia personalizada en su difunto hijo:

¡La primera vez que perdonaba réditos! Confuso y mareado durante toda la mañana, se sentía en presencia de una estupenda crisis. Veía como un germen de otro hombre dentro de sí, como un ser nuevo, misterioso embrión, que ya rebullía, queriendo vivir por sí dentro de la vida paterna. Y aquel sentimiento novísimo, apuntado como las ansias de amor en quien ama por vez primera, le producía una turbación juvenil, mezcla de alegrías y temor. (2008: 140-41)

Así pues, todo este conjunto de alucinaciones o visiones que experimenta Francisco Torquemada le emparentarían con el personaje de *La Sombra*, el doctor Anselmo, considerado el primer personaje “loco” de la producción novelística de Galdós y analizado, pormenorizadamente, por Bosch. Este (el doctor Anselmo) padece una serie de alucinaciones después de obsesionarse con la idea de que su mujer le está siendo infiel, y estas consisten en la desaparición de la figura de Paris de un cuadro de la vivienda conyugal. Incluso, Anselmo llega a conversar con la figura pintada, tal y como indica Bosch cuando analiza este episodio de alucinación:

Después de decirle la esposa un día que la figura de Paris en el lienzo era hermosa, entra violentamente un día en la alcoba de ella para sorprenderla en su infidelidad, y aunque no ve nada, cree haber oído pasos de hombre en fuga, y después mira el cuadro y descubre con consternación que la figura de Paris ha desaparecido, no está en el

lienzo. Vuelve a entrar a la noche siguiente en el cuarto de su esposa, y finalmente, creyendo ver al amante, en el jardín, escondiéndose en el pozo, lo tapa con piedras para matarlo. Entonces mira el cuadro, y ve que Paris ha vuelto a su sitio. Pero luego, una noche, alguien llama con los nudillos a la puerta de su cuarto, y el doctor Anselmo ve nada menos que entrar a Paris, ahora convertido en hombre real. Los dos hombres sostienen una conversación fantástica en que Paris se jacta de ser desde hace siglos la eterna inquietud de los maridos sobre la infidelidad de sus esposas, es decir, la idea de un fenómeno histórico. (1971: 24)

Después de batirse, incluso, a duelo con Paris y matarle, este le dice que su aparición ha sido fruto de su obsesión con la “idea fija”, consistente en la infidelidad de su mujer. Como señala Bosch, la aparición de Paris, finalmente, cesa. Galdós ofrece, pues, una explicación de ese pasaje de alucinaciones del personaje de *La Sombra*: el fantasma de Paris aparece convocado por la “idea fija” de Anselmo.

En el caso del que me ocupo aquí, en el personaje de Torquemada esa “idea fija” tendría un matiz positivo, tal vez consistiría en el orgullo, admiración y amor que el usurero profesaba a su hijo, rozando la idolatría. La incapacidad de aceptar la muerte de su hijo podría estar, pues, en el origen de algunos pasajes que estoy analizando en este capítulo.

Para proseguir con la comparación, es pertinente señalar que, en el caso de la aparición de *La Sombra*, Paris, esta funciona como alegoría de “la eterna inquietud de los maridos sobre la infidelidad de sus esposas”, mientras que, en las novelas de *Torquemada*, las apariciones de Valentín tienen como objeto corregir las malas acciones de su padre; en este sentido, representaría la moral que al usurero le falta en muchas ocasiones a lo largo de su trayectoria vital.

En el capítulo XIV de *Torquemada en la cruz* tiene lugar otro episodio con el hijo difunto, concretamente en forma de alucinación o, tal vez, sueño, algo que el narrador, de nuevo, no especifica: “Acostose don Francisco ya muy tarde, cansado de dar vueltas y de hacer garatusas delante del bargueño, cuando en medio de un letargo oyó claramente la voz del niño:” (2008: 165). A continuación, se reproduce un diálogo entre padre e hijo, en el que este último le manifiesta su voluntad de resucitar, de regresar al mundo de los vivos:

- ¡Papá, papá!...
- ¿Qué, hijo mío? –dijo levantándose de un salto, pues casi siempre dormía medio vestido, envuelto en una manta.

Valentín le habló en aquel lenguaje peculiar suyo, sólo de su padre entendido, lenguaje que era rapidísima transmisión de ojos a ojos.

–Papá, yo quiero resucitar.

– ¿Qué, hijo mío? –repitió el tacaño sin entender bien, restregándose los ojos.

–Que quiero resucitar, vamos, que me da la gana de vivir otra vez.

– ¡Resucitar..., vivir otra vez..., volver al mundo!

–Sí, sí. Ya veo lo contento que te pones. Yo también, porque, lo que te digo: aquí se aburre uno. (2008: 165)

La voluntad de resucitar, milagro este atribuido a Jesucristo el tercer día después de morir, según cuatro evangelios bíblicos (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), está en Valentín, lo que le emparentaría, nuevamente, a una criatura divina en la mente de Torquemada. El particular coloquio entre ambos se alarga un poco, y, en él, incluso, tiene cabida el humor, concretamente, mediante una corrección lingüística del hijo difunto a su padre. En un momento dado, el narrador informa al lector de que Valentín ha desaparecido súbitamente: “–Pero ¿es verdad que...? –le preguntó don Francisco, que se había quedado solo–. Tengo frío. Me salí de la cama sin echarme el chaquetón, y no tendrá maldita gracia que coja una pulmonía.” (2008: 167). A continuación, el usurero reflexiona sobre la conversación mantenida con su hijo y sobre la idea de este de volver a la vida: “Juraría que mi hijo quiere nacer y que me lo ha dicho...Pero yo, triste de mí, ¿cómo lo *nazgo*?...Me volveré a la cama, y dormiré un poco si puedo.” (2008: 167). A pesar de que, supuestamente, Torquemada ha despertado de ese sueño en el que tiene lugar la alucinación, lo que sorprende al lector es el hecho de que el usurero, en ningún caso, parece ser consciente de que ese diálogo con Valentín sea fruto de una alucinación o de un sueño, sino que lo asume como algo completamente real. Prueba de ello es la elucubración que realiza, a continuación, sobre la manera de conseguir que la voluntad recién expresada de su hijo cobre forma:

Para que mi hijo nazca, se necesita en primer término una madre, no, en primer término un padre. Don José quiere que yo sea padre de familia, como quien dice, señor de muchas circunstancias. Ya le veo las cartas al señor de Donoso, que me estima, sí, me estima...Pero no puede ser. Dispense usted, amigo mío; pero no hay forma humana de que se realice ese... ¿cómo se dice?, ¡ah!, sí..., *desideratum*. (2008: 167)

En el capítulo XV de la segunda parte de *Torquemada en la cruz*, el usurero, afectado por los excesos alcohólicos de la celebración del banquete de su boda, incide en esa idea de la posible resurrección de Valentín, al que interpela mediante su retrato:

(...) Torquemada enseñaba a Cruz el famoso altarito con el retrato de Valentín convertido en imagen religiosa, entre velas de cera. Don Francisco se encaró con la imagen, diciéndole:

–Ya ves, hombre, como todo se ha hecho guapamente. Aquí tienes a tu tía. No es vieja, no, ni hagas caso del materialismo del cabello blanco. Es guapa de veras, y noble por los cuatro costados..., como que descende la muela del juicio de algún rey de bastos...

–Basta –le dijo Donoso, queriendo llevarsele–. ¿Por qué no descansa usted un ratito?

–Déjeme... ¡por la Biblia! ¡No sea pesado ni cócora! Tengo que decirle a mi niño que ya estamos todos acá. Tu mamá está mala... ¡Pues no es flojo contratiempo!...Pero descuida, hijo de mis entrañas, que yo te *naceré* pronto...Más guapín eres tú que ellas. Tu madre saldrá a ti...; digo, no, tú a tu madre...No, no; yo quiero que seas el mismo.Si no, me descaso. (2008: 252)

José Donoso, haciendo gala, una vez más, de su sensatez, insta a Torquemada a que descansa, considerando, tal vez, que sus desvaríos son producto del cansancio, pero el usurero se muestra obstinado en seguir hablando con el retrato de su hijo, en un pasaje en el que la apariencia de enajenación mental que pudiera padecer Torquemada cobra fuerza.

En la primera parte de la tercera de las novelas del ciclo, *Torquemada en el purgatorio*, en el capítulo VI, Torquemada habla consigo mismo, rebelándose contra los dispendios de su nueva familia, y rememora las advertencias de su hijo Valentín, con quien parece ser que mantuvo una conversación:

Por eso me decía Valentinico anoche, cuando me quedé dormido en mi cuarto, caldeada la cabeza de tanto afilar el reverendo guarismo...Me decía dice: «Papá, no sueltes un cuarto hasta que sepas si nazco o no nazco...Esas bribonas de Águilas me están engañando..., que hoy, que mañana, y así no puedo estar...Un pie en la eternidad y otro pie en la vida esa..., vamos, que esto cansa...; duele todo el cuerpo, o toda el alma; que si el alma no tiene huesos, tiene coyunturas..., y sin tener carne ni tendones, tiene cosquillas, y sin tener sangre, tiene fiebre, y sin tener piel, tiene ganas de rascarse». (2008: 285)

Resulta llamativo, en este pasaje, el hecho de que Valentín opine de las Águilas lo mismo que Torquemada; es como una suerte de fusión de la voz del hijo difunto y la propia conciencia de Torquemada, a la que pertenecerían las expresiones “no sueltes un cuarto” o “Esas bribonas de Águilas”. Asimismo, antes de escuchar las palabras de Valentín, el propio Torquemada ofrece lo que podría ser una justificación de esta

alucinación: “cuando me quedé dormido en mi cuarto, caldeada la cabeza de tanto afilar el reverendo guarismo...”.

Finalmente, en esta primera parte, en el capítulo XIII, el usurero, después de una discusión con Cruz, en medio de un monólogo caracterizado por sus maledicencias hacia su hermana política, manifiesta la siguiente idea: “¡Si es el hijo mío que vuelve, por voluntad mía, y decreto del santo Altísimo, del *Bajísimo*, o de quien sea!...” (2008: 317).

En la segunda parte, concretamente en el capítulo IV, el narrador informa de que el usurero todavía alberga la esperanza de que su hijo vuelva a la vida:

Por todo pasaba don Francisco menos porque se creyera que su hijo presunto había de ser otro que el mismo Valentín, reencarnado, y vuelto al mundo en su prístina forma y carácter, tan juicioso, tan modosito, con todo el talento del mundo para las matemáticas. [...] ¡Su hijo, su Valentín ser Águila, en vez del Torquemadita fino que andaba por los ámbitos de la Gloria, esperando su nueva salida al mundo de los vivos! (2008: 336)

La costumbre de dirigirse a Valentín mediante su retrato reaparece en este mismo capítulo, cuando el usurero se dirige a él, indignado por el comentario de su hermana política de que su futuro hijo será Águila, y no Torquemada:

– ¡Vaya, que decir que tú serás Águila! ¿Has visto qué insolencia? Miró al retrato fijamente, y el retrato callaba, es decir, su carita compungida no expresaba más que una preocupación muda y discreta. Desde que se acentuó el engrandecimiento social y financiero de su papá, Valentínico hablaba poco, y por lo común no respondía más que sí y no a las preguntas de don Francisco. Verdad que este no pasaba las noches en aquella estancia luchando con el insomnio rebelde, o con la fiebre numérica. (2008: 336-37)

En este pasaje, el narrador introduce una aclaración que puede dar una pista al lector del origen de las alucinaciones del usurero: estas, en efecto, han podido ser fruto del insomnio o de la fiebre. No obstante, a continuación, tiene lugar otra comunicación a su hijo (retrato mediante) por parte de Torquemada, acompañada de una ilusión óptica:

– ¿No oyes lo que te digo? Que serás Águila. ¿Verdad que no? (*Creyendo ver en el retrato una ligera indicación negativa*). Claro: lo que yo decía. Es un desatino lo que piensa esa buena señora. (2008: 337)

Acto seguido, vuelve con más fuerza la visión del hijo:

Volvió a su despacho, y estuvo haciendo cuentas más de media hora, recalentándose el cerebro. De pronto, los números que ante sí tenía empezaron a voltear con espantoso vórtice, que los hacía ilegibles, y de en medio de aquel polvo que giraba como a impulso de un huracán, saltó Valentinico dando zapatetas, y encarándose con el autor de sus días (todo esto en el centro del papel), le dijo:
–Papá, yo quiero *dir* en ferrocarril... (2008: 337)

En esta ocasión, el narrador parece identificar el origen de la alucinación en el recalentamiento del cerebro del usurero, motivado por el exceso de discurrir realizando operaciones numéricas. A pesar de que la imagen del difunto se desvanece, como se verá a continuación, Torquemada sigue creyendo firmemente que la comunicación mantenida con Valentín es real:

Luchó el buen señor un instante con aquella juguetona imagen, y la desvaneció al fin pasándose la mano por los ojos y echando hacia atrás su pesada cabeza. [...] Por el camino iba diciendo: «Que quiere correrla en ferrocarril... ¡Bah!, gaterías de su madre... Todavía no ha nacido, y ya me le están echando a perder». (2008: 337)

Esta idea es manifestada, de manera firme, al final del capítulo V, y tiene su continuación en el capítulo VI, cuando Torquemada comunica a su esposa Fidela la inminente vuelta de Valentín resucitado.

Al final del capítulo V, el usurero espeta a Fidela lo siguiente, a propósito de su próxima paternidad:

Por supuesto, yo tengo para mí que os engañáis las dos si esperáis que el nuevo Valentín saque uñas y pico de vuestra raza, pues me da el corazón que será Torquemada de lo fino, es decir, el auténtico Valentín de antes en cuerpo y alma, con el propio despejo y la pinta mismísima de la otra vez. (2008: 341)

En el capítulo VI prosigue el diálogo entre los cónyuges, ante el asombro de Fidela frente a los desvaríos de su marido, convencido este de la idea de la resurrección de Valentín:

Quedose Fidela estupefacta, sin poder apoyar ni combatir semejante idea, y tan sólo dijo:
–Será lo que Dios disponga. ¿Qué sabemos nosotros de los designios de Dios?
–Sí que lo sabemos –replicó Torquemada sulfurándose–. Tiene que haber justicia, tiene que haber lógica, porque si no, no habría Ser

Supremo, ni Cristo que lo fundó. El hijo mío vuelve. [...] (2008: 341-342)

El convencimiento pleno de la resurrección del hijo finado, además de la megalomanía expresada en el conocimiento que Torquemada afirma poseer de los designios divinos, presenta un panorama, desde un punto de vista psicológico o psiquiátrico, realmente susceptible de un diagnóstico médico. El diálogo prosigue entre ambos cónyuges, y, en él, Torquemada sustenta su teoría sobre la vuelta de Valentín a propósito del sueño que tuvo Fidela en el que aparecían unos números, a los que relaciona, directamente, con la figura de su hijo:

–Sí, sí, es verdad que soñé eso.

–Pues ahí lo tienes –dijo Torquemada con los ojos fulgurando de alegría–. Es él, es él, que te tiene el alma y las venas todas llenas de los santísimos números. Y dime, ¿no sientes tú ahora algo como si te subieran de la caja del cuerpo a la cabeza, *vulgo* región cerebral, unas enormísimas cantidades, cuatrillones o cosa así? ¿No sientes un endiablado pataleo de multiplicaciones y divisiones, y aquello de la raíz cuadrada y la raíz cúbica?

–Algo de eso siento, sí, de un manera vaga –replicó Fidela, dejándose sugestionar–. Pero de eso de las raíces no siento nada. Números sí, que se me suben a la cabeza. (2008: 342)

La absurda lógica de Torquemada le lleva a establecer relaciones simbólicas entre el sueño de Fidela y la vuelta de Valentín, así como a interrogar a su esposa acerca de ciertos síntomas físicos –completamente carentes de sentido– que él considera derivados de la resurrección del hijo. En este pasaje, podría pensarse que el deseo de que Valentín vuelva podría funcionar como motor sugestionador de los pensamientos y convicciones que expresa Torquemada a Fidela, exentos de toda lógica. El lector podría pensar, de nuevo, que en la salud mental de Torquemada, cuanto menos, se hallarían ciertos desórdenes mentales que más tendrían que ver con alguna patología que no con el apego a un deseo ferviente. Fidela, frente al desvarío de Torquemada, se mantiene fiel a su temperamento e, incluso, se deja sugestionar por el convencimiento férreo de su esposo de la relación de su sueño con la vuelta a la vida de su hijo.

La profunda convicción del retorno de Valentín encarnado en el segundo Valentín se reafirma en los capítulos X y XII. En el primero, cuando Torquemada le comenta a Fidela:

–Bueno; concedo que no le caerá mal a mi hijo la corona de marqués. ¡Un chico de tanto mérito! Pero la verdad, yo nunca he visto que sean

marqueses los matemáticos, y si lo son, deben inventarse para ellos títulos que tengan algún *punto de contacto* con la ciencia, verbigracia: no estaría mal que nuestro Valentín se titulara marqués de *la cuadratura del círculo*¹⁷⁹, o cosa así. (2008: 367)

En el segundo capítulo, el XII, cuando, poco antes del alumbramiento de su nuevo hijo, un 24 de diciembre, el usurero especula sobre la criatura en los siguientes términos:

Y bien podría resultar hembra, y ser como yo, arrimada a la economía. Allí lo veremos. *Me inclino a creer* que será varón, y *por ende*, otro Valentín, *en una palabra*, el mismo Valentín *bajo su propio aspecto*. (2008: 374)

Después de un parto hartamente complicado, Torquemada sigue convencido de que es su difunto hijo el que ha vuelto a la vida, reencarnado en el cuerpo del nuevo Valentín. Esta idea se refuerza en la mente del usurero, además, con la simbólica fecha del nacimiento: el 24 de diciembre, la misma en la que nació Jesús, según el catolicismo.

En el capítulo XIV, pues, el usurero se muestra eufórico celebrando la vuelta de su difunto hijo:

–Es el mismo, el propio Valentín –dijo a Rufinita, volviendo a abrazarla–. ¡Cuánto me quiere Dios! ¡Él me lo quitó; Él me lo vuelve a dar! Designios que no saben más de cuatro; pero yo sí...Ahora, lo que nos vendría muy bien es que se largara toda esta gente.
–Pero si vienen más. Se llenará toda la casa.
Y otra vez en la sala, oyó, entre el coro de felicitaciones, comentarios de la extraordinaria coincidencia de que el hijo de Torquemada naciese en la fecha del Nacimiento del Hijo de Dios.
–Ahí verán ustedes... Los designios, los altos designios... (2008: 381)

¹⁷⁹ *La cuadratura del círculo* es la denominación que recibe un problema matemático de la Antigüedad que, durante años, estuvo sin resolver; en el ámbito de la masonería, el hecho de “cuadrar el círculo” está asociado a la idea de la fusión entre la vida espiritual (representada por el círculo) y la vida terrena (representada por el cuadrado). Tanto el problema matemático con el simbolismo masónico están relacionados con Valentín: el primero, porque el niño era un genio de las matemáticas, y el segundo, porque Torquemada está convencido de que el hijo finado se halla en el mundo espiritual y va a volver a la vida terrena. Así pues, cobra cierto sentido lógico el título con que Torquemada quiere obsequiar a su hijo, una vez este haya regresado al mundo de los vivos: “marqués de *la cuadratura del círculo*”. Con respecto a esta última significación, cabe señalar que Galdós se sintió atraído por la masonería, como atestiguan algunos de los volúmenes dedicados a ella que figuran en el catálogo de su biblioteca personal. Concretamente, las obras dedicadas a este tema están clasificadas, por Berkowitz, en el apartado titulado INSTITUCIONES y en el subapartado titulado MASONERÍA (pp. 102-103). Un estudio que aborda el tema de la relación entre Galdós y la masonería es el de José A. Ferrer Benimeli, «La masonería en las dos primeras series de los Episodios Nacionales de Galdós». Asimismo, existe bibliografía especializada en esta cuestión.

Torquemada cree ver en el hijo de Fidela al primer Valentín, y ello lo expresa con total convencimiento; la obstinación en esta idea, nuevamente, puede hacer pensar en un posible trastorno mental que conduce al usurero a ver distorsionada la realidad que se presenta ante sus ojos.

En la tercera parte de *Torquemada en el purgatorio*, concretamente en el capítulo VI, el usurero sufre otra alucinación, que nada tiene que ver con su difunto hijo. En esta ocasión, la figura que se le representa es la de su vieja amiga y compañera de negocios, la difunta doña Lupe *la de los pavos*, cuando el usurero se encuentra en el banquete de homenaje en El Bierzo:

Aunque su propósito era no beber gota, para conservar su cabeza en absoluto despejo, alguna vez hubo de quebrantar su propósito, y cuando le sirvieron el asado, gallina o pavipollo más duro que la pata de un santo, con ensalada sin cebolla, desabrida y lacia, sintió que le subían vapores a la cabeza y que la vista se le turbaba. ¡Cosa más rara! Vio a doña Lupe, sentada hacia el promedio de una de las mesas centrales, y vestida de hombre propiamente, con la pechera de la camisa como un pliego de papel satinado, corbata blanca, frac, florecilla en el ojal... (2008: 411)

En esta ocasión, todo parece indicar, si se atiende a la información que proporciona el narrador, que la visión está provocada por el consumo de alcohol, que este ha nublado la vista a Torquemada y que le ha hecho confundir a uno de los comensales del banquete en su honor con su antigua amiga de correrías. A pesar de la innegable influencia del alcohol como inductor de esta visión, acto seguido, el narrador reafirma la visión – descrita con todo lujo de detalles– de Torquemada:

Apartó de la extraña figura sus ojos, y al poco rato volvió a mirar. Doña Lupe se había ido; buscola, examinando una por una todas las caras, y al fin la encontró de nuevo en uno de los mozos que iban pasando las fuentes de comida, el cual con servil amabilidad sonreía, exactamente lo mismo que ella. No había duda de que era la propia señora *de los pavos*, con su boquita plegada, y sus ojos vivarachos. Sin duda, al llamamiento patriótico de los leoneses, había salido del sepulcro, dejándose en él, por causa de la precipitación, algunas partes de su persona, verbigracia: el moño, la teta de algodón, y todo el cuerpo de la cintura abajo. Visto de cerca el camarero, resultaba tan exacto el parecido, que Torquemada sintió algo de miedo. « ¡Ay, de mí! –pensó–; con estas cosas, se me trastorna la cabeza, y no es mal lío el que armaré. Anda, anda: ya se me ha olvidado todito lo que escribí anoche. ¡Y cuidado si estaba bien!... Me he lucido, ni una jota recuerdo». (2008: 411)

Esta visión o alucinación será la última con la que se halle el lector en *Torquemada en el purgatorio*. En este pasaje, también, aparece uno de los rasgos caracterizadores de algunos de los alienados galdosianos, tal y como apunta O'Byrne Curtis al principio del capítulo VII de su obra, esto es, la autoconciencia del personaje de que algo no anda bien en su mente: “Un último acercamiento, limitado en este caso a la interioridad de estos mismos personajes, a las aseveraciones y juicios que emiten ellos sobre su propia *anormalidad* y experiencia, añade ciertos matices a la visión desfavorable de la sinrazón elucidada por los recorridos anteriores.” (1994: 197). En este momento de la obra, puede observarse cómo el propio Francisco Torquemada es consciente de sus desvaríos e, incluso, se reprende por sufrirlos.

En la segunda parte de *Torquemada y San Pedro*, concretamente en el capítulo III, el narrador informa de la metamorfosis física y psicológica que ha experimentado el usurero a partir de la trágica muerte de Fidela, acontecida en el último capítulo –el XV– de la primera parte de la novela. En este capítulo tercero se da cuenta al lector de la progresiva reconciliación de Torquemada con su hijo Valentín, a pesar de ser el usurero consciente de que este hijo jamás llegará al perfeccionamiento del primer Valentín, e, incluso, el usurero llega a afirmar que, pese a todas sus carencias, le estima. A medida que crece el afecto en el usurero, se informa también de que este ha ido abandonando el viejo ritual que le mantenía unido a su difunto hijo y que, en más de una ocasión, como ya se ha visto, le inducía a sufrir visiones o alucinaciones:

Para mayor desgracia del buen don Francisco, ya no tenía el recurso de meterse en sí, caldear su encéfalo, como antaño lo hacía, y evocar, por un procedimiento semejante a los arrobos del misticismo, la imagen del primer Valentín, con objeto de recrearse en ella, de darle vida fantástica, y traerla a una comunión y consorcio muy íntimos con su propia personalidad. (2008: 518-19)

Una vez más, el narrador justifica las antiguas apariciones de Valentín por un supuesto recalentamiento cerebral o encefálico (como se acaba de ver en este pasaje). Acto seguido, se siguen describiendo esos episodios de alucinaciones, pero con la novedad de que, cada vez más, el usurero ya no consigue visualizar a su difunto hijo, sino al Valentín vivo:

Estas *borracheras*, que así las llamaba, de su pensamiento utilizado y *convertido en esencia de ángel*, no le producían los efectos consoladores que perseguía, porque, ¡ni que el demonio lo hiciera!, evocaba al primer Valentín y le salía el segundo, el pobrecito

fenómeno de cabeza deforme, cara brutal, boca y dientes amenazadores, lenguaje áspero y primitivo. Y por más que el exaltado padre quería *ponerse peneque*, y destilar en la alquitara de su pensamiento la idea del otro hijo, no podía, *¡ñales!*, no podía. La imagen del precioso e inteligente niño se había borrado. Lo más que pudo conseguir fue que el segundo Valentín, el feo, el que no parecía hijo de hombre, hablase con voz que a la del primero se parecía, y le dijese: «Pero, papá, no me atormentes más. ¡Si soy el mismo, si soy propiamente yo *uno y doble!*» (2008: 519)

La propia conciencia de Torquemada sobre sus alucinaciones, como se acaba de ver, le conduce a calificarlas como “*borracheras*”, matizadas estas con el sintagma “de su pensamiento sutilizado y *convertido en esencia de ángel*”. El uso del término “*borracheras*” puede indicar que el usurero ve la realidad distorsionada igual que cuando se encuentra en estado de embriaguez; el matiz que les da a continuación, ese “pensamiento sutilizado y *convertido en esencia de ángel*”, puede hacer alusión al deseo propio de que su hijo (al que identificaría con un ángel) vuelva a la vida.

Después de las palabras que le sigue dedicando su hijo Valentín, el narrador se refiere a estos episodios como una especie de crisis de tipo espiritual: “Salía don Francisco de estos chapuzones espirituales más muerto que vivo, con la inteligencia como envuelta en telarañas, que se quería quitar restregándose los ojos, y tardaba horas y horas en reponerse del arrechucho.” (2008: 519). Parece ser, pues, que, lo que en un primer momento podría estar originado por la sugestión del usurero, esto es, por el deseo de ver a su difunto hijo, podría no ser así, y, en efecto, ser fruto de algún trastorno de tipo mental de Torquemada, ya que, como se acaba de ver, él lucha y se resiste, incluso, a participar en estos episodios de alucinación.

Finalmente, en el capítulo VI de esta segunda parte, a propósito de la descripción –caracterizada, eminentemente, por la *animalización* del pequeño– que el narrador lleva a cabo acerca del “nuevo” Valentín, este narrador comenta, a propósito de los sentimientos del usurero hacia su hijo, lo siguiente:

De don Francisco no hablemos. Aunque le amaba también, como sangre de su sangre y hueso de sus huesos, veía en él una esperanza absolutamente fallida, y su cariño era como cosa oficial y de obligación. (2008: 535)

Así pues, con Torquemada resignado a que la promesa de la vuelta a la vida de su anterior hijo no podrá nunca cumplirse, y con el sentimiento de fracaso originado en la naturaleza deforme de su nuevo Valentín, concluyen los episodios de alucinaciones

que el usurero ha experimentado a lo largo de su trayectoria vital. No obstante, en el capítulo IX de la tercera parte de *Torquemada y San Pedro* tiene lugar un sueño (mencionado por Schraibman y analizado como tal en este mismo apartado) que, por otra parte, podría ser, también, una nueva visión del usurero, una vez se encuentra ya en los albores de la muerte; se trata, nuevamente, de un pasaje bastante ambiguo frente al cual el lector no sabe por qué opción decantarse. En este caso, una posible justificación podría encontrarse, precisamente, en el estado transitorio entre la vida y la muerte en el que oscila Torquemada o, tal vez, en posibles efectos secundarios de los medicamentos que le inyecta Quevedo para aliviar sus males. La última visión del usurero es la siguiente:

¿Dormía o había caído en un colapso profundo, precursor del sueño eterno? Fuera lo que fuese, ello es al meterse en sí como caracol asustado que se esconde dentro de su cáscara, percibió vagas imágenes, y sintió emociones que conturbaron su alma casi desligada ya de la materia. Creyose andando por un camino, al término del cual había una puerta no muy grande. Más bien era pequeña; pero ¡qué bonita!...: el marco de plata, y la hoja (porque no tenía más que una hoja) de oro con clavos de diamantes; [...] Miraba el tacaño la puerta sin atreverse a poner su trémula mano en el aldabón, cuando oyó rechinar la cerradura. La puerta se abría desde dentro por la mano del beatísimo Gamborena; pero no se abría lo suficiente para que pudiera entrar una persona, aunque sí lo bastante para ver que el buen misionero vestía como el San Pedro de la cofradía de prestamistas, en la cual él (don Francisco) había sido mayordomo. [...] Mirole el portero sonriendo, y él se sonrió también, movido de temor y esperanza, diciendo:

– ¿Puedo entrar, Maestro? (2008: 596-597)

Galdós, como se acaba de comprobar, intenta siempre ofrecer una posible explicación racional a todos estos episodios de alucinaciones de su personaje, que van desde el insomnio o el estado de duermevela hasta un “recalentamiento del cerebro”, fiebre o la excesiva ingesta de alcohol. Podría pensarse, incluso, en que Torquemada padeciera algún tipo de esquizofrenia. Bosch, a propósito de esta enfermedad, distingue las formas catatónica y hebefrénica de la paranoica, esta última con la sintomatología siguiente:

La primera fase de la enfermedad consiste en un cambio del carácter, con toda clase de quejas hipocondríacas y especialmente dolor de cabeza, con síntomas neuróticos, principalmente de irritabilidad, sobre todo neurasténica, pero a veces, aunque más raramente, histérica, además de ideas fijas, actos de fijeza y fobias. Esta fase inicial es el

estadio funcional, después viene el funcional-destructivo, en que los síntomas se atenúan, y luego el estadio final que lleva a la demencia; pero es posible que el enfermo sólo sufra el estadio funcional y luego se produzca una remisión estable en el estadio funcional-destructivo. (1971:29)

Torquemada desarrolla algunos de estos síntomas a lo largo de su vida, agudizados en la última novela del ciclo, *Torquemada y San Pedro*, en la que se manifiestan en el personaje y se agudizan su irritabilidad –por otra parte, ya manifestada en las novelas anteriores con los constantes accesos de ira del usurero– y las fobias. La posibilidad de que Torquemada padeciera esta esquizofrenia, de tipo paranoica, encontraría sustento en las visiones constantes que ha experimentado, ya que, como explica Bosch:

(...) aunque las manifestaciones histéricas no son demasiado frecuentes en este tipo de esquizofrenia, en este caso es evidente que se producen; lo hacen bajo la forma de estado crepuscular histérico: «La conciencia del enfermo se oscurece, apareciendo frecuentes alucinaciones visuales y, en grado menor, auditivas. En algunos casos se observan alucinaciones complejas (por lo común se combinan las visuales con las auditivas...). Los enfermos... también tienen ideas delirantes. (1971: 30)

¿Podría, entonces, estar Torquemada bajo el influjo de ese “estado crepuscular histérico” cuando experimenta esas visiones o alucinaciones? En su caso en particular, estas alucinaciones complejas (visuales y auditivas) podrían obedecer a este posible diagnóstico –esquizofrenia de tipo paranoide– a pesar de que Galdós, como ya se ha visto, se empeñe en atribuir explicaciones de diversa índole a estos episodios, caracterizados, especialmente, por su ambigüedad.

6.2.2. LA “IDEA FIJA”

La idea de la resurrección o reencarnación de su hijo Valentín, de la que derivan todos los trastornos (visiones, alucinaciones, estados crepusculares...) ya analizados en el apartado anterior, se configura como la primera “idea fija” de Torquemada, sin

menoscabar, por ello, la hipótesis –apuntada por Bosch– de un posible trastorno esquizofrénico de tipo paranoide.

Otro síntoma de una posible patología de Torquemada sería la presencia de la llamada “idea fija”. La segunda idea de este tipo que merece figurar en estas páginas sería la de su obsesión o manía de que alguien, concretamente Cruz y Gamborena, desean atentar contra su vida, esto es, la manía persecutoria¹⁸⁰ que padece Francisco Torquemada en la última etapa de su vida, aunque esta llamada “idea fija” podría ser extrapolable a otras situaciones de la vida cotidiana del usurero, como se verá a continuación.

Ricardo Gullón, en su estudio *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, a propósito del análisis del esquema mental que rige la conducta de Francisco Torquemada, ya advirtió la presencia de la llamada “idea fija” en esta creación galdosiana: “La lógica del personaje, es decir, la coherencia en su modo de operar, depende más de las ideas que de los sentimientos, salvo cuando éstos se convierten en obsesiones y degeneran en delirio, en una «idea fija», como la de Isidora Rufete en *La desheredada*” (1979: 31).

De igual modo, esta obsesión o “idea fija” es padecida por otro personaje galdosiano, el padre del doctor Anselmo de *La Sombra*, novela analizada por Bosch. Su diagnóstico del personaje es que padeció una “psicosis depresiva complicada con manía persecutoria”, heredada después por su hijo:

La manía persecutoria del padre de Anselmo se ha fundado en una idea delirante de empobrecimiento: «Las *ideas delirantes de empobrecimiento, robo y perjuicio* consisten en la creencia por los enfermos de que les han robado, que les han reducido a la indigencia, que se les quiere ocasionar algún perjuicio material o de otra clase». Tal obsesión puede llevar a la manía o ilusión de persecución. [...] «En ciertos casos, las ilusiones tienen un contenido más concreto y el paciente cree que es perseguido...En algunos casos...el paciente des-

¹⁸⁰ La manía persecutoria consiste en la creencia de que alguien desea atentar contra la vida de uno mismo o causarle algún tipo de perjuicio. La hipótesis de que Torquemada pudiera padecer algún tipo de esquizofrenia no es descabellada, ya que, precisamente, uno de los síntomas de esta enfermedad es, entre otros, la manía persecutoria, tal y como consta en la obra ya citada *DSM-5. Critères Diagnostiques*, de la American Psychiatric Association. Si se desea profundizar en otros síntomas de la esquizofrenia, puede consultarse el capítulo dedicado a esta enfermedad (pp. 41-57).

cribe a ciertas personas como los que le quieren mal (parientes cercanos, compañeros de trabajo, conocidos), como enemigos que tratan de herirlo, envenenarlo, matarlo a tiros o de otro modo». (1971: 28)

La cita prosigue con la especificación de que esta manía persecutoria no obedece, exclusivamente, a personas afectadas por el estado de psicosis maníaco-depresiva, sino que puede aparecer en sujetos que no padezcan este trastorno, tal y como le ocurre al personaje de Francisco Torquemada, que emparenta con el padre de Anselmo con respecto al hecho de compartir esta idea obsesiva concreta.

Otro personaje galdosiano que padece manía persecutoria es Maximiliano Rubín, de *Fortunata y Jacinta*, uno de los personajes galdosianos más elaborados desde el punto de vista de la psiquiatría; concretamente, entre otros trastornos de índole diversa, “Maxi” sospecha, igual que Torquemada, que está siendo víctima de un envenenamiento, como indica Michael W. Stannard en su estudio *Galdós and Medicine*: “He experiences spells of depressive withdrawal at some times, and manic excitement at others. In addition, he endures episodes of paranoia, being convinced at one moment that his family intends to poison him, «this chocolate contains arsenic». (2015: 127); esta paranoia a la que alude Stannard se corresponde con el concepto de “idea fija” de la que está aquejado Torquemada.

Retomando el artículo de Bosch, a propósito de *La Sombra*, la herencia genética como factor determinante para padecer algún tipo de trastorno mental, a la que este alude en su artículo, no se manifiesta en ningún momento de la tetralogía de novelas con respecto a Francisco Torquemada, pero sí que aparece en relación con el ciego Rafael; concretamente, en el capítulo X de la segunda parte de *Torquemada en la cruz*, es el propio Rafael el que menciona una tentativa de suicidio de su ya difunto padre: “A papá le quitó de la mano don José Donoso el revólver con que quería matarse... Murió de tristeza cuatro meses después...” (2008: 223). Como se verá, esas ideas suicidas se transmiten al hijo ciego, como se empieza a notar ya en *Torquemada en la cruz* con puntuales alusiones, por parte de Rafael, a su voluntad de quitarse la vida, y que tendrá su culminación al final de *Torquemada en el purgatorio*, cuando, finalmente, se arroje desde una ventana de su casa a la calle. Esa tristeza que menciona Rafael en relación con su padre también es característica de él, tristeza agudizada después de la noticia de que su hermana Fidela va a contraer matrimonio con el usurero, por ello, la presencia de la teoría de la herencia de Galdós en relación con los trastornos psicológicos estaría presente, pues, en las novelas de *Torquemada*.

Volviendo al análisis de Torquemada, podría señalarse, todavía, otra similitud con el padre de Anselmo: no solo comparten la manía persecutoria, como se verá, sino que, incluso, podría afirmarse –aunque con reservas– que también comparten otra “idea fija”, y que esta obedecería a la “idea delirante de empobrecimiento” que menciona Bosch. Torquemada, desde que emparenta con las Águilas, se lamenta, continuamente, del dispendio desmesurado de su cuñada Cruz, y esa idea le angustia, como no podía ser de otra manera, teniendo en cuenta su naturaleza obsesiva con el dinero. Esta “idea fija” asociada con el empobrecimiento o pérdida de sus ganancias apareció ya apuntada en la primera novela del ciclo, *Torquemada en la hoguera*, concretamente en el capítulo V, cuando el narrador da cuenta de los pensamientos que afligen al usurero a propósito de la posible pérdida de su hijo Valentín:

No, no podía ser castigo, porque él no era malo, y si lo fue, ya se enmendaría. Era envidia, tirria y malquerencia que le tenían, por ser autor de tan soberana eminencia. Querían truncarle su porvenir y arrebatarle aquella alegría y fortuna inmensa de sus últimos años...Porque su hijo, si viviese, había de ganar muchísimo dinero, pero muchísimo, y de aquí la celestial intriga. (2008: 75-76)

El temor del usurero a empobrecerse le hace concebir la idea de que existe una especie de “confabulación celestial” para acabar con su fortuna.

Retomando la cuestión de la manía persecutoria, la primera vez que aparece esta en el personaje tiene lugar en el capítulo VI de la segunda parte de *Torquemada y San Pedro*, cuando el usurero, a propósito de sus dolores estomacales, le comenta a Gamborena, su mayor confidente, lo siguiente:

¿Cómo he de tener salud, con los condumios de esta casa, que harían perder el apetito a una pareja de *Heliogábalos*? Me están matando, me están asesinando poquito a poco, y cuando uno sufre y revienta de dolor, *venga de organillo*, y de canticios de monjas, que me encienden la sangre y me rallan las tripas. (2008: 536)

Esta idea se confirma en el siguiente capítulo, cuando el narrador omnisciente, después de describir los episodios de dolor estomacal del usurero, da cuenta al lector de la idea de envenenamiento que invade la mente de Torquemada:

Una noche, después de luchar con el insomnio, cayó en un sopor que más parecía borrachera que sueño, y allá de la madrugada despertó de un salto, como si se hubiera desplomado sobre él la elegante cimera de la cama en que dormía. Una idea terrible le asaltó, como rayo que le atravesara el cráneo de parte a parte. Saltó del lecho a oscuras,

encendió la luz... La idea no se desvaneció ante la claridad; al contrario, agarrábase con más fuerza a su ofuscado entendimiento. «Es cosa clara, es como esa luz, es la pura evidencia, y soy el mayor zoquete del mundo por no haberlo descubierto antes... ¡Me están envenenando!... ¿Quién es el criminal? No quiero pensarlo... Pero el cómplice es ese Chatillón indecente y cochino, ese cocinero de extranjis... Gracias a Dios que lo veo claro: todos los días *me echan* un poquito, unas gotas de... lo que sea. Y así me voy muriendo sin sentirlo. No cabe duda. Si no, que me hagan la autopsia ahora mismo, y verán cómo está mi *economía*... ¡Pero si siento en la boca el gustillo amargo de ese puerquísimo veneno!... *Lo repito, lo estoy repitiendo* a todas horas... ¿Y serán capaces de negármelo esos bandidos?» (2008: 541)

En esta extensa cita, además de aparecer la convicción del usurero de que están atentando contra su vida, aparece también expresado otro elemento resaltado en el artículo de Bosch a propósito del personaje que analiza, el concepto de “idea fija”. En la correspondiente nota a pie de página, Bosch explica el origen y el significado de este concepto:

La expresión “idea fija” empezó a usarse por parte de los escritores románticos, como término descriptivo psicológico para describir una especie de obsesión o idea que se presenta con vivacidad o reiteración y excluyendo otras ideas, y de aquí pasó a ser usada por los ensayistas como insistencia ideológica y errónea de alguien sobre una sola idea. Balzac tiene ya una clara noción del carácter psicopático o semimorbo al menos de las ideas fijas (como en *Gobseck, el avaro*). Pero esta expresión se convierte por primera vez en término técnico en *Du sommeil* del médico y psiquiatra A.A. Liébault en 1866 [...] Galdós había leído a Liébault y utiliza el término con plena conciencia de su significación y valor establecidos para la psiquiatría moderna, y trata por medio de otros adjetivos y expresiones que suelen acompañar o substituir al término de “idea fija” de enseñar a sus lectores el significado científico recientemente establecido. (1971: 37)

Este concepto, pues, fue acuñado por los escritores del Romanticismo, antes, incluso, que por los especialistas en el ámbito de la psiquiatría y la psicología —en este caso concreto, como informa Bosch, fue Liébeault el primero en utilizarlo como concepto psiquiátrico—. Y es que la literatura, desde la Antigüedad y como representación de la vida, se ha encargado de describir todo lo humano y divino; es a este carácter de representación de la humanidad que poseen los grandes escritores a lo que se refería Salvador de Madariaga (como se ha visto, con anterioridad, en este capítulo, con la reproducción de la cita en cuestión) cuando afirmaba que Galdós, y

antes Cervantes, ya se habían adelantado, en sus respectivas novelas, a las teorías de Freud o Jung.

A continuación, Bosch ofrece algunas muestras de la expresión de esta “idea fija” que aparecen en *La Sombra*.

Volviendo al caso del que me ocupo, el personaje de Torquemada, y retomando el último pasaje de *Torquemada y San Pedro* que he citado, puede observarse en él que Galdós aplica el procedimiento mencionado por Bosch para explicar a sus lectores este concepto: concretamente, se refiere a esa “idea fija” con las expresiones “Una idea terrible” –a la que compara con “rayo que le atravesara el cráneo de parte a parte”– y “La idea no se desvaneció ante la claridad; al contrario, agarrábase con más fuerza a su ofuscado entendimiento”. Parece evidente, pues, que Galdós tenía presente el concepto de “idea fija” –de hecho, había leído a Liébeault, tal y como comentaba Bosch– para describir este síntoma concreto de la mente de Torquemada, como ya había hecho previamente con otros personajes.

En el capítulo VIII también se insiste en esta idea, y el narrador se refiere a esta obsesión con el término “monomanía”, que, según la primera acepción del DRAE, consiste en “Locura o delirio parcial sobre una sola idea o un solo orden de ideas”¹⁸¹.

En la nota de Bosch antes mencionada, cuando este agrupa los términos que Galdós utiliza para reemplazar el concepto de “idea fija”, precisamente, aparece también, en *La Sombra*, el de “monomanía”. En *Torquemada y San Pedro*, el pasaje que contiene este término es el siguiente:

–Ramón –dijo Torquemada a su ayudante de cámara–. No quiero el chocolate. Dile al danzante de Chatillón que ese jarope se lo tome él, para que reviente de una vez... Oye: desde mañana, que me traigan todos los trebejos, y una lamparilla de espíritu: yo mismo haré aquí mi chocolate.

Su tenaz monomanía le sugirió un procedimiento lógico, en esta forma: «Pero, ¿a qué me apuro, si es tan fácil probarlo? Un par de días me bastarán para llegar al convencimiento claro de si me envenenan o no me envenenan. La cosa es facilísima. No tengo tranquilidad hasta no asegurarme... *palmaria*mente...» (2008: 542)

En el capítulo VIII, unas líneas adelante, el usurero retoma esta idea obsesiva,

¹⁸¹ La definición puede consultarse en el siguiente enlace:

<https://dle.rae.es/monoman%C3%ADa?m=form>

aunque ahora alberga el beneficio de la duda con respecto a los culpables:

Ya os arreglaré yo, grandísimos tunantes, si, como *todo parece indicar*, resulta demostrado... Pero a bien que quizás no seáis vosotros los culpables... ¿Qué interés podíais tener vosotros en que yo *estirara la pata* tan pronto? En otra parte habrá que buscar la iniciativa del crimen... [...] y con su alegre repicar me dice que coma, que coma sin miedo, libre ya de clérigos y beatas, que lo mismo envenenan un alma que un cuerpo... (2008: 544)

Finalmente, reaparece esta idea, ahora como confirmación por parte de Torquemada, en el capítulo X; esta hipótesis del envenenamiento aparece en dos ocasiones; la primera, la sitúa Galdós en pleno festín de comida y alcohol de Torquemada en la taberna de su, otrora amigo, Matías Vallejo:

Si me vieran los de casa, se quedarían absortos y patitiesos... Y yo les contestaría: «Ya, ya tengo la prueba. Ved este señor estómago que no podía *realizar* la digestión de un *mero* chocolate, y ahora... Me basta salir de vuestra *órbita* para encontrarme al pelo, y el estómago es lo primero que se felicita de hallarse en *otra esfera de acción*, muy distinta de aquella en que... Porque salta a la vista que hay crimen, y que...». (2008: 553)

La segunda tiene lugar en el mismo capítulo, unas líneas adelante, cuando el usurero, después de una evidente exaltación etílica, le confiesa a Matías Vallejo sus irracionales temores:

Oye... ¿cómo se llama ese marrano de clérigo...? , el de las municiones, measiones, misiones o como quiera que se diga. Dime cuál es su gracia que quiero soltarle cuatro frescas... Entre él y la gata gazmoña de Gravelinas *concibieron el plan* de envenenarme... Y *lo llevaron a cabo*... Ya ves... cómo me han puesto... Me metieron en el cuerpo esta casa... ¿Cómo la echo yo ahora, cuerno, biblias pasteleras..., *ñales* de San Francisco? (2008: 555)

Ahora sí, Torquemada acusa directamente a Cruz y a Gamborena de ser los responsables de querer acabar con su vida.

Esta idea recurrente, no obstante, es justificada por el propio Torquemada en el capítulo II de la tercera parte, cuando le manifiesta a Gamborena lo siguiente: “– ¡Pero si yo no tengo pecados, diantre! –manifestó don Francisco entre bromas y veras–. El único que tenía se lo dije la otra tarde. Que me asaltó la idea de que Cruz quería envenenarme... De un mal pensamiento nadie está libre.” (2008: 565). En este caso, para referirse a esa idea, utiliza el verbo “asaltar” (“me asaltó la idea”), colocándose,

pues, en la posición de víctima, y desprendiéndose, así, de toda responsabilidad, para, después, atenuar la intensidad de esa idea refiriéndose a ella como “un mal pensamiento”; también se justifica por haber tenido dicha idea incluyendo a todo el mundo, a cualquier persona, como susceptible de ello. La conciencia de este desvarío, concretamente, de esa idea obsesiva, reaparece aquí una vez más, lo que haría dudar al lector de la existencia de algún trastorno mental del usurero.

No obstante, a pesar de estos momentos puntuales de lucidez, la obsesión reaparece en el capítulo VII, cuando Torquemada se encuentra en el que será su lecho de muerte y le son aplicadas algunas inyecciones:

– ¿Pero qué demonios me habéis dado aquí? – decía en medio de sus ansias–. Esto sabe a infierno...Se empeñan en matarme, y han de salirse con ella, por no tener yo a nadie que mire por mí. ¡Señor, Señor, confúndeles, confunde a nuestros enemigos! (2008: 588)

La obsesión por la idea de que, cada día que avanzan sus males físicos, su capital va menguando, preocupa también a Torquemada de manera enfermiza, tal y como describe el narrador:

Porque otro síntoma de su mal, a más de aquellos enternecimientos que rompían la igualdad de su endiablado humor, era la tenaz idea de que no pudiendo trabajar, no sólo se estancaban sus capitales, sino que la inacción los destruía, hasta llevarlos a la nada, cual si fueran una masa líquida abandonada a la intemperie y a la evaporación. (2008: 540)

Como se acaba de comprobar, corren parejas esas dos “ideas fijas” en la mente de Torquemada: la manía persecutoria y el temor a empobrecerse. Se halla aquí, pues, otro paralelismo con el mal que padecía el padre de Anselmo de *La Sombra*, señalado por Bosch y denominado “idea delirante de empobrecimiento”¹⁸². Esta misma idea se instalará de forma obsesiva en la mente de Torquemada, tal y como continúa describiendo el narrador:

En vano sus amigos empleaban la lógica más elemental para arrancarle idea tan absurda; pero esta se aferraba a su mente con tal fuerza, que ni lógica, ni ejemplos claros, ni el razonamiento, ni la bur-

¹⁸² Este concepto (“idea delirante de empobrecimiento”) se halla en la primera cita de Bosch incluida en la p. 230 del presente trabajo.

la, le curaban de aquel extraño mal de la imaginación. Noche y día le atormentaba la pícara idea, y para sofocarla, no hallaba más arbitrio que retardar considerablemente su muerte, suponerse curado y metido otra vez en el trajín ardiente de los negocios. (2008: 540)

En este caso, Galdós se refiere a esta “idea fija” como “idea tan absurda”, para, a continuación, especificar, de modo muy expresivo, que dicha idea –la de empobrecimiento– “se aferraba a su mente con tal fuerza, que ni lógica, ni ejemplos claros, ni el razonamiento, ni la burla, le curaban de aquel extraño mal de la imaginación”. También, después de ese “extraño mal de su imaginación”, utiliza la expresión “pícara idea”. Galdós añade, además, lo que para Torquemada supondría una solución para vencerla o, por lo menos, un alivio de esa torturante idea que le persigue: volver a los negocios y, en definitiva, recuperar su identidad.

En el capítulo X de esta segunda parte reaparece la “idea fija” del envenenamiento, concretamente, en el transcurso del atiborramiento de comida y bebida de Torquemada en la taberna de su amigo Matías Vallejo, como ya se ha visto anteriormente.

Francisco Torquemada, pues, es un personaje que desarrolla un síntoma de índole psíquica muy concreto: la llamada “idea fija” (o delirio, en el contexto de la psiquiatría actual). En su caso, esa idea se presenta de forma binaria: por un lado, se concreta en el temor a empobrecerse o perder sus riquezas conquistadas y, por otro, en el temor de que atenten contra su vida (lo que constituiría el “delirio persecutorio” o “manía persecutoria”, según la terminología de la psiquiatría actual). Este último temor se manifiesta, claramente, en la última etapa de su vida, mientras que el temor a empobrecerse aparece ya esbozado desde prácticamente la primera novela del ciclo, *Torquemada en la hoguera*, cuando se presenta al personaje plenamente caracterizado como hombre avaro y profundamente reticente al dispendio económico. En ese momento ya podía atisbarse que uno de sus mayores temores sería, precisamente, ese, y, a medida que asciende de clase social y su riqueza se incrementa, podría deducirse que ese preciso temor, en paralelo, aumentaría también, como así es.

Por último, sería interesante señalar en este apartado que esa “idea fija”, entendida como sustento mental que definiría la conducta de un personaje, se encuentra en la conciencia del propio Francisco Torquemada, concretamente en el capítulo VII de la primera parte de *Torquemada en la cruz*. Después de una visita a casa de las Águilas para resolver asuntos económicos, el narrador informa al lector del procedimiento

mental del usurero con relación a su comportamiento y, para ello, se sirve del concepto de “idea”:

Su confusión y atontamiento no se disiparon, como pensaba, al pisar el suelo firme de la calle; antes bien, este no le pareció absolutamente seguro. [...] le perseguía una idea molesta y tenaz que sacudió de sí sin conseguir ahuyentarla; y otra vez le atacaba, como el mosquito que en la oscura alcoba desciende del techo con su trompetilla y su aguijón, y cuando más se le ahuyenta más porfiado el indino, más burlón y sanguinario. La pícara idea concluyó por producirle una desazón indecible que le impedía comer con el acompasado apetito de costumbre. Era una mala opinión de sí mismo, un voto unánime de todas las potencias de su alma contra su proceder de aquella mañana. Claro que él quería rebatir aquel dictamen con argumentos mil que sacaba de este y del otro rincón de su testa; pero la idea condenatoria podía más, más, y salía siempre triunfante. El hombre se entregaba al fin, ante el aterrador aparato de lógica que la enemiga idea desplegaba, y dando un trastazo en la mesa con el mango del tenedor, se echó a su propia cara este apóstrofe: «Porrón de Cristo... ¡ñales!, mal que te pese, Francisco, confiesa qu hoy te has portado como un cochino». (2008: 134)

Como se acaba de ver, la conciencia del usurero le indica que la conducta mantenida con las Águilas no ha sido la adecuada, y esa conciencia –mejor dicho, mala conciencia– le persigue continuamente. En este fragmento se asocia, pues, la idea con la conciencia del personaje para con su propia conducta. Y a esa idea la califica el narrador omnisciente con los adjetivos “molesta”, “tenaz”, “pícara”, “condenatoria”, “triumfante” y “enemiga”, de igual modo, la compara con un mosquito. Se aprecia, pues, en esta descripción tan detallada, la voluntad de Galdós por acercar al lector, con el máximo rigor posible, la naturaleza de esa idea u obsesión de Torquemada.

Finalmente, esa “idea fija” cobraría un nuevo significado, también, en el mismo capítulo VII de la primera parte de *Torquemada en la cruz*, y este consistiría en que dicha “idea” podría identificarse con la base de la configuración del carácter o temperamento del personaje; Torquemada es, pues, consciente de que lo que define al suyo es la avaricia y piensa que esa “idea” o rasgo ya es momento de sustituirlo por otro –más acorde con el concepto que tiene de sí mismo–, como expresa el narrador unas líneas después: “Ya era tiempo de tirar para caballero, con pulso y medida, ¡cuidado!, y de presentarse ante el mundo, no ya como el prestamista sanguijuela, que no va más que a chupar y a chupar, sino como un señor de suposición que sabe ser generoso cuando le sale de las narices el serlo.” (2008: 135) y también:

(...), se rindió, como he dicho, a la idea vencedora. Porque, lo que él decía, alguna ocasión había de llegar en que fuera indispensable tener un rasgo. Él jamás tuvo ningún rasgo, ni había hecho nunca más que apretar, apretar y apretar. Ya era tiempo de abrir un poco la mano, pues había llegado a reunir, trabajando a pulso, una fortuna que... (2008: 135)

Después de este análisis de la psicología del personaje protagonista de las novelas de *Torquemada*, resulta evidente que Galdós era plenamente consciente de los materiales de índole psicológica y psiquiátrica con los que trabajaba para caracterizar a sus personajes. Como muestra el caso recién analizado, el novelista reservó también, para Francisco Torquemada, además de las alucinaciones y demás estados crepusculares, la llamada “idea fija”. Todos estos síntomas que presenta el usurero, en conclusión, reforzarían la posibilidad de inscribirle en el catálogo de los alienados del universo novelístico de Galdós.

7. FRANCISCO TORQUEMADA: TRASCENDIENDO EL PERSONAJE-TIPO

7.1. LA FIGURA DEL AVARO EN LA LITERATURA

Galdós construye a Francisco Torquemada continuando, así, con la tradición de la literatura universal con respecto a la creación del personaje, concretamente, al personaje-tipo, ya fijado, del *avaro*. A partir de ese molde, no obstante, Galdós le dará entidad propia y le insuflará humanidad y, en consecuencia, complejidad; todo ello, en suma, permitirá que don Francisco Torquemada trascienda la mera caricatura para pasar a ser una personaje con una personalidad propia.

Para conocer el origen del arquetipo del *avaro*, es preciso remontarse a la Antigüedad Grecolatina. A pesar de que la tradición arranca a partir del autor latino Tito Maccio Plauto, conocido, simplemente, como Plauto (254 a.C.- 184 a.C.) y su comedia *Aulularia* (traducida al español como *La comedia de la olla*), todavía puede uno remontarse más allá en el tiempo, en el que se sitúa el origen de la creación de este personaje-tipo en Grecia, concretamente, con el comediógrafo Menandro –del griego Μέανδρος– (ca. 342 a.C.- ca. 292 a.C.) y su obra *Dyskolos* (en griego ó Δύσκολος), traducida al español como *El misántropo*, comedia que habría servido de modelo e inspiración para *La comedia de la olla* de Plauto; en la comedia *Dyskolos* aparece un tipo de personaje, llamado Cnemón, de cierta edad, malhumorado y receloso, que habría sentado las bases para la creación del personaje Euclión de Plauto, personaje caracterizado ya por la avaricia y la obsesión por el dinero.

La comedia de la olla ha contado con un notable grupo de seguidores a lo largo de la historia de la literatura universal, que la han tomado como referente para sus creaciones. Gregorio Hinojo, en su prólogo¹⁸³ a *La comedia de la olla*, recoge algunas i-

¹⁸³ El prólogo está incluido en la edición de la obra de Plauto que se maneja en este trabajo y que incluye *Anfitrión*, *La comedia de los asnos* y *La comedia de la olla*.

mitaciones del personaje-tipo o arquetipo desarrollado en la comedia de Plauto: la *Aridosia*, de Lorenzo de Médici (1449-1492), *La sporta* (1543), de G.B. Gelli (1498-1563) y *The Case is Altered* (ca. 1597-8), de Ben Jonson (1572-1637), las tres, obras del Renacimiento; *L'avare* (1668), de Molière (1622-1673), y, en España, la novela *El castigo de la miseria* (1637), de María de Zayas y Sotomayor (1590-1647), pertenecientes ambas al Barroco; finalmente, en la Ilustración figuraría la comedia *L'avar* (1756), de C. Goldoni (1707-1793).

De todas ellas, *L'avare*, de Molière, ha sido la obra más celebrada, conocida y referencia para cualquier estudio que se precie sobre el arquetipo del *avar*, encarnado en el personaje Harpagon. Inaugurando el s.XVII, destaca, también, unos años antes que el *avar* de Molière, Shylock, el personaje de la comedia *The Merchant of Venice* (1600), de W. Shakespeare (1564-1616), mencionado, por cierto, por Urrea, un personaje de la novela galdosiana *Halma*, en el capítulo VI de la segunda parte. Después de un s.XVIII yermo en cuanto a la creación de este personaje-tipo, con el s.XIX, especialmente en la segunda mitad, en el Realismo, los escritores de este movimiento rescatan la figura del *avar* y la adaptan a sus obras.

En su estudio «Aspectos de un “tipo” galdosiano: el maestro de escuela, ayo o pasante», Alfred Rodríguez se ocupa de analizar la creación –y sus procedimientos– de los diferentes personajes-tipo de la literatura y, particularmente, se ocupa de estudiar algunos personajes galdosianos que podrían incluirse en este molde. Para el estudioso:

Las tipificaciones que surgen de la identificación de un modo de ser con una profesión o quehacer están sujetas siempre, por otra parte, a los vaivenes del oficio en que quedan fijadas: desde la desaparición casi total, que ya ha ocurrido en gran parte del mundo Occidental con el sastre o el zapatero remendón; hasta el cambio más completo en la apreciación general de un determinado quehacer, cosa ocurrida, en gran parte, con el maestro de escuela. Otra diferencia notable es que la manera de ser usualmente identificada, típicamente, con algún quehacer suele reflejar más bien un grado extremo –excesivo, si cabe– de virtud (bondad) que un grado extremo de vicio. Está claro, no obstante, que la generalización no es absoluta, ya que puede darse el caso (como se dé, efectivamente, en la avaricia singular del prestamista) en que lo vinculado popularmente a un oficio sea un vicio concreto, que en el mismo tiene expresión máxima. (1980: 343-344)

En el caso de Torquemada, queda claro que ese “grado extremo de vicio” al que alude Rodríguez encuentra su acomodo en el oficio de usurero que desempeña Torquemada, motivado por la avaricia y la necesidad obsesiva de acumular dinero. Este oficio, por

otra parte, se presenta también como signo de los tiempos, concretamente, de la España decimonónica en la que Galdós vivió y observó atentamente.

7.2. EL AVARO EN LA LITERATURA DEL S.XIX, SIGNO DE LOS TIEMPOS

El Realismo decimonónico proporcionará a la literatura universal algunos *avaros* célebres. Balzac (1799-1850), reconocida influencia del propio Galdós, creó a los suyos propios en la novela *Gobseck* (1830), incluida en la sección *Scènes de la vie privée*, de *La Comédie humaine*, y, también, en la novela *Eugénie Grandet* (1834), publicada, inicialmente, de manera independiente, e incluida, posteriormente, en la mencionada *La Comédie humaine* (compuesta por ciento catorce obras, escritas entre los años 1830 y 1850). En Inglaterra, otro de los maestros de Galdós, Charles Dickens (1812-1870), hizo lo propio con su personaje Ebenezer Scrooge, de su *A Christmas Carol* (1843), y Mary Ann Evans (1819-1880), bajo el pseudónimo de George Eliot, contribuyó también a la presencia del *avaro* en las páginas de su novela *Silas Marner: The Weaver of Raveloe* (1861). En España, la literatura catalana obsequiará a la tradición del *avaro* con la novela *L'Escanyapobres* (1884), de Narcís Oller (1846-1930), y la literatura española con la tetralogía de *Torquemada* de Galdós.

La influencia del *Gobseck* de Balzac en el *avaro* de Galdós parece más que probada si se atiende, entre otros elementos, a la propia presencia del nombre del usurero balzaciano como apodo de Francisco Torquemada en su presentación.

En su estudio titulado «Torquemada y Gobseck», P.Manuel Suárez establece algunos elementos en común entre el usurero francés y el español, como, por ejemplo, el hecho de que ambos personajes, dentro de los respectivos microcosmos novelescos de ambos autores, pasan de ocupar un papel secundario a convertirse en personajes protagonistas de sus propias novelas¹⁸⁴; ambos, pues, ascienden de categoría novelesca,

¹⁸⁴ Para conocer las obras en las que aparecen ambos usureros, puede consultarse el mencionado estudio

ya que adquieren una entidad y notoriedad suficientes como para llevar el peso de la acción de sus respectivas novelas. Asimismo, según indica Suárez, ambos usureros comparten parecido, tanto en la edad como en su aspecto físico y en la manera de expresarse. Con respecto a la edad, Suárez indica que, a pesar de la diferencia de la misma entre uno y otro usurero, el usurero de Galdós parece mayor de lo que es:

Gobseck es mucho más viejo que Torquemada. Tiene unos setenta y seis años cuando Derville comienza su relato. La muerte lo separa de su querido oro a los ochenta y nueve años. Balzac insiste en el hecho que resulta difícil sacarle la edad desde su aspecto físico. No se sabe si ha envejecido muy pronto o si, al contrario, ha sabido conservarse joven. Torquemada es más joven. Anda por los cuarenta cuando inicia su aventura novelesca. Pero el bigote y la barba, canosos, y su cráneo calvo le envejecen. La muerte lo cura de la usura a los cincuenta y cuatro años, pero su aspecto es tal que se le podrían dar hasta unos novecientos en su lecho mortal. (Suárez, 1980: 374)¹⁸⁵

A pesar de este aparente nexo de unión entre ambos usureros, esto es, la impresión de contar ambos con una edad avanzada –en el caso de Torquemada, debido esto a su físico, que presenta algunos rasgos de senectud–, en su estudio, Suárez se detiene en otros puntos de contacto bastante más evidentes, como la apariencia física de ambos personajes:

En sendos rostros se ven los estigmas de su condición. Dos rasgos dominan: el color y la impassibilidad. El oro y la plata han estampado con fuerza sus reflejos en sus facciones. La faz «lunar» de Gobseck es pálida y descolorida. Evoca aquellos viejos espejos verdosos de las fondas. Su cara pálida daba olor a dinero. [...] Mismo aspecto, muy poco ameno, en la cara de Torquemada. Tiene, el usurero galdosiano, cara austera y seca. El cutis, amarillento, coge, con la edad, el color de la tierra. [...] Galdós utiliza dos caricaturas para describir el aspecto austero de la cara de Torquemada: cierto aire clerical o de sacristán, lo que evoca el color amarillo y el aspecto de cera; cierto aire militar que evoca la impassibilidad de las facciones. (1980: 374)

Como se acaba de ver, tanto la descripción de algunas características físicas de Gobseck como la de Torquemada incurren en elementos muy gráficos que les inscriben en la caricatura. En el caso de Torquemada, ello ya se estudió en el capítulo anterior de este

¹⁸⁴ de P. Manuel Suárez, en el que este enumera todas las apariciones de ambos personajes en las respectivas trayectorias novelísticas de Balzac y Galdós.

¹⁸⁵ A partir de ahora se consignará solo la página.

trabajo, y quedó claro que, en efecto, el usurero de Galdós estaba descrito, en ocasiones, en clave caricaturesca. Suárez, en su estudio, presta atención a la relación que la condición de ambos, marcada por la presencia del dinero, imprime en sus fisonomías, y establece una relación entre la plata-Gobseck y el oro-Torquemada. La plata del primero la evoca Balzac por la descripción de la palidez de su rostro, y el oro del segundo por “el cutis amarillento”. Aunque esta relación del color de las fisonomías de ambos usureros con los metales del dinero cobre sentido, también es cierto que, tanto la palidez de Gobseck como la piel amarillenta de Torquemada podrían obedecer a otros factores, más allá de la simple herencia genética: por ejemplo, la palidez podría ser consecuencia del trabajo laborioso de usura del *avaro* francés y de una naturaleza enfermiza obsesionada por acumular riquezas, lo que le impediría llevar un estilo de vida más en contacto con la naturaleza; en el caso de Torquemada, esa tez amarillenta podría tener relación –bastante naturalista, por cierto– con la bilis, hipótesis que, a su vez, permitiría una clasificación del temperamento del usurero, de acuerdo a la clasificación de los cuatro¹⁸⁶ tipos humanos del médico griego Hipócrates (Ἱπποκράτης) (460 a.C.- 370 a. C.); concretamente, Torquemada pertenecería al tipo “colérico”, caracterizado, precisamente, por la presencia de la bilis blanca y amarilla y un temperamento definido por la necesidad de acción, la rapidez, el pragmatismo, la ambición, la inflexibilidad, la necesidad de dominar y el autoritarismo, todas ellas características que casan muy bien con la personalidad de Torquemada, como ya se ha tenido ocasión de apreciar en los dos capítulos anteriores del presente trabajo.

También, según, Suárez, la manera de expresarse emparenta a los dos usureros:

La manera de expresarse es uno de los rasgos más característicos de los dos usureros. Galdós lo perfecciona con relación a Balzac y le da un valor que no tiene el de Gobseck: el lenguaje de Torquemada funciona como índice revelador de las fluctuaciones sociales. Conviene señalar el parecido, tan evidente, del habla de Gobseck con el Torquemada de *La de Bringas*: ambos se expresan con pocas palabras y frases entrecortadas. La realidad que le interesa al usurero no necesita discursos extensos. (1980: 374).

¹⁸⁶ Los cuatro temperamentos establecidos por Hipócrates son: “sanguíneo”, “melancólico”, “colérico” y “flemático”. Estos temperamentos –con sus correspondientes características– están relacionados con los “humores” o fluidos corporales; de ahí, la llamada “teoría de los cuatro humores”, que se remonta a la Antigüedad Grecolatina.

En efecto, como nota Suárez, existe un abismo en la manera de expresarse de ambos usureros: Gobseck se muestra más lacónico y parco en palabras, mientras que Torquemada posee un lenguaje¹⁸⁷ propio y característico –y, por ello, perfectamente reconocible–, marcado por palabras y muletillas recurrentes (el “ñales” como abreviatura del sustantivo “puñales” cuando quiere maldecir, por ejemplo, o la también “biblia en pasta” o “biblias pasteleras”). Asimismo, el valor social que posee el lenguaje es algo de lo que Torquemada es plenamente consciente, y, por ello, cuando inicia su metamorfosis de austero usurero a elegante “hombre de sociedad”, se esmera en aprender expresiones y vocabulario que le hagan parecer más ilustrado y culto de lo que en realidad es. Además de ello, la comicidad y el humor están presentes en la manera de expresarse del usurero, mediante juegos de palabras diversos e, incluso, el ingenio que muestra en algunas ocasiones.

Ambos personajes presentan otro nexo de unión: el valor simbólico de la onomástica. El simbolismo del antropónimo Francisco Torquemada ya se ha visto, anteriormente, en este trabajo, por ello, no insistiré en ella, pero sí es interesante conocer, tal y como señala Suárez, el valor simbólico del nombre “Gobseck” y el origen del mismo:

Jean-Esther van Gobseck, nacido en los suburbios de Anveres, fruto de los amores de un holandés con una judía, es medio judío y medio cristiano. Gobseck es nombre judaico de Europa Central. Pero se compone de dos sílabas (GOB-SECK) cada una de las cuales evoca una palabra en francés– La primera hace pensar en el verbo *gober* que significa tragar de un solo golpe; la segunda sílaba recuerda el adjetivo *sec* y las dos juntas evocan el programa del buen usurero: el que engulle con rapidez. El judío usurero es un tópico con el cual se conforma Balzac sin necesidad de concebir ninguna mala conciencia y sin connotaciones racistas: ese problema ha sido superado. (1980: 375)

Como rasgos comunes, Suárez señala, además, el gusto de ambos usureros por la exactitud –exigida, en cierta manera, por el oficio que ambos desempeñan–, la apatía sexual y la relación con Dios.

¹⁸⁷ Sobre el particular, remito, una vez más, al estudio: VV.AA: *Creación de una realidad ficticia: LAS NOVELAS DE TORQUEMADA de Pérez Galdós.*

Con respecto a la apatía sexual, Suárez reproduce una cita de la obra *Gobseck* en la que se alude a la ambigüedad del género del usurero, vislumbrada y cuestionada por otro personaje de la obra, Derville:

Algunas veces me he preguntado a qué sexo pertenecía. Si todos los usureros se parecen a éste, me parece que son todos del género neutro. (1980: 375)

Por su parte, Torquemada –a diferencia de Gobseck– sí que tiene descendencia, tres hijos que ha engendrado fruto de sus dos matrimonios: de doña Silvia son Rufina y Valentín, y de Fidela el segundo Valentín. A pesar de que, en este sentido, Torquemada ha cumplido con los dictámenes de la sociedad, una sociedad en la que la religión tiene un papel preponderante, y se ha casado dos veces, sí que es cierto que Galdós no estuvo interesado en atribuir a su personaje la pulsión sexual –como sí se halla, por ejemplo, explícitamente, en el personaje José María Bueno de Guzmán, de *Lo prohibido*– o el interés por el sexo femenino. Podría decirse que el personaje, pues, se casa para no subvertir los roles de la sociedad de su tiempo e, incluso, podría pensarse en una posible concepción del matrimonio por parte de Torquemada como una especie de sociedad: no debe olvidarse que Galdós caracteriza a la primera mujer del usurero, doña Silvia, a imagen y semejanza de este. Quizás Torquemada pudo haber visto una oportunidad de negocio en la unión con una mujer de su misma naturaleza y, de paso, a ojos de esa prejuiciosa sociedad, con el matrimonio estaría cumpliendo con su deber como ciudadano. La presencia de deseo sexual de Torquemada está, también, excluida de las descripciones de los momentos en el que el usurero está con su segunda esposa, Fidela; a pesar de apreciar su bonita apariencia física cuando la conoce, posteriormente, cuando Donoso “arregla” los planes de boda, el usurero no se muestra muy convencido de querer casarse con una mujer más joven que él, e, incluso, se muestra temeroso frente a esta idea. Además de ello, como ya se ha visto con anterioridad en el capítulo 5, la relación que ambos cónyuges mantienen posee todos los visos de una relación paterno-filial en toda regla.

En relación con la cuestión de la religión que apuntaba Suárez, esta está caracterizada por el marcado ateísmo de ambos usureros y por la ausencia de fe:

Desde lo religioso, los dos usureros han superado todo imperativo. Seguros de que no se puede servir a varios amos, han resuelto ignorar todo cuanto no se relaciona directamente con el dinero. Torquemada se acuerda del cielo cuando piensa que allí debe concluirse cierto negocio importante. [...] Gobseck adopta la misma posición, [...] La

inquietud religiosa no se asoma a su espíritu trastocado ni siquiera en el lecho mortal. En el caso de Torquemada, a pesar de los esfuerzos de Gamborena, la última palabra no manifiesta tampoco la menor inquietud. Después de haber tratado de comprar el cielo, dando así una versión peculiar del *pari* de Pascal, muere pronunciando la palabra *conversión* pero no se trata de la conversión religiosa. (1980: 376)

Además de “cuando piensa que allí debe concluirse cierto negocio importante”, como apunta Suárez, también Torquemada se acuerda de Dios cuando desea salvar la vida de alguna persona a la que quiere (su hijo Valentín) o la suya propia, es decir, por puro interés.

A pesar de estos nexos de unión que emparentan a ambos usureros, Suárez también expone en su estudio algunas diferencias entre ambos, como, por ejemplo, la propia usura –diferente en Francia con respecto a la de España–, lo que determina la concepción que de ella poseen Gobseck y Francisco Torquemada.

Como se ha visto, el usurero francés y el español presentan algunas similitudes y, por ende, quedan incluidos ambos dentro del molde del personaje-tipo; no obstante, el personaje que Galdós creó, Torquemada, trasciende, a pesar de las posibles influencias de otros *avaros* –de las que no está exento–, el personaje-tipo y posee una personalidad e individualidad propias, como ha señalado Ricardo Gullón en su obra *Psicologías del autor y lógicas del personaje*:

También están ahí el dómine Cabra, Harpagón, Grandet..., pero como «modelos», variantes del arquetipo y no fragmentos de que se compone Torquemada. No es el personaje una mixtura, ni una combinación, sino un ser en quien la persona obedece a los condicionamientos del texto, con talante muy suyo que individualiza su avaricia. (1979: 53)

Esta proliferación de *avaros* en las letras decimonónicas atiende a dos factores concretos: los cambios sociales, entre los que destacan el auge de la burguesía y el empobrecimiento de algunos sectores de la sociedad, y el Realismo, movimiento literario interesado en captar la realidad en toda su amplitud, particularmente, mediante el género de la novela.

A propósito de esta cuestión, Antònia Tayadella, en su capítulo titulado «Narcís Oller i el Naturalisme», comenta que “L’avarícia és un dels temes recurrents en la tradició realista, amb la peculiaritat que deixa de ser enfocada com a pecat capital, per passar a ser considerada un funcionament econòmic aberrant en el marc de la dinàmica

capitalista.” (Tayadella, 1986: 640)¹⁸⁸.

Así pues, si en otras épocas de la historia la caracterización de un personaje como el *avaro* se concebía como la descripción de un tipo humano característico y arquetípico, vinculado con el pecado, en el s.XIX, en pleno desarrollo industrial, este personaje-tipo pasa a adquirir otra connotación: se trata de un producto lógico y natural de las sociedades en vías de desarrollo económico e industrial, un reducto del orden económico social establecido y, en consecuencia, este tipo pasará a engrosar la lista de nuevos personajes que son típicos, también, del s.XIX: el comerciante, el empresario, el tendero...

Retomando el estudio de Alfred Rodríguez (al que he recurrido en el apartado anterior del presente capítulo), en él, también, analiza la presencia de otros personajes-tipo de la literatura decimonónica:

El siglo diecinueve, comenzando ya con los costumbristas y llegando a su culminación con la novela realista, ofrece en su literatura una incidencia excepcional del «tipo» de todas clases. La primordial finalidad representativa de la narrativa decimonona, que tan convincentemente explica Lukaks en su estudio del Realismo europeo, inculca, y hasta exige en gran medida, la frecuente creación de seres representativos de diferentes segmentos sociales, instituciones gubernamentales, estados económicos, etc.: el financiero en ciernes (avaricioso prestamista), el cesante (covachuelista de alma), el indiano (nuevo rico), etc. (1980: 344)

La figura del *avaro*, pues, no podía faltar en esa galería de retratos sociales incluidos en las novelas del s.XIX. No obstante, como también indica Alfred Rodríguez, la dificultad de los novelistas decimonónicos radica en el hecho de que ese personaje-tipo debe estar sujeto a ciertas leyes de verosimilitud para lograr encajar en el contexto de la novela del Realismo. El esfuerzo del novelista, que es el esfuerzo de Galdós y de tantos otros novelistas del Relismo, lo destaca Alfred Rodríguez también:

Mas la inserción del personaje-tipo en la novela –particularmente en la novela realista, con su pretendida proyección verosímil y objetiva– ya requiere otro nivel de esfuerzo. El novelista ha de buscar un equilibrio estético entre la utilidad representativa (de todo un segmento social pertinente, por ejemplo, en la economía de un solo personaje) y la urgente necesidad de captar seres convincentes, identificablemente humanos e individuos. (1980: 344)

¹⁸⁸ A partir de ahora se consignará solo la página.

Galdós, en efecto, crea algunos de sus personajes-tipo siguiendo los moldes clásicos de la tradición, pero va más allá en su creación y los “humaniza”, no solo— como indicaba Alfred Rodríguez anteriormente— para que resulten verosímiles, sino también porque no puede olvidarse la influencia de Cervantes en el imaginario novelístico de Galdós.

Según la clasificación general que realiza el estudioso sobre algunos personajes-tipo galdosianos, Francisco Torquemada estaría incluido en lo que él llama “(...) el «tipo clásico» que pasa a ser protagonista e individuo inconfundible (siempre sin dejar su nuclear tipificación, que es lo difícil)” (1980: 344). Y es que la personalidad del usurero de Galdós planea a lo largo de las cuatro novelas que conforman el ciclo dedicado a su figura incluso cuando este no está presente. Es tan poderosa la personalidad de Torquemada que el lector puede percibirla de manera directa —cuando él esta presente o es parte activa en la acción—, indirectamente —cuando el personaje se halla ausente de la acción, pero otros personajes hablan de él— o, simplemente, cuando nosotros, como lectores, podemos anticipar o intuir las acciones o sentimientos de Torquemada con respecto a un suceso concreto; de alguna forma, pues, la presencia del usurero se deja sentir, es como una especie de Dios omnipresente cuya sombra, siempre, es alargada; ahí radica, en parte, el logro de Galdós: la creación de un personaje —insertado en un molde literario preestablecido— que posee tanta fuerza y presencia dentro de su particular microcosmos novelesco.

La importancia del dinero, de las apariencias y del estatus social propició que estos *avaros* se dedicaran a la usura como medio para enriquecerse. Todo ello lo explica Alan Yates en el prólogo¹⁸⁹ a *L'Escanyapobres* de la siguiente manera:

El tema de l'avarícia i la figura de l'avar tenen una tradició llarga i persistent en la literatura universal. En el XIX, però, segle materialista per excel·lència, quan, sota el signe del capitalisme desenfrenat, els diners assumeixen un paper d'impuls primari en les relacions socials i personals, aquest arquetipus literari adquireix un relleu especial i uns matisos ben particulars. L'avarícia ja no és vista com un pecat capital qualsevol —extrem d'un tret perenne i constant de la naturalesa humana, una de tantes manifestacions del Mal— sinó molt més concretament com una funció aberrant dels processos econòmics impe-

¹⁸⁹ El prólogo es el de la edición de *L'Escanyapobres*, de Narcís Oller, que se maneja en este trabajo (ver Bibliografía sumaria).

rants en la societat vuitcentista. La novel·la realista vulgaritza, per dir-ho així, la imatge literària de l'avar. (Oller, 2001: 9-10)¹⁹⁰

Yates, pues, considera que la imagen del *avaro* establecida por la literatura universal adquiere una connotación nueva: la de elemento de degradación social en una sociedad, la del s.XIX, marcada por el capitalismo y el materialismo; en este sentido, pues, Yates considera al *avaro* decimonónico como una extensión y producto de una sociedad ya de por sí degradada por el valor que se le concede al dinero –el nuevo Dios– y a las posesiones materiales.

Yates también hace referencia, en el mencionado prólogo, a los dos tipos de usura que distinguió el propio Galdós:

Així Pérez Galdós fa una distinció netíssima entre la usura «platònica» o «metafísica» (que representaria, per exemple, l'Harpagon de Molière) i la metamorfosi «positivista» del fenomen, representada pel seu personatge Torquemada, subjecte a «*la influencia de esta segunda mitad del siglo XIX, que casi ha hecho una religión de las materialidades decorosas de la existencia*». (2001: 10)

La usura que practica Francisco Torquemada, sería, pues, exponente de la usura “positivista” o “materialista”, fruto de las reglas y mecanismos que rigen la sociedad – en su caso concreto, las del Madrid decimonónico–. Por su parte, el usurero de Narcís Oller (del que me ocuparé en el último apartado del presente capítulo) sería hijo de la Cataluña rural que experimenta un gran desarrollo industrial, que goza de prosperidad económica y que se convierte en el motor económico de España en el s.XIX.

Del primer tipo de usura, la “platónica”, ofrece Galdós, en el capítulo II de *Torquemada en la hoguera*, una breve descripción de la misma:

Torquemada no era de esos usureros que se pasan la vida multiplicando caudales por el gustazo platónico de poseerlos; que viven sórdidamente para no gastarlos, y al morir se quisieran, o bien llevárselos consigo a la tierra, o esconderlos donde alma viviente no los pueda encontrar. (2008: 55)

De este tipo de usura, “la platónica”, sería exponente el usurero de Narcís Oller, Oleguer, apodado, de manera muy significativa y acorde a su profesión, “l'escanyapobres”.

¹⁹⁰ A partir de ahora se consignará solo la página.

Después del pasaje citado de *Torquemada en la hoguera*, acto seguido, no obstante, aclara el narrador que “(...) don Francisco habría sido así en otra época (...)” (2008: 55), pero que no pudo sustraerse al influjo del medio, concretamente de una época muy concreta:

Viviendo *el Peor* en una época que arranca de la desamortización, sufrió, sin comprenderlo, la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndolo en positivista; (...) (2008: 55)

Galdós consideraba también, igual que Yates ha manifestado en su prólogo a *L'Escanyapobres* (citado anteriormente), que el oficio de la usura, con el devenir de la historia y los acontecimientos, ha experimentado una suerte de metamorfosis que la “ha desnaturalizado” y la ha convertido en una expresión (cargada de connotaciones peyorativas) de un tiempo histórico caracterizado por el capitalismo y el culto al objeto, al materialismo, como nunca antes se había conocido.

También, el mismo narrador de las novelas de *Torquemada* describe, con profusión de detalles, los espacios domésticos, particularmente, cuando se opera la metamorfosis en el modo de vida del usurero y su familia; a pesar de practicar una vida marcada por la usura “materialista”, cabe señalar que Torquemada, dentro de sí, es un usurero platónico en toda regla: a lo largo de la tetralogía de novelas pueden apreciarse claramente esas oscilaciones; como muestra de ello, puede acudirse a las descripciones de los avances de orden material en su vida doméstica, seguidos de la aceptación inicial de los mismos por parte del usurero, así como a los posteriores episodios de ira hacia su cuñada Cruz del Águila con respecto a los gastos a los que le obliga esta, llegando, incluso, a odiarla por ello; como muestra de su aversión hacia el dispendio, puede pensarse, por ejemplo, en el reparo económico que muestra Torquemada en los preparativos del funeral de su segunda esposa, Fidela.

Volviendo a este capítulo II de *Torquemada en la hoguera*, el narrador aclara, en relación con la cuestión de la usura, que “Torquemada representaba la idea conservadora, pero transigía, ¡pues no había de transigir!, doblegándose a la lógica de los tiempos.” (2008: 56). En este sentido, en el personaje de Galdós se observa una mayor complejidad que en el *avaro* de Oller, ostensiblemente más maniqueo y lineal, que opta por la alienación social para no tener que transigir con el nuevo orden social y permanecer, así, impermeable a los nuevos avances de la Cataluña rural en la que habita.

¿Pudo el personaje de la novela de Narcís Oller haber influido en la creación del personaje de Galdós? Por ser ambos *avaros* peninsulares –el primero de las letras catalanas y el segundo de las españolas–, y, también, por la relación personal que unió a Galdós y a Narcís Oller (tal y como prueba la correspondencia¹⁹¹ que mantuvieron ambos entre los años 1884 y 1915), se realizará, en el último apartado del presente capítulo, un análisis comparativo de ambos personajes para mostrar las similitudes y diferencias que existen entre ellos.

Cataluña, tierra en la que la que “Galdós fue leído y bien recibido. Incluso fue considerado como maestro (...)” (Cardona de Gibert, 1980: 153)¹⁹², tuvo presencia en la obra del novelista canario; cabe recordar, por ejemplo, uno de los *Episodios Nacionales*, *Gerona*, publicado en el año 1874, después de la estancia en esta ciudad catalana del novelista en el año 1867, a su regreso de un viaje a París; de la ciudad gerundense, posteriormente, se desplazó a Barcelona. A esta primera visita a la capital catalana, le seguiría la del año 1888, especialmente trascendente por los acontecimientos que tuvieron lugar y que resume Ángeles Cardona de Gibert en su artículo «Cataluña y Galdós»:

Prescindiendo de esta primera visita, nos interesa consignar que Don Benito estuvo en Cataluña a raíz de la Exposición Internacional de Barcelona, entre la primavera y el verano de 1888. Fue entonces cuando conoció personalmente a doña Emilia Pardo Bazán; aquí, tras su presentación –digamos, oficial– (...) debía iniciarse un íntimo contacto sentimental y literario entre ambos escritores. También en esta ocasión, y en Barcelona, le fue presentado el crítico Yxart¹⁹³, cuya obra publicada en conjunto por los talleres de *La Vanguardia (El arte escénico en España, 2 vols., Barcelona 1894-96)* es hoy imprescindible para el estudio del teatro de la época a que estamos refiriéndonos. (1980: 155)

Así pues, en Cataluña tuvieron lugar dos felices acontecimientos en la vida de Galdós, tal y como se acaba de ver. A una mayor intimidad sentimental e intelectual con Emilia

¹⁹¹ Las cartas que intercambiaron Galdós y Narcís Oller están recogidas en el estudio *Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*, de W.H. Shoemaker.

¹⁹² A partir de ahora se consignará solo la página.

¹⁹³ Josep Yxart (1852-1895) fue un crítico literario y traductor catalán, así como uno de los impulsores de la publicación *La Renaixença* (cuyo primer número fue publicado en el año 1871 y el último en el año 1905), donde se publicaron algunos de sus ensayos.

Pardo Bazán¹⁹⁴ le acompañó el inicio de su amistad con el crítico literario catalán Josep Yxart, con quien mantuvo, igual que con Narcís Oller, una relación epistolar de la que se desprende un gran y sincero afecto por parte de Galdós.

Cardona de Gibert, en su estudio, incluye algunos fragmentos de una carta de Galdós a Yxart en la que el novelista le comunica que le enviará el tercer tomo de su novela *Ángel Guerra*, después de haberle enviado ya los dos primeros, y, a propósito de ello, Cardona de Gibert incide en “(...) la inquietud de la Cataluña intelectual por estar al día en lo que se refiere a novela galdosiana.” (1980: 156). Asimismo, en el mismo trabajo, la estudiosa incluye otro fragmento en el que Galdós ofrece su ayuda en caso de que Yxart desee publicar algún trabajo en *La España Moderna*. También, algunas obras de Galdós fueron traducidas¹⁹⁵ a la lengua catalana, como, por ejemplo, *El abuelo* como *El vell Al-brit* (1937), *Marianela*, que conservó su título en español y cuya traducción publicada data del año 1934 y, finalmente, de *Los Episodios Nacionales, Gerona*, traducido como *Girona* en el año 1930. También, en el mismo artículo, Cardona de Gibert informa de que en la obra de José Carlos Mainer, *La Edad de Plata*¹⁹⁶, aparece referenciada una representación teatral que tuvo lugar en Cataluña, en el año 1904, de *Torquemada en la hoguera*, traducida como *Torquemada en el foc*. Finalmente, la estudiosa recoge en su trabajo el dato de que Galdós, en el año 1917, visitó Barcelona para asistir al estreno de *Marianela* y, poco antes de su muerte (que tendría lugar dos años después, el 4 de enero del año 1920), concretamente, en el año 1918, realizó su última visita a tierras catalanas.

Esta relación entre Galdós y Cataluña se encuentra minuciosamente descrita y documentada en el estudio *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*, de Adolfo Sotelo, en el que se destina un capítulo –el capítulo III, «Benito Pérez Galdós y Cataluña»– a detallar las visitas, contactos con la intelectualidad catalana del momento (Josep Yxart o Joan Sardà), excursiones y, particularmente, las impresiones que la Ciudad Condal –en ese momento, en pleno desarrollo y esplendor–

¹⁹⁴ Para un mayor conocimiento entre la intensa relación intelectual y sentimental, puede consultarse el *Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós. Crónica de un encuentro intelectual y sentimental*, de Ermitas Penas y Marisa Sotelo.

¹⁹⁵ Para obtener más datos sobre estas traducciones, puede consultarse el trabajo de Ángeles Cardona de Gibert.

¹⁹⁶ Este volumen de José Carlos Mainer se publicó en el año 1975, en Madrid, en la editorial Libros de la Frontera.

produjeron en el novelista canario. Este entusiasmo por la capital catalana se muestra en los diferentes artículos que escribió en «*La Prensa*» de Buenos Aires y que, según Adolfo Sotelo:

(...) no sólo atestiguan que Galdós es el mejor narrador español de la geografía urbana de una gran ciudad decimonónica, sino que además es un incorregible sociólogo [...] El novelista capaz de presentar en una página de *La desheredada* o de *La de Bringas* el mundo de apariencias de la clase media madrileña, resulta un hábil y lacónico pintor de las clases sociales barcelonesas. Con tinta teñida de positivismo historicista la pluma galdosiana dibuja la vida desahogada, atenta a las comodidades domésticas y reacia a la ostentación pública de las clases ricas, asentadas en la actividad laboriosa del comercio y la industria, a la par que la solidez de la clase media o la «educación industrial» de los obreros barceloneses. (Sotelo Vázquez, 2014: 79)

Ese vínculo intelectual y afectivo –como muestran los destinatarios catalanes con los que Galdós mantuvo una relación epistolar– con Barcelona y Cataluña se mantendría durante toda su vida, y cristalizaría en la sincera y afectuosa amistad que mantuvo con el denominado “padre de la novela catalana moderna”, Narcís Oller.

7.3. GALDÓS Y OLLER: AMISTAD Y ADMIRACIÓN LITERARIA

El vínculo de Galdós –así como el de otros novelistas de su generación que escribieron en lengua española, como Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas o José María de Pereda– con Narcís Oller está registrado, en primera persona, en las *Memòries literàries. Història dels meus llibres* del escritor catalán, obra en la que se recogen diferentes acontecimientos, celebraciones, anécdotas variadas, viajes, comentarios, críticas literarias, etc. entre este y sus amigos novelistas del resto de la península.

Como muestra de ello, recojo unas palabras del propio Oller, incluidas en sus *Memòries literàries*, a propósito del viaje que realizó, en el año 1894, a “La Montaña”,

para visitar a su –también– gran amigo, José María de Pereda, viaje que se convirtió en un acto de homenaje al novelista catalán:

Arribà el dia 27 i, com anunciava ja «El Atlàntico» en la gasetilla aquí transcrita tot aquell exquisit estol d'escritors i ja amics meus de qui he parlat, i alguns més que veurà vostè citats en els documents que informen la nota 14, juntament amb els mestres Pereda i Galdós, tingueren la bondat d'endur-se-me'n cap a Solares i d'allí al pintoresc establiment d'aigües anomenat Fuente del Francés, on tingué lloc el més culminant, diguem-ne, i sobretot el més significatiu dels actes que en mon obsequi es tenien preparats. (Oller, 1962: 179)¹⁹⁷

La trascendencia de este acto, como confirmación de las buenas relaciones de las que gozaba la intelectualidad española del momento con Oller, lo immortaliza este en sus *Memòries* con estas palabras:

Mentrestant, per les cartes que rebíem dels de casa, per les que rebia jo dels amics i pel que deien els diaris de Barcelona veia jo la ressonància que havia tingut a la nostra terra aquella glorificació. I ho veia –no ho nego– amb orgull; amb orgull, sí, si no per a mi (car ja he dit que la consideraba desproporcionada a mos mèrits¹⁹⁸ d'escritor), primerament per la importància que en copsaven les lletres catalanes de què, eventualment, m'havien fet representant aquells castellans amabilíssims, i en segon lloc perquè veia també que mos conterrànies (miri el que deia «La veu de Catalunya» del 9 de juliol) ultra interpretar perfectament el caràcter especial d'aquells obsequis, aplaudien la manera amb què jo els havia sabuts recollir; que era el que més m'hauria amoïnada si no m'ho hagués inspirat ja el cor. (1962: 182)

Y es que era un hecho natural que así fuera: Narcís Oller publicó, en el año 1882, su excelente novela *La papallona* –justo un año después de que Galdós hiciera lo propio con su novela *La desheredada*–, y esta novela recibió una gran acogida que llegó a cosechar los elogios del mismo Émile Zola, que le dedicó una carta-prólogo. El talento para novelar de Oller, pues, no pasó inadvertido para el resto de novelistas peninsulares, que se encontraban inmersos en un proceso creativo durante esos años –la década de los

¹⁹⁷ A partir de ahora se consignará solo la página.

¹⁹⁸ Narcís Oller nunca se consideró a sí mismo un gran novelista, o, por lo menos, dudaba de la calidad de algunas de sus novelas. Esta actitud de humildad e, incluso, la de restarse méritos que otros novelistas e intelectuales del momento le atribuían, puede apreciarse en las *Memòries literàries. Història dels meus llibres* o en la correspondència que mantuvo con Galdós, *Una amistat literària: la correspondència epistolar entre Galdós y Narcís Oller*, de W. H. Shoemaker.

ochenta– que legó a la posteridad obras como *Un viaje de novios* (1881), *La Tribuna* (1883), *Los pazos de Ulloa* (1886) o *La Madre Naturaleza* (1887), de Emilia Pardo Bazán, *La Regenta* (1884-85), de Leopoldo Alas, *Pedro Sánchez* (1884), *Sotileza* (1885) o *La puchera* (1889), de José María de Pereda, todas ellas piedras angulares del Realismo español. Por su parte, Oller fue el gran novelista de la “Renaixença” catalana y fue considerado –y lo sigue siendo en la actualidad– el padre de la novela catalana moderna. Obras como la ya mencionada *La papallona*, *L’Escanyapobres* (1883) –que se analizará en el siguiente apartado–, *Vilaniu* (1885), *La febre d’or* (1890-92), publicada en tres volúmenes, o *La bogeria* (1899) suponen buenas muestras para ese reconocimiento literario.

Narcís Oller, junto a Jacint Verdaguer (1845-1902) y Frederic Soler (conocido como “Serafi Pitarra”) (1839-1895) fueron los máximos exponentes de la “Renaixença”, movimiento literario que situó las letras catalanas en un lugar de honor, destacando Oller en el género de la novela, Verdaguer en la poesía y Soler en el teatro. La gran calidad literaria de las obras de esta tríada de autores catalanes no pasó inadvertida para el resto de autores peninsulares coetáneos que escribían en lengua española. Especialmente admirado fue Oller y su novelística –lo que, indudablemente, engrandeció su figura como autor literario de primer orden–. Y esta admiración funciona como punto de partida y propicia la amistad que Oller forjó con autores como Jose María de Pereda, Emilia Pardo Bazán, Marcelino Menéndez Pelayo, Juan Valera o el propio Galdós, como puede apreciarse, también, en la correspondencia¹⁹⁹ de Galdós cuando se dirige al novelista catalán y viceversa. Según hace constar Shoemaker en el prólogo a su edición de la correspondencia entre ambos autores, se conservan un total de cincuenta y cuatro cartas intercambiadas, “(...) escritas entre 1884 y 1915, o sea durante un periodo de treinta y dos años, veintinueve cartas de Oller a Galdós, más dos tarjetas de visita con letra de aquél que en lo subsiguiente se considerarán cartas también sin distinguir, y veintitrés de Galdós a Oller. (...)” (1964: 248).

¹⁹⁹ La primera carta de Galdós a Narcís Oller data del 8 XII 1884, según consta en la obra *Benito Pérez Galdós. Correspondencia* (pp. 112-113), y la última del 9 III 1915 (pp. 913-914). Por su parte, quien inició la correspondencia fue Narcís Oller, cuya primera carta al novelista canario está fechada en Barcelona, a 20 de mayo de 1884, según consta en la obra de Shoemaker: *Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller* (p. 265). También es el novelista catalán el emisor de la última carta que se conserva entre ambos, fechada en Barcelona el 23 de marzo de 1915 (p. 306).

Esta amistad se forjó desde la admiración mutua que se profesaban Galdós y Oller, y ni la polémica²⁰⁰ en torno al uso de la lengua catalana por parte de Oller en sus novelas – presente en la correspondencia epistolar que mantuvieron ambos– que Galdós²⁰¹ criticó siempre, empañó una amistad sincera que, de manera epistolar, se inició en la primavera de 1884 con una carta del escritor catalán a Galdós y que se prolongó durante años: la última carta conservada de la relación entre ambos novelistas tiene como remitente a Oller y está fechada en Barcelona, el 25 de marzo de 1915.

Recojo, finalmente, unas palabras de las *Memòries* de Oller que muestran la familiaridad y la amistad entre ambos novelistas:

Sortosament, abans d'anar-nos-en a la Cerdanya, vingué a distreure'm un xic d'aqueixes negrors d'esperit, l'amic Pérez Galdós, i se m'enduia algunes tardes per horitzons molt diferents. Com l'any anterior, ens l'havien portat aquí les representacions de sa bella comèdia *Voluntad*; venia ara per la de *Los Condenados*, que li posava al líric la companyia d'en Mario. Tenia, En Galdós, més fe en el criteri del nostre públic que no pas en el dels madrilenys i per això solia venir llavors a comparar l'èxit de ses obres teatrals. (1962: 276)

Además de mantener durante toda su vida una relación sincera y afectuosa, como muestran, sin lugar a dudas, las cartas que intercambiaron, ambos novelistas actuaban como críticos literarios el uno del otro. El envío de sus respectivas novelas es una constante, como atestiguan las cartas, y las consiguientes críticas literarias, observaciones, opiniones, elogios, etc., también. Oller, por ejemplo, ofreció a Galdós

²⁰⁰ Para conocer más detalles acerca de esta polémica en torno al uso de la lengua catalana en las novelas de Oller, puede hallarse un excelente resumen de la misma –ejemplificada con extractos diversos de la correspondencia que mantuvieron Galdós y Oller– en el estudio de Antonio Arroyo Almaraz, concretamente en el capítulo I, titulado «INTRODUCCIÓN», y en el apartado III del mismo, titulado «ENCUENTRO DE DOS MUNDOS LITERARIOS: BENITO PÉREZ GALDÓS Y NARCÍS OLLER» (pp. 11-13).

El estudio de Adolfo Sotelo Vázquez, *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)* aborda esta cuestión con detalle en el Capítulo II, «Narcís Oller y las relaciones literarias entre Cataluña y España (1884-1902)» y, a la polémica de Oller con Galdós sobre el uso de la lengua catalana, suma a otra personalidad intelectual de la época, detractor, también, del uso que el escritor catalán hacía de su lengua materna, Luis Alfonso y Casanovas (1845-1892), periodista y crítico literario. La polémica, en concreto, puede consultarse en las pp. 54-64.

²⁰¹ W. H. Shoemaker justifica, en el prólogo a la correspondencia entre Oller y Galdós, el empeño de este último en el uso que debería hacer Oller de la lengua española en sus novelas de la siguiente manera: “La actitud de Galdós corresponde, además de al deseo que las buenas obras literarias sean asequibles al público más numeroso posible, a su gran sentido de la nación.” (1964: 256).

sus impresiones de novelas como *Lo prohibido* (carta del 28 de julio de 1886), *Fortunata y Jacinta* (carta del 28 de noviembre de 1887), *Torquemada en la hoguera* (carta del 11 de abril de 1889) y *Ángel Guerra* (carta del 5 de julio del año 1891). Por su parte, Galdós realizó críticas a Oller de algunas de sus novelas como *La papallona* (carta del 8 de diciembre de 1884) o *Vilaniu* (carta del 9 de abril de 1887).

Considero un hecho natural, también, proceder con un análisis de literatura comparada de la novelística de Galdós y Oller, como ya realizó, en el año 2003, Antonio Arroyo Almaraz en su estudio *Poética de lo urbano en la novela. Dos calas en la narrativa del ochocientos: B. P. Galdós y N. Oller*, en el que compara *Fortunata y Jacinta* con *La febre d'or* de Oller. En su estudio, Arroyo Almaraz menciona, también, algunos estudios²⁰² previos de tipología comparativa entre la novelística de Galdós y Oller.

Unos años antes del estudio de Arroyo Almaraz, Joan Gilabert, en su estudio *Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del s.XIX* (1977), también estableció una serie de comparaciones entre las novelas de Oller y algunas de escritores en lengua española como Galdós o Leopoldo Alas, o, más que análisis comparativos propiamente dichos, estableció una serie de similitudes entre las obras de Oller y los mencionados novelistas, entre otros. Primero, señala algunos nexos de unión entre el usurero Oleguer y personajes de la novelística de Oller, como el Albert Merly de *Vilaniu* y el Gil Foix de *La febre d'or*. Concretamente, con respecto a Galdós y Oller, Gilabert se focaliza en los personajes de Oleguer (de *L'Escanyapobres*) y en el de "Nela", de *Marianela* (1878), de Pérez Galdós: "Aunque Nela y Oleguer sean personajes de carácter dispar, poseen en común (a la vez es común a gran número de personajes de las novelas naturalistas españolas) el condicionamiento de su destino a cierto determinismo telúrico." (Gilabert, 1977: 70)²⁰³. Y, al final del capítulo II, titulado «Novela y sociedad en Oller y en sus contemporáneos españoles», a propósito de una

²⁰² Los estudios a los que alude Arroyo Almaraz son los siguientes: *Literatura, regionalismo y lucha de clases: Galdós, Pereda, N. Oller y Ramón D. Peres*, de L. Bonet, *B. Pérez Galdós and N. Oller: vision of a Real and a Novelistic Society*, de S.J. Canepari, "*La febre d'or*" de N. Oller y "*Miau*" de Galdós: *dues visions de la realitat social a l'Espanya del s. XIX*, *Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del S.XIX y La obra de N. Oller y la novelística española del S. XIX*, de J. Gilabert, y *B.P. Galdós y N. Oller: la superación de la novela realista*, de M.D. Madrenas y J.M. Ribera (p. 3). Estos estudios han sido publicados en los años 1983, 1977, 1979, 1977, 1971 y 1992, respectivamente.

²⁰³ A partir de ahora se consignará solo la página.

comparación entre *Miau* y *La febre d'or*, Gilabert procede a comparar, brevemente, a los usureros de Galdós y Oller:

Torquemada es uno de los poquísimos casos en que un carácter galdosiano posee ambiciones económicas de gran altura, pero el origen de su poder monetario significativamente descansa en la usura. Las cantidades que maneja son equiparables solamente a las del Oleguer del *Escanyapobres*. Como el usurero olleriano, se atrinchera material y metafísicamente en un «palacio» adquirido de un noble arruinado. (1977: 154)

En efecto, Torquemada, cuando asciende económica y socialmente, se muda al palacio de Gravelinas, propiedad de una nobleza arruinada. Oleguer, igual que Torquemada, se muda a un castillo en ruinas, y este cambio de residencia –y de espacio– contiene dos significaciones: por un lado, las nuevas residencias (un palacio y un castillo) representan el poder económico que ambos usureros han adquirido, pero la singularidad de ambas edificaciones (palacio de un noble arruinado y castillo en ruinas) remite a un tiempo pasado de esplendor ya desaparecido, por ello, sus nuevos habitantes, pertenecientes a una sociedad alejada de la grandeza de antaño, representan, simbólicamente, los defectos y vicios del tiempo en el que viven, del que ellos son representantes.

En la cita, el estudioso menciona también una de las diferencias entre ambos usureros: la ambición. Así como Oleguer se aliena de la sociedad escondiéndose en su castillo – que, matiza Oller, está alejado del pueblo– y se dedica únicamente a acumular monedas, Torquemada, además de compartir esta obsesión por acumular dinero, alberga la ambición de ascender socialmente y alcanzar la gloria, primero, mediante el talento para las matemáticas de su hijo Valentín, y, cuando ello fracasa con la inesperada muerte del hijo, practicando una suerte de metamorfosis en su propia persona que se materializa en el cambio de vestimenta, en el lenguaje y en la vivienda. A Torquemada, a diferencia de Oleguer, le importa, en cierta medida, lo que la sociedad opine de él, o, por lo menos, está más interesado en encajar en ella que el usurero de Oller, más replegado en sí mismo.

Gilabert observa también cómo ambos usureros, a pesar de mostrar algunos atisbos de humanidad en algunos momentos puntuales, acaban siendo víctimas de la sociedad en la que viven:

Torquemada, como Oleguer, son, además de seres humanos, criaturas sociales que literalmente no llegan a alcanzar el peldaño sociológico

característico de la última mitad del siglo XIX: la burguesía financiero-industrial. En ambos la evolución económica-social se queda a medio camino. En el fondo son seres desplazados por su estado social «fronterizo». Pero mientras Oleguer es arrollado por la «locomotora triunfante», Torquemada muere en la cama consumido por la enfermedad y los achaques. (1977: 153-154)

Esos “seres desplazados” que, según Gilabert, son Torquemada y Oleguer, reciben, también, un tratamiento simbólico con respecto al momento final de sus vidas. Torquemada, que ha intentado –en vano– encajar e integrarse en la sociedad, recibe, por parte de Galdós, una muerte más convencional: en su cama, asistido por el cura Gamborena; por el contrario, Oleguer recibe una muerte violenta (es asesinado) y su cadáver es hallado por una comisión de ingenieros en una mina cuando se disponían a examinar el terreno para futuros proyectos industriales. Irónicamente, pues, el usurero de Oller termina sus días en los terrenos que en el futuro serán espacios de progreso y desarrollo económico (la «locomotora triunfante» a la que se refería Gilabert). Por su parte, Antònia Tayadella coincide con Gilabert en que uno de los factores de la condena inexorable del usurero de Oller, Oleguer, es el progreso del medio en el que vive y en el que no encaja, pero, además, como otro factor, subraya también su propia naturaleza, que le conduce a la alienación: “Marginat social, víctima del progrés, aquest personatge s’encamina irremeiablement cap a la seva destrucció.” (1986: 642).

Ambos usureros son víctimas, pues, de manera diferente, a juicio de Gilabert, del entorno en el que han desarrollado sus respectivas peripecias vitales:

El personaje galdosiano vive en definitiva en un estado social «fronterizo» porque se ha alzado más que la sociedad de empleadillos, tenderos y burócratas que lo rodea y una vez en las alturas no ha hallado nada con que asimilarse; [...] Esta falta de ruptura con un pasado anacrónico es lo que especialmente se pone de relieve en las novelas de «Torquemada». (1977: 154)

Y, con respecto al final de Torquemada y Oleguer, Gilabert conjetura lo siguiente:

Paradójicamente, la vuelta al estado que le aconseja el cura simbólicamente le causa la muerte. El problema de Oleguer es semejante y a la vez distinto. El usurero catalán sucumbe no porque no halle nada con que asimilar su existencia, sino muy al contrario; la nueva clase social, la cual no llega a alcanzar, lo arrolla. (1977: 154)

A propósito de la afirmación de Gilabert con respecto a la muerte del usurero de Galdós, estimo necesario hacer un apunte: Torquemada fallece de una dolencia estomacal,

después de atiborrarse a comer y beber en la taberna de su amigo Matías Vallejo. Ello, ocasionado por la necesidad imperiosa de recuperar su esencia perdida a causa de los continuos “embates espirituales” de Gamborena para que se congrece con Dios y traicione, de esta manera, a su verdadera naturaleza, marcada por el ateísmo. Como gesto de rebeldía y hartazgo de los ruegos de Gamborena, Torquemada decide, pues, recuperar su individualidad, y lo hace acudiendo a un lugar que representa su vida pasada, en la que él se sentía feliz con el oficio de la usura y llevando un estilo de vida austero. En este sentido, la afirmación de Gilabert cobra todo el significado.

Alan Yates, en su obra *Narcís Oller, tradició i talent individual*, concretamente en el capítulo 7 de la misma, dedicado, precisamente, a *L'Escanyapobres*, sugiere la pertinencia de realizar un estudio comparativo entre esta novela breve de Oller y *Torquemada en la hoguera*, de Galdós: “Seria interessant i instructiu, en aquest sentit, de fer una comparació a tots els nivells entre *L'Escanyapobres* i *Torquemada en la hoguera* [1889] de Pérez Galdós.” (Yates, 1998: 177)²⁰⁴. Es probable que Yates, en esta sugerencia de estudio, haya considerado limitarse, con respecto a las novelas del ciclo de *Torquemada*, a comparar solo la primera de ellas, *Torquemada en la hoguera*, por su extensión; en efecto, se trata de una novela breve, igual que *L'Escanyapobres* de Oller. En este sentido, un análisis comparativo entre ambas novelas resultaría más equitativo. No obstante, como la vida del usurero de Galdós tiene su continuación en las tres novelas restantes del ciclo, considero oportuno realizar el análisis de *Torquemada* hasta que este muere, igual que Oleguer. De igual modo, con la cantidad de material novelesco que contienen las cuatro novelas de Galdós, podría, incluso, en ese análisis comparativo entre ambos usureros, hallarse alguna pista sobre alguna posible influencia de Oller en Galdós con respecto a la creación del personaje de este último, a pesar de que, como se aprecia en la correspondencia entre ambos novelistas, Oller siempre consideró a Galdós como un maestro en el arte de novelar.

Mi voluntad de realizar este estudio comparativo nace de la existencia, en las novelísticas de Galdós y Oller, de un personaje-tipo como es el *avaro* y de la curiosidad por examinar cómo configuraron a dicho personaje-tipo desde dos regiones españolas alejadas, pero aunadas –en el ámbito de la literatura y, concretamente, en el de la novela– por la influencia del Naturalismo francés y de autores como Dickens o Balzac,

²⁰⁴ A partir de ahora se consignará solo la página.

que también, como ya he comentado anteriormente, crearon a sus propios *avaros*.

En el caso de Galdós y Oller, sería interesante proceder con este análisis comparativo para apreciar cómo asimiliaron e introdujeron, por ejemplo, las innovaciones del Naturalismo en la creación de sus personajes, o para apuntar, incluso – con todas las reservas– una posible influencia de un novelista en el otro para caracterizar a sus respectivos *avaros*.

L'escanyapobres es una novela breve que se publicó en el año 1884, al amparo del enorme éxito que cosechó la novela anterior, *La papallona*, publicada dos años antes, en 1882, ambas escritas ya en lengua catalana, después de dos obras en las que Oller optó por la lengua española como vehículo para novelar: *El pintor pelirrojo* (1876) y *Un viaje de placer* (1868), bajo el pseudónimo de Plácido. A partir de la colección de cuatro cuentos agrupados bajo el título de *Croquis del natural* (1879) y de su celebrada novela *La papallona*, Oller no abandonaría más la lengua catalana, fiel a sus convicciones personales de que, si quería retratar con realismo y veracidad su entorno, era perfectamente lógico que sus personajes de ficción se expresaran en la misma lengua en que lo hacían en la realidad, en su realidad personal y cotidiana.

L'Escanyapobres –originariamente, con el subtítulo *Estudi d'una passió*, que, posteriormente, se suprimió– fue traducida al castellano (*El Esgaña-pobres*), en el año 1897, por Rafael Altamira, al francés (*Le Rapiat*), en el año 1899, por Albert Savine, y fue la novela ganadora de los Jocs Florals de Barcelona en el año 1884, acontecimiento este que funciona como testimonio de un momento histórico de esplendor en la Cataluña de finales del s. XIX: el desarrollo de la burguesía catalana.

Esta novela breve, considerada como la más naturalista de Oller según los especialistas, formaría parte de lo que la crítica olleriana ha denominado el *cicle econòmic*, en el que también se integrarían *El transplantat* (1879) y *La febre d'or*, igual que, dentro del ámbito de la novelística de Galdós, se agruparían toda una serie de novelas bajo el marbete de “novelas de la locura crematística”, como indicó Montesinos en sus tres tomos dedicados al novelista canario.

El dinero, en todas estas novelas, es presentado como signo de los tiempos y como corruptor del alma humana, como atestiguan tanto Francisco Torquemada como Oleguer. Según Antònia Tayadella, los méritos de la novela breve de Oller recaen en muchos factores que confluyen en ella:

A hores d'ara és valorada no només com la millor síntesi olleriana entre imaginació i fidelitat al realisme, sinó també com l'obra més satisfactòria des d'un punt de vista artístic, atesa la seva dimensió estilística i a la seva capacitat d'adaptació a les tècniques de la novel·la curta. És, a més, l'única novel·la d'Oller i una de les poques de la narrativa catalana vuitcentista susceptible d'una pluralitat de lectures. Tot plegat la converteix, a ulls de la crítica actual, en l'obra més moderna de l'opus ollerianà al costat, segons com, de *La bogeria* i, doncs, en la novel·la d'Oller menys afectada pel pas del temps. (1986: 639-640)

En *L'Escanyapobres*, Oller acerca al lector el *modus vivendi* de un usurero, Oleguer, y su esposa, donya Tuies, en un espacio concreto: Pratsbell, espacio ficticio y rural que, no obstante, no está exento de ese progreso que se vislumbra con total nitidez en el ámbito urbano, en la ciudad. Símbolo de ello es la llegada del ferrocarril a Pratsbell –el 15 de junio del año 1865, precisa Oller– que se describe en la novela, y que tendrá un valor simbólico como unión –y, por añadidura, crecimiento económico y prosperidad– del pueblo en el que habita Oleguer con la ciudad. Este acontecimiento, como indica A. Yates en su prólogo a la novela de Oller:

(...) podria correspondre a un fet històric concret (el tros Tarragona-Martorell fou obert el 15 d'abril de 1865), però, encara que fos així, hem de veure predominantment en aquesta coincidència una altra comprovació de la visió sintetitzadora del novel·lista. El Camp de Tarragona (terra nadiua d'Oller, on evidentment s'inspirà) i el Penedès (on situa l'acció, per tal de distanciar-la) van ser afectats per les dues grans onades de construcció ferroviària (1848-1865, 1876-1900) que enllaçaren decisivament les comarques amb Barcelona: en 1865 es va completar la connexió Tarragona-Martorell-Barcelona, i en 1883, amb el tros Valls-Calafell, va ser acabada la línia Valls-Vilanova-Barcelona. (2001: 26)

Esta coincidencia entre la historia y la ficción muestra la voluntad de Oller de dotar de verosimilitud y realismo a sus novelas, igual que hiciera el propio Galdós en muchas de ellas.

Así pues, en este contexto histórico, la Cataluña rural de la segunda mitad del s.XIX, caracterizada por el progreso, se enmarca la historia de Oleguer, un *avaro* que, igual que Torquemada, no tiene otra aspiración que acumular riquezas al precio que sea –ejerciendo la usura–, y ello es lo que le caracterizará y determinará, también, su trágico final.

Tanto Oller como Galdós coincidieron en la decisión de poner fin a la vida de sus respectivos *avaros*, aunque lo hicieron de diferente manera, como ya he comentado

antes; tal vez, esta decisión de que sus respectivos personajes mueran obedezca a una finalidad moralizante, o, sencillamente, funcione para castigar el mal que ejercieron durante sus respectivas vidas, apelando, así, al sentido de justicia.

A pesar de que, en este mismo apartado, a propósito del estudio de Joan Gilabert, ya he apuntado algunas similitudes y diferencias con respecto a ambos usureros, como las connotaciones que poseen las viviendas a las que se mudan, la adaptación al medio en el que viven y el simbolismo de sus respectivas muertes, es momento ahora de proceder con un análisis comparativo más exhaustivo entre ambos usureros.

7.4. TORQUEMADA Y L'ESCANYAPOBRES DE NARCÍS OLLER: DOS AVAROS PENINSULARES

Narcís Oller publicó la novela *L'Escanyapobres* en 1884, un año después de que el personaje de Torquemada hiciera su fugaz aparición en la novela *El doctor Centeno* (1883); en esta novela, don Francisco Torquemada aparece caracterizado breve, pero concisamente, como se ha visto en el apartado 4.2., titulado «Antes de *Torquemada en la hoguera: esbozo de un usurero*», del capítulo 4 de este trabajo. En la misma novela, *El doctor Centeno*, se comenta también que un personaje llamado Arias apoda al usurero *Gobseck*, hecho que no es casual, ya que existe consenso entre la crítica de que la principal fuente de inspiración de Galdós para la creación de su usurero fue el personaje balzaciano, tal y como manifiesta, categóricamente, Terence T. Folley en su artículo «Some Considerations of the Religious Allusions in Pérez Galdós *Torquemada* Novels»:

As readers of Galdós' novels are aware, the Spanish autor inherited the technique of the repeating character from the French novelist, Honoré de Balzac. One such repeating character, the usurer, Francisco Torquemada, also possesses an original model in *Gobseck*, the moneylender created by Balzac. (1978: 41)

Según Folley, también, además del modelo del personaje de Balzac, Gobseck, Galdós estaría en deuda con el novelista francés en cuanto a la presencia de la figura del usurero en el s.XIX y a la naturaleza semi-religiosa de su *avaro*:

One aspect of the latter's characterization of Gobseck has a particular bearing on Galdos' presentation of Torquemada: the image of a nineteenth-century usurer as a form of modern inquisitor. [...] Torquemada also appears to have inherited from his French model the semi-religious quality referred to above. (1978: 41)

Folley califica al usurero decimonónico como un “modern inquisitor”, y, en lo tocante a Torquemada, este, en su propio apellido, ya lleva aparejado, precisamente, el estigma del inquisidor Fray Tomás de Torquemada; además de ello, la condición de inquisidor se aprecia en la naturaleza cruel y despiadada que el usurero muestra, a veces, con las personas que solicitan sus favores monetarios. Frente a ese nuevo Dios, a esa nueva religión en que se ha convertido el dinero, el usurero, pues, funcionaría como el “modern inquisitor” al que se refiere Folley, convirtiéndose, así, en una autoridad superior que decide sobre el destino de las personas más desfavorecidas de la sociedad. El usurero, que ostenta todo el poder del dinero, decide a quien ayudar y a quien no, colocándose, metafóricamente, en una posición similar a la de los inquisidores de siglos anteriores.

Olguier encajaría también en esta tipología, aunque, por la brevedad de la novela de Oller, el lector no cuenta con ocasiones para verle interactuando en sus negocios y decidiendo, así, sobre el futuro inmediato de las personas necesitadas económicamente que acuden a él como única salvación posible.

Concluye su artículo Folley admitiendo que el personaje de Galdós supera en riqueza al creado por Balzac por diferentes motivos:

Consequently, the religious images and references reveal a parallel developemnt noted in the usurer's use of language and intelectual concepts, and in Torquemada's clothes. The existence of a number of descriptive elements possessing a parallel function and development, is indicative of the fundamental unity of concept underlying the characterization of Francisco Torquemada. It is partly through these allusions that Galdós succeeds in emancipating his usurer far beyond the limits of the latter's original French model, achieving in Torquemada one of his most interesting and most memorable literary creations. (1978: 47)

Estoy completamente de acuerdo con el hecho de que Galdós pudo tomar como modelo a Gobseck para crear a su Francisco Torquemada, pero, no obstante, me parece apropiado y necesario, ya solo por la admiración que Galdós profesaba a Narcís Oller como novelista, además de por la relación de amistad que les unía, realizar un análisis comparativo entre el *avaro* de Oller y el de Galdós.

Lo cierto es que Galdós recibió la novela *L'Escanyapobres* del propio Narcís Oller, tal y como consta en la posdata de la carta al novelista catalán con fecha de 8 diciembre 1884: “Recibí su nuevo libro *L'Escanya pobres* que leeré en cuanto disponga de tiempo para ello.” (1964: 267). A pesar de que el contenido de la relación epistolar entre ambos novelistas era, mayormente, literario –concretamente, de crítica literaria de sus respectivas novelas–, no se dispone, lamentablemente, de una misiva en la que Galdós ofrezca a Oller sus impresiones acerca de *L'Escanyapobres*. No ocurre lo mismo con respecto a *Torquemada en la hoguera*, novela de la que Oller, en una carta remitida desde Barcelona, con fecha 11 abril 1889, envía sus juicios a Galdós, poniendo el énfasis en el argumento de la novela breve de este:

Nada sé decir a Vd. de su Torquemada que no sea elogio. La contraposición del cariño vehementísimo del padre con los impulsos de la sórdida pasión del usurero es de un efecto altamente dramático y ha sabido Vd. pintarla con verdad y calor extraordinarios. Todas las supersticiones que la caridad ó el remordimiento arrancan, no sin protesta de la antigua pasión, del corazón lacerado de aquel padre que vé á su hijo en las garras son muy verdad y las ha expuesto Vd. con singularísima destreza. Lo único que habría hecho yo en su lugar de Vd. es cambiar el tipo de Valentín. No sé si me equivoco pero creo que si le pinta Vd. estúpido ó si quiera desprovisto de ninguna cualidad saliente había de resultar todavía más profunda la observación de Vd. y más patético el drama. ¡Qué hermosa es al mismo tiempo la escena con Francisco é Isidora! En fin, que siempre resulta Vd. el primero de los primeros! (1964: 289)

Como se acaba de comprobar, además de elogiar a Galdós, algo que, por otra parte, es recurrente en la relación epistolar que mantuvieron, Oller ofrece su opinión, como novelista, con respecto al personaje de Valentín de *Torquemada en la hoguera*. Quizás a Oller le desentonara, en la novela breve de Galdós, la pintura de ese niño semi-angelical y de un talento extraordinario en un entorno de usura y de bajeza moral; quizás, como seguidor de la doctrina naturalista, no encontrara –desde esa lógica– coherente el hecho de que un hombre como Torquemada, tan poco agraciado físicamente y tan ignorante, fuera capaz de engendrar una criatura tan perfecta. Son solo hipótesis sobre la opinión

de Oller, en cualquier caso, si el lector se acerca a *L'Escanyapobres*, observará que este sitúa solo y sin familia a Oleguer, al que es difícil imaginar cuidando con esmero a un hijo y en un entorno familiar por la caracterización que le otorga el novelista catalán. En ello se observa la coherencia de la opinión de Oller con respecto a *Torquemada en la hoguera*.

En otra carta, fechada el 16 abril 1889, Galdós agradece a Oller su elogiosa opinión sobre la novela que le ha enviado, *Torquemada en la hoguera*, publicada en el mismo año de la crítica de Oller, en 1889. Galdós le escribe al novelista catalán: “Muchas gracias por su indulgente juicio de *Torquemada*. Para escrito a la carrera y casi por compromiso, no salió del todo mal²⁰⁵. ¡Pero no creo que pueda ser ni remotamente tal como V. con los lentes del compañerismo benévolo lo ve! (...)” (2016: 181). En carta fechada en Barcelona el 15 enero 1894, Oller comunica a Galdós que:

(...) por conducto del librero Lopez he recibido el ejemplar que tuvo Vd. la bondad de dedicarme de su nuevo y precioso libro *Torquemada en la cruz* y le doy á Vd. muchísimas gracias por el regalo. Ya sabe Vd. que, afortunadamente para los logros de mi amistad y desgraciadamente para mis anhelos y gustos íntimos, no puedo hacer de crítico ni en cartas, por la sencillísima razón de que no sé formular y luego hilvanar las sensaciones²⁰⁶ que he sacado de una lectura. Conténtese pues con saber que deseo ya ver al propietario de la calle de San Blas en el Purgatorio. (1964: 300)

Es hecho probado que ambos autores leyeron, pues, las respectivas novelas de sus *avaros*. Galdós lo hizo en catalán, aun desconociendo la lengua²⁰⁷, por la gran admi-

²⁰⁵ La humildad natural de Galdós puede observarse en la misiva que le envió a Oller como respuesta al juicio que emitió el novelista catalán sobre *Torquemada en la hoguera*, humildad que fue, también, característica en Oller, a pesar del talento extraordinario para novelar que ambos poseían.

²⁰⁶ En algún momento, Oller desistió de su labor como crítico literario, quizás, debido ello, a su natural humildad y a la opinión que de sí mismo tenía como novelista; el novelista catalán, en efecto, nunca se consideró a sí mismo un gran novelista y siempre se restaba méritos que otros novelistas sí le atribuían, conscientes de la calidad literaria de sus novelas. Esta decisión ha privado a los lectores de conocer, por ejemplo, cuál fue su opinión sobre *Torquemada en la cruz*, qué cambios hubiera introducido él en la novela, etc.

²⁰⁷ Galdós, por la gran admiración que profesaba a Oller, acometió las lecturas de sus novelas en catalán, aun desconociendo la lengua, como le hace saber al novelista catalán en la correspondencia que mantuvieron. No obstante las reticencias que mostró Galdós hacia el uso de la lengua catalana para novelar, en el catálogo de su biblioteca, elaborado por H. Chonon Berkowitz, consta, en el apartado titulado FILOLOGIA, el discurso de Angel Guimera (1845-1924), «La lengua catalana» (Barcelona, 1896) (p.61). Este discurso publicado fue pronunciado en el Ateneu Barcelonès el 30 de noviembre de 1895, en la sesión inaugural, y constituye un alegato en defensa de la lengua catalana.

ración que profesaba a Oller; no sorprende, pues, que en la biblioteca de Galdós, en el subapartado denominado LITERATURA CATALANA (incluido en el apartado general LITERATURA ESPAÑOLA) del catálogo de Berkowitz consten las siguientes obras del autor catalán: *La bogería* (Barcelona, s.a.), *Cróquis del natural* (Barcelona, 1879), *La Papallona* (Barcelona, 1882), *L'Escanya-pobres* (Barcelona, 1884), *De tots colors* (Barcelona, 1888), *La Febre d'or* (3 tomos, Barcelona, 1890-1892) y *Figura y paisatge* (Barcelona, 1897), así como la novela *La papallona*, traducida al castellano como *La mariposa* e incluida en el mismo apartado titulado LITERATURA ESPAÑOLA y en el subapartado titulado PROSA del catálogo.

En la novela *L'Escanyapobres*, igual que en las novelas del ciclo de *Torquemada*, Oller bautiza a su personaje protagonista con un nombre, Oleguer, que procede de un nombre germánico cuyo significado originario hace referencia a la fuerza; tal vez, pues, la elección del nombre de su personaje no fue casual por parte del novelista catalán, lo que le emparentaría con Galdós con respecto al simbolismo de la antroponimia; de igual modo, ambos novelistas titulan sus obras con el nombre de sus personajes protagonistas –en el caso de Galdós, con el apellido de su personaje protagonista, “Torquemada”, y, en el caso de Oller, con el apodo con el que le han bautizado los vecinos de su personaje, Oleguer–. Asimismo, en su artículo «Constants i criteris en l'Onomàstica de ficció de Narcís Oller», Margarida Aritzeta aun va más allá con el símbolo del apodo, al que vincula con un topónimo mediante el siguiente procedimiento semántico:

Arribats a aquest punt, hem de fer notar que aquest personatge instal·la el seu negoci al carrer de la Roca (carrer de la Pedrera) i que aquest homònim rep el nom per proximitat de la pedrera del poble, al capdamunt del carrer, anomenada les Roques del Guineu. Aquí, escanyapobres i guineu són sinònims: el personatge de la novel·la se'ns presenta com una veritable guineu, una persona astuta i malintencionada (DCVB)²⁰⁸ (Aritzeta, 2018: 19)²⁰⁹

De este modo, Oller compararía a su *avaro* con un zorro por su astucia, y, a la vez, recurriría a la *animalización* del mismo, que no dejará de utilizar a lo largo de su novela,

²⁰⁷ Galdós, pues, pudo fundamentar algunas opiniones con respecto a la lengua catalana a partir de la lectura, entre otras, de la edición de este discurso.

²⁰⁸ Las siglas DCVB que aparecen al final de la cita son las relativas al *Diccionari Català- Valencià- Balear* d'Alcover Moll que ha manejado la estudiosa como fuente de consulta para su artículo.

²⁰⁹ A partir de ahora se consignará solo la página.

igual que Galdós animalizó a Francisco Torquemada en numerosas ocasiones, como ya se ha visto con anterioridad en el presente trabajo. Pero no solo el personaje protagonista contará con una onomástica simbólica, según indica Aritzeta, también la poseerá otro personaje secundario como Míster Groc²¹⁰.

Oller, de la misma manera que Galdós en sus novelas del ciclo de *Torquemada*, practica, también, el *multiperspectivismo narrativo* para dar entidad a su personaje protagonista, el usurero Oleguer. Así, el lector puede conocer al personaje desde diferentes puntos de vista y, gracias a ello, emitir un juicio más certero sobre el mismo.

Igual que sucede en las novelas de *Torquemada*, en *L'Escanyapobres* aparece un narrador omnisciente que cuenta la historia de Oleguer y que también le nombra de diferentes maneras. Para Antònia Tayadella este narrador está “(...) provist d'una remarcable capacitat irònica, però mancat de sentimentalisme i de la funció d'emetre judicis, de condemnar l'actuació dels avars, etc.” (1986: 645).

En la cuestión del narrador contador de la historia estribaría, pues, una de las diferencias entre la novela de Oller y las de Galdós. El narrador de la vida de Torquemada, a diferencia del que narra la vida de Oleguer, no se mantiene en una postura neutral a lo largo de toda la narración de los hechos, sino que se implica, emite juicios, apela al lector... Funciona como un personaje más de la historia, podría decirse. El narrador de *L'Escanyapobres*, como apuntaba Tayadella, se mantiene en una postura de neutralidad a lo largo de todos los sucesos narrados, no existe implicación alguna en los hechos, que contempla desde su atalaya particular y narra, en ocasiones –como también señalaba Tayadella– con ironía.

Retomando la cuestión de la onomástica empleada por el narrador, el de Oller se refiere al usurero, además de como “Oleguer”, su nombre, también por el mote con el que le conocen sus vecinos, “l'Escanyapobres”, que simboliza todo el odio que siente el pueblo hacia él, como explica el narrador en el capítulo II: “–Escanyapobres!– Renom que li aplicaren feia un quant temps, que anava popularitzant-se, i que duia en si tots els aires d'una persecució rabiosa, que era un estigma amb què li escopia a la cara tot un poble.” (2001: 53). También, como hiciera el narrador omnisciente de las novelas de *Torquemada*, recurre a algunos adjetivos para referirse a él, tales como “l'avar” (p. 53), en el capítulo II, “l'esperucat Escanyapobres” (p. 62), en el capítulo III, “aquell misera-

²¹⁰ Ob. cit. p. 20.

ble” (p. 71), en el capítulo IV, “aquell home (p. 62), en el capítulo III, “aquell miserable” (p. 71), en el capítulo IV, “aquell home esquerp” (p. 87), en el capítulo VI, y “el garneu de l’Oleguer” (p. 97), en el capítulo VII. Cabe mencionar, también, ese momento, en el capítulo III, en el que el narrador se refiere al usurero como “Olegueret” (p. 62), con el uso del diminutivo con voluntad afectiva se enfatiza, por contraste, la hostil naturaleza del usurero.

También, Oleguer es calificado como “jueu” en varias ocasiones por otros personajes; ello sucede en el capítulo III, cuando el narrador penetra en los pensamientos de un personaje de la novela, Pere de les Borges, y permite al lector que conozca la injusticia de tener este y su familia que convivir con el usurero en la Coma: “(...) ésser el substitut de tot un senyor un ex -traginer que per jueu tenia tan mal nom, una imposició insuportable.” (2001:60); al final del capítulo III, es otro personaje, Eloi –epítome del obrero, del proletariado de la época– el que se refiere a él gritando: “–Me la pagaràs, jueu!” (p. 70). En el capítulo VIII, el narrador omnisciente cede su palabra a los personajes, concretamente a Oleguer y a Pere, en un enfrentamiento verbal entre los dos, donde Pere le llama “jueu”:

–Sí, el bosc! Sempre sortiu amb el bosc! Què en podia treure, del brossam? Amb prou fatics m’he vist per a mantenir la família. Aquí, que m’he hagut d’*empenyar* i tot per culpa vostra, jueu! Ja tenia raó, ja, el geperut, que el que havíem de fer era colgar-vos sota un cep!

–Pere...descantelleu massa... (2001: 108)

En el mismo capítulo VIII, será nuevamente Eloi, enemigo acérrimo de Oleguer y su presunto asesino avanzada la novela, el que vuelva a referirse a él como “jueu”, concretamente, le grita “–Ja tens sort del *matxo*, ja, jueu!” (2001: 110).

En el capítulo I, lo primero que se conoce de Oleguer es su personalidad enigmática y misteriosa gracias a la intervención del narrador omnisciente, que dominará toda la historia –igual que sucede en las novelas de *Torquemada*– y que, en este primer capítulo, será el portavoz de los pensamientos de los habitantes de ese topónimo inventado que es Pratbell:

Un dels magatzems que crida l’atenció des de primera hora fou el que al carrer de la Roca, vora el Portal Gran i a vint passes del Pallol, obrí l’Oleguer. «Per què?, qui era l’Oleguer?, amb quins poders comptava?» Heus aquí les preguntes que es feia tothom, l’enigma que capficava els de Pratbell, en passar pel carrer de la Roca.

– ¿L’Oleguer, aquell minyó traginer, fill de qui sap on, que fins ara ha menat *matxos*? Si és més pelat que una rata! Si encara en els cabells

du rastre de les pallisses on dormia! D'on ha tret els diners? (2001: 39-40)

El narrador omnisciente, además de mostrar el pensamiento generalizado sobre la figura de Oleguer, cede también la palabra a un personaje desconocido que expresa su opinión sobre el misterioso usurero. En efecto, Oller caracterizó a su personaje protagonista, ya desde el inicio de la novela, envuelto en un aura de misterio, y ello se ve reflejado en las preguntas (“Per què?, qui era l’Oleguer?, amb quins poders comptava?”) que sobre su persona se formulan los habitantes del pueblo. A pesar de llevar los negocios en la clandestinidad, Torquemada no suscita tanta curiosidad entre sus vecinos, sino que, lo que resalta Galdós, es el temor y el malestar que su presencia –o solo la mención del mismo– provoca en ellos. La naturaleza misteriosa de Oleguer se ve reforzada, también, por el medio en el que vive, el rural, lo que supone un alejamiento entre las viviendas –y las vidas– de los vecinos; por el contrario, el espacio en el que Torquemada maneja sus negocios es urbano, la ciudad de Madrid y, concretamente, el centro de la capital, caracterizado por el bullicio y ajetreo de sus calles.

En cualquier caso, igual que sucede con Torquemada, a Oleguer le persigue la mala fama; de igual modo, como el usurero de Galdós, el origen de Oleguer es humilde y ambos se han forjado a sí mismos desde la pobreza. Esta es una de las similitudes más evidentes entre ambos usureros. También lo es la austeridad en el vestir y el desprecio por los lujos. En el mismo capítulo I, Oller describe el atuendo de Oleguer de la siguiente manera:

De bon matí es plantificava ja l’Oleguer al brancal de la porta, i, recolzat a les saques de mostra, esperava compradors, vestit de blauet a l’estiu, de pana a l’hivern, sempre amb la mateixa roba de quan era tragner, sempre amb el mateix mocador de seda virolat, entortolligat al front, o amb la barretina musca, ja més descolorida i suada que la de cap pobre. (2001: 40)

El atuendo de Oleguer ofrece información de su temperamento, como sucede con Torquemada (aquella levita “de tiempos de Mariana Pineda”), y, en este caso, como muestra de ahorro económico, el narrador dice de Oleguer que siempre llevaba “la mateixa roba de quan era tragner”. Este atuendo incluye un pañuelo de seda o una barretina, de la que el narrador matiza que estaba “ja més descolorida i suada que la de cap pobre”. Como se acaba de ver, Oleguer, con respecto a la vestimenta o a la apariencia física, no se muestra vanidoso, no presta atención a la manera en que se presenta en sociedad (en este caso, cuando se entrevista con compradores); por el

contrario, Torquemada, a pesar de despreciar el dispendio y de haber descuidado su apariencia, en un momento dado, cuando conoce a José Donoso y nacen sus deseos de imitarle, empieza a fijarse en la vestimenta y desea cambiar la suya y vestir a imagen y semejanza de su amigo. En este sentido, existe una cierta vanidad en Torquemada, que, en un momento dado, decide convertirse en un caballero, y ello lleva aparejado, entre otros requisitos, el de una buena apariencia física. Torquemada, pues, sucumbe a la sociedad de su tiempo. Cabe señalar, igualmente, que, una vez más, el medio en el que viven ambos usureros, determinará sus conductas; en el caso de la ropa, Oleguer puede permitirse llevar siempre la misma ropa porque vive en un medio rural –y, por esta razón, cuenta con menos vecinos que puedan juzgar su apariencia–, además de ello, Oleguer vive alienado de la sociedad, atrincherado en su hogar, hecho que propicia que no sea necesario ocuparse de las apariencias; por el contrario, Torquemada se mueve en el medio urbano, por las calles del centro de Madrid, y ello le sitúa en el foco de muchas miradas, en el “ojo del huracán” de la sociedad madrileña, este hecho, y su necesidad (en un momento dado) de querer causar buena impresión en sociedad, le conducen a la metamorfosis física que lleva a cabo, centrada, únicamente, en el cambio de sus raídas ropas. En cualquier caso, tanto la vestimenta del primer Torquemada como la de Oleguer funcionan como extensiones de su personalidad y dejan constancia de la naturaleza ahorradora de ambos usureros.

El narrador omnisciente lleva a cabo, también en este capítulo de *L'Escanyapobres*, una primera descripción física del usurero, una descripción nada agraciada del personaje:

Era altot i ossut, però magre i cappelit. Com a bon moreu, tenia negres els cabells, sempre arranats, i eren també negres les nines dels seus ulls, fredes i, escorcolladores mentre escoltava, guspirejants o dolces quan la seva paraula ho requeria. Gairebé barbamec, tenia, no obstant, gruixudes celles, unides sobre el seu nas llarguet i cantellut. (2001: 41)

En la descripción destaca la constitución física de Oleguer (“altot i ossut, però magre i cappelit”), caracterizada, como se acaba de ver, por la altura y la delgadez, pero también por ser huesudo; esta última característica, cuando el lector concluye la novela de Oller, encuentra un correlato macabro en el final de la misma: los ingenieros, cuando hallan el cadáver de Oleguer, lo que encuentran, exactamente, es “(...) un esquelet humà. Estava penjat al trevesser per sota les aixelles, lligades les pelades mans darrera. Arnada barretina cobria el seu crani, i trossos de roba, esqueixalats i humits, penjaven encastats

al costellam i als fèmurs.” (2001: 128). La delgadez de Oleguer es una característica física que comparte con Torquemada, al menos, con respecto al rostro de este último, al que se le define, en *Fortunata y Jacinta*, como “cara ordinaria y enjuta” (2018^a: 541). También comparten una alta estatura, que en Torquemada (también en esta novela) se matiza de la siguiente manera: “Su estatura era alta, mas no arrogante;” (2018^a: 541). Ambos usureros tienen en común, pues, una similar constitución física; la delgadez de ambos podría remitir, asimismo, a una alimentación deficiente, causada por la poca simpatía al dispendio económico de ambos usureros, o, tal vez, al ahorro que defienden, extrapolado (como ya hicieron con la vestimenta) a la alimentación y, en consecuencia, podrían haberse sometido a un régimen de comidas estricto con la finalidad de ahorrar. Quizás, simplemente, la obsesión por la acumulación de capital les distraiga de satisfacer las necesidades vitales, como es el alimento. En cualquier caso, la constitución de ambos remite al ahorro y a la ausencia de vitalidad.

Otra característica física que comparten Oleguer y Torquemada es que ambos son morenos y tienen los ojos negros, color este vinculado a la oscuridad, a la ausencia de luz, como oscura es el alma de ambos usureros y oscuros son sus negocios de usura. En el caso de Torquemada, además, el narrador añadió un matiz a estos: “los ojos negros y algo soñadores” (2008: 57). En el caso de Oleguer, como se ha visto, el narrador dice de los ojos de Oleguer que “(...) també negres les nines dels seus ulls, fredes i, escorcolladores mentre escoltava, guspirejants o dolces quan la seva paraula ho requeria.” (2001: 41). Los ojos, la mirada, como conducto de acceso a la interioridad del personaje, a su alma, en este caso ofrece información sobre los dos usureros: los ojos “algo soñadores” de Torquemada podrían guardar relación con el carácter idealista –un idealismo que deriva en megalomanía– del usurero, que fantasea con la fama y la gloria, primero, a propósito del talento innato para las matemáticas de su hijo Valentín, y, después, para consigo mismo, cuando desea convertirse en un hombre respetable y comienza su metamorfosis para lograrlo; Torquemada, pues, sueña con la fama y la gloria, y ello se refleja en sus ojos. En cuanto a Oleguer, Oller hace referencia a las pupilas de sus ojos, que califica con el adjetivo de “fredes”, como fría es su naturaleza y el trato con los que le rodean, y advierte también la condición cambiante de las pupilas –de la mirada, en definitiva– en función de los objetivos que desea lograr en cada momento; esta descripción, aparentemente inocua, ofrece información al lector de la naturaleza calculadora y cambiante de Oleguer, siempre adaptándose a las circunstancias para lograr su propio beneficio.

Y continúa la descripción de Oleguer recurriendo, el narrador, a la *animalización* de su personaje, igual que hará, *a posteriori*, Galdós con Torquemada. En este caso, Oller compara a Oleguer con un hurón y un gato, animales que destacan por su ferocidad y su carácter traicionero, respectivamente. Galdós coincide con Oller en recurrir, también, al hurón, concretamente a la huronera para designar el hogar de Torquemada. La doble *animalización* de Oleguer es la siguiente:

Però el que més caracteritzava aquella figura era la boca, tirada endavant com la del furó, amb els seus llavis tan prims i cenyits a l'ós, que no podia badar-los sense fer l'efecte que ensenyava les dents per mossegar. Disposava així mateix en contra d'ell una oposició, evident al primer cop d'ull, entre els seus moviments reposats i el seu temperament nerviós. En veure'l tan esprimatxat i rebegut, hom pressentia l'agilitat traïdora del gat i pensava: «Quan traurà les ungles?, quan em botarà al damunt?» I, no obstant, mai no les treia, mai no es barallava ni s'enardia, ningú no li havia vist perdre aquell pas de gat emperesit ni els seus costums metòdics de sempre. (2001: 41)

Una vez más, el narrador hace referencia a la delgadez (al hueso, concretamente) de Oleguer (“els seus llavis tan prims i cenyits a l'ós”) y al efecto de querer morder que producía la visión de sus dientes. Una primera *animalización*, pues, en la que, además de lo desagradable de su apariencia física, también se hace alusión a la ferocidad de su temperamento. A este el narrador se refiere, precisamente, como “nervioso”, rasgo que tiene en común con Torquemada y que muestra, también, la influencia del Naturalismo en la novela de Oller. La segunda vez que el narrador animaliza a su personaje lo hace mediante la comparación con un gato, animal al que la gente de su entorno asocia con el usurero y que, como ya he mencionado un poco antes, simboliza la naturaleza traicionera; el narrador, concretamente, hace alusión a la “agilitat traïdora del gat”, pero, también –y quizás este es el elemento más interesante de la descripción– al autocontrol de Oleguer, a su imperturbabilidad (“mai no es barallava ni s'enardia”) frente a las personas que le rodean, algo característico de personalidades calculadoras. En este sentido, el usurero de Oller se diferencia de Torquemada, que padece frecuentes accesos de ira y cólera y pierde los estribos con suma facilidad, algo que, en cierta medida, contribuye a humanizarle también.

No será esta la última ocasión en que Oller recurra a la *animalización* para caracterizar a su personaje, recurso este típico de la novela naturalista. Además de con un hurón y un gato, también le compara con una araña, justo antes de la descripción

física que se acaba de citar: de él dice que “(...) no trigava ni un segon a eixir l’amo, del seu amagatall, dreturer i cautelós, com l’aranya de l’albenc.” (2001: 41). Esta comparación, además del significado explícito que ofrece el narrador, puede poseer otra connotación: el usurero, igual que la araña, teje su tela de araña en el mundo de la usura y, en ella, igual que los insectos, pueden caer algunos incautos para ser devorados – económicamente– por el usurero. La araña, en cualquier caso, es un animal que, tradicionalmente, siempre ha poseído connotaciones negativas.

En el capítulo II, el narrador le compara con un topo por su naturaleza discreta y por su afán de vivir en la oscuridad, alejado de cualquier resquicio de humanidad: “La seva naturalesa era la de l’arrel o del talp: viure en la foscor, créixer en ella, i en ella desplegar la seva força: no eixir mai a fora, ni ésser assenyalat amb el dit, ni ésser l’enveja ni el sac dels cops de ningú.” (2001: 53-54). Y continúa la *animalización* del personaje cuando el narrador compara su desesperación por la presencia de los vecinos acosándole con la propia de “la bèstia sorpresa en el cau” (2001: 54), para, después, compararle, por su naturaleza asustadiza, con un rata: “La vida ensopida que tants anys menà dintre la foscor del seu magatzem, l’havia fet tornar esglaiadís com una rata.” (2001: 54). Las ratas, además, igual que sucede con la araña, son animales que poseen connotaciones negativas, como señala Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, a propósito de la entrada “Ratas”: “Se hallan en relación con la enfermedad y la muerte. La rata fue una deidad maléfica de la peste en Egipto y China.” (2006: 385); además de a la muerte y la enfermedad, la presencia de las ratas se asocia, también, a la suciedad, a la inmundicia.

En dos ocasiones, en el capítulo III, el narrador se referirá a él como a una fiera: en la primera, cuando, simplemente, informa de los prejuicios de los masoveros de la Coma, finca a la que se mudará el usurero, que le tenían por fiera, y en la segunda, el narrador también informa de que la familia con la que convive piensa de él que “(...) a la fi n’eixiria la fera” (2001: 66).

En el capítulo VI, es el propio narrador omnisciente el que vuelve a comparar a Oleguer con un hurón, a propósito de su apariencia física, concretamente, de su boca y dentadura: “L’Escanyapobres escoltava, badant el seu morret de furó;” (2001: 91); e insiste en ese “morro de hurón” en el capítulo VII: “closos els llavis d’aquell morret de furó” (2001: 98).

Finalmente, en el capítulo VIII, el narrador describe la vida conyugal de Oleguer y su mujer, donya Tuies, aludiendo a que “(...) tenien disputes i gelosies de criatura, i a

voltes braonades de fera,” (2001: 104-105). La esposa de Oleguer también será comparada –aunque en menor medida– con algunos animales, como se verá más adelante; en este caso, el narrador los compara a ambos con fieras. Así pues, Oller, como se ha comprobado, recurre, frecuentemente, al recurso de la *animalización* –igual que Galdós con Torquemada– para caracterizar a su personaje, y lo hace, preferentemente, comparándole con un hurón por su carácter misántropo y oscuro.

Retomando las características que definen la personalidad del usurero de Oller, de esta destacaría su naturaleza trabajadora y metódica, característica que también define a Torquemada. En el mismo capítulo I, el narrador describe su estilo de vida de la siguiente manera:

(...) el de més enllà no podia contemplar sense frisança el sistema de vida mesquí i puntual d'aquell home. I, realment, la seva manera de viure era miserable i misteriosa alhora. No tenia ni una mala criada, ni un mosso per a les feines més grolleres de la seva indústria. Ell mateix ajudava a carregar i descarregar les saques de gra i de farina que entraven al magatzem; ell mateix escombrava amb una mala granera el boll de l'enrajolat, passava la rasadora a les mesures i omplia o buidava els cassals i la sitja. Espitregat i afanyós quan convenia, treballava fins a perdre l'alè; i, si havia d'eixir de casa, tancava la porta i s'enduïa la clau a la butxaca. (2001: 42)

Ese “sistema de vida mesquí i puntual” consiste, básicamente, en realizar él mismo los trabajos que deberían desempeñar los empleados, concretamente los mozos o las criadas. Así, con el fin de ahorrar y no malgastar el dinero pagando salarios, él mismo se dedica a realizar todas las tareas “fins a perdre l'alè”, incluso la de barrer, tarea que correspondía en la época, mayoritariamente, a las mujeres. Antes de referir esto, el narrador alude, una vez más, al misterio que envuelve a la figura de Oleguer: “la seva manera de viure era miserable i misteriosa alhora”. En este sentido, el usurero de Galdós presenta semejanzas con el de Oller; Torquemada, en efecto, se ve obligado por su cuñada Cruz –y muy a su pesar– a la contratación de personal²¹¹ en el palacio de Gravelinas, hecho del que se queja en alguna ocasión por el enorme dispendio económico que ello comporta.

²¹¹ La galería de diferentes oficios del personal contratado en el palacio de Gravelinas puede consultarse en el capítulo I (pp. 443-447) de la primera parte de *Torquemada y San Pedro*.

A continuación, Oller, narrador omnisciente mediante, describe, también, el espacio en el que habita Oleguer con una descripción que presenta semejanzas con la que Galdós realizó de la casa de Torquemada y que horrorizó a la protagonista de la novela *La de Bringas*, Rosalía, cuando puso un pie en ella. La oscuridad y la sordidez caracterizan el habitáculo de Oleguer:

Tota la seva habitació era l'estreta i fosca rebotiga que hi havia al fons del magatzem, aclarida només per un celobert esquifit i romàtic, ple de trastos vells, olles fumades i una ratera en la qual cada dia acabaven llur existència un parell de rates com a conills. (2001: 42)

El espacio que habita Oleguer está en consonancia, pues, con su naturaleza oscura y misteriosa, y no es casual, pues, que en ese espacio, caracterizado por el almacenamiento de trastos viejos, cohabiten con el usurero las ratas, unas ratas grandes “com a conills”. Oleguer se emparenta, pues, con estos roedores nuevamente, con quienes comparte espacio vital.

Trascendiendo el marco espacial del habitáculo del usurero, una de las diferencias entre la novela de Oller y las novelas de Galdós es que el primero sitúa a su usurero en un ambiente rural y el segundo en un ambiente urbano, como ya he mencionado, con anterioridad, en este capítulo.

Oleguer habita en un pueblo de la Cataluña del s.XIX, Pratbell, topónimo ficticio que ya indica el ámbito rural en el que Oller va a situar su acción: “Prat”, seguido del adjetivo “bell”, hace referencia a que ese prado será un lugar bello o, cuanto menos, apacible, sugerencia que se diluye por el contraste que Oller realizará cuando describa el hogar de Oleguer, su austera vida y su violenta muerte. Margarida Aritzeta, en el artículo ya citado, otorga una correspondencia real al topónimo de Pratbell: este se correspondería con un municipio de la provincia de Tarragona, concretamente de la comarca de la Conca de Barberà y próximo a la ciudad natal de Oller, Valls. El topónimo “Pratbell”, según Aritzeta, recibe este nombre por parte de Oller a causa de “(...) la proximitat del lloc on està situada la població (Els Prats) i per una de les seves qualitats (bell). Prats és un pujol entre l'Espluga i Blancafort, al costat de la Guàrdia dels Prats.” (2018: 23). No es el único espacio ficticio mencionado en la novela que tendrá su correspondencia con la realidad²¹², solo debe consultarse el artículo²¹³ de la estudiosa para constatar este hecho y, por ende, para reafirmar la voluntad que tenía Oller –igual que su amigo Galdós– de dotar de la máxima verosimilitud a sus novelas, por ello, nada mejor que retratar aquello que le rodeaba.

En este espacio, Pratbell, aparentemente agradable, tiene lugar un acontecimiento histórico –como ya se ha referido anteriormente–: la llegada del ferrocarril –descrita en el capítulo II– que supone el inicio de la Modernidad en ese ambiente rural y humilde. La llegada del progreso a Pratbell, pueblo de Oleguer, es criticada por este, que tiene una ideología conservadora y, por esta razón, se muestra receloso frente a los cambios sociales.

Este tipo de ideología la comparte también Torquemada, que tiene formada su propia opinión sobre cómo debe organizarse la sociedad, una sociedad que debe estar constituida por diferentes clases sociales; además de ello, ambos usureros tienen sus propias ideas sobre cómo conducirse en los negocios, unas ideas que provienen, también en ambos casos, de dos temperamentos inflexibles y testarudos, impermeables a cualquier idea ajena que se oponga frontalmente a sus convicciones. Torquemada, por el contrario, es un “animal urbano”, que habita en el Madrid del s.XIX, ciudad que ha integrado ya toda la Modernidad y es fecunda en el comercio. Es ese espacio donde Torquemada se reconoce y lo considera el espacio idóneo para llevar a cabo sus negocios. Es su medio y, cuando se aleja de él, se siente profundamente infeliz, como se muestra en la segunda parte de la novela *Torquemada en el purgatorio*, en el capítulo V, cuando el usurero y su familia viajan a Hernani:

¡Ay, Dios mío, qué aburrimiento el de Torquemada en las provincias, y qué destemplado humor gastaba, siempre disputando con *ellas* por quítame allá esas pajas, renegando de todo, encontrando malas las aguas, desabridos los alimentos, cargantes las personas, horrible el cielo, dañino el aire! Su centro era Madrid: fuera de aquel Madrid en que había vivido los mejores años de su vida y ganado tanto dinero, no se encontraba el hombre. (2008: 338-339)

²¹² Otro espacio ficticio que tiene su correspondencia en la realidad es, por ejemplo, el castillo al que se muda Oleguer, que se corresponde con el castillo de la población catalana de l'Espluga de Francoí, en la provincia de Tarragona. Para profundizar más en esta cuestión, puede consultarse el artículo de Margarida Aritzeta, «Constants i criteris en l'Onomàstica de ficció de Narcís Oller» (pp. 17-18).

²¹³ Para conocer con más detalle el origen de la toponimia (real o ficticia) que aparece en la novela *L'Escanyapobres*, puede consultarse la relación que de ella hace Margarida Aritzeta en su artículo «Els topònims de *l'Escanyapobres*, de Narcís Oller».

Torquemada es un personaje arraigado a su medio natural, el urbano, la ciudad es su hábitat natural porque en ella puede desempeñar sus negocios de usura y emprender todo tipo de tratos mercantiles, y, por ello, desprecia todo aquello que se aleja de ella, como el campo y la naturaleza; en la primera parte de *Torquemada y San Pedro*, en el capítulo VI, el narrador omnisciente informa de esta aversión a propósito de la descripción del palacio de Gravelinas: “Lo único que allí falta son jardines, y muy de menos echaban este esparcimiento sus actuales poseedoras, no don Francisco, que detestaba con toda su alma todo lo perteneciente al reino vegetal, y en cualquier tiempo habría cambiado el mejor de los árboles por una cómoda o una mesa de noche.” (1963: 490). Este desprecio hacia la naturaleza sugiere un temperamento poco vital y, en el caso de Torquemada, una tendencia innegable al materialismo del objeto en sí mismo. En la novela de Oller, también Oleguer desprecia la naturaleza, y ello se muestra en el capítulo III, cuando el narrador omnisciente describe su llegada a la finca la Coma:

La blavor del cel, la pau del camp, l'esplendidesa d'aquell sol que ho daurava tot, que escalfava fins un bon esgai del llit, esponjaren bon xic el cor de l'Oleguer, més reverdint-li els records de la infantesa, que no pas fent-li avorrir, per contrast, el fosc magatzem. [...] No eren per al seu gust les magnificències de la naturalesa: la seva pell colrada i endurida ja no sentia la frescor del llit amb què es refregaba un dia, delitós, el tendre Olegueret, abans de somiar amb els àngels. (2001: 62)

De igual modo, Oleguer es incapaz de deleitarse frente a la grandiosidad de la Naturaleza, ni siquiera en esa suerte de *locus amoenus* descrito por el narrador.

Este, a su vez, sugiere que nada queda de aquel Oleguer de la infancia que era capaz de disfrutar del paisaje y de los pequeños placeres cotidianos; el paso del tiempo y los negocios han endurecido el carácter del usurero, que es incapaz de sentir algún tipo de conexión con la belleza que le rodea: “la seva pell colrada i endurida ja no sentia la frescor del llit amb què es refregaba un dia,”. En definitiva, este pasaje muestra la falta de sensibilidad de Oleguer, característica esta que, en cierto modo, debe poseer cualquier usurero, que debe mirar por el beneficio propio antes que por los pesares de las personas que solicitan sus servicios. A pesar de ello, el usurero de Oller se reconciliará con la naturaleza –pero solo en función de su productividad– en el capítulo VI, en el que el narrador informa de que:

Ja no era aquella terra morta de l'hivern, tan avara a donar com cara de mantenir: era tota ella un doll de riquesa, que enternia l'Oleguer. Allí comptava, de primer, els cavallons; després, les garbes; després,

les quarteres de gra; i, per fi, les dobles d'or a què veía ja reduït llur preu. En el desvari de la seva passió, ja les tocava, ja les apilava, ja les cosia en talegues i les portava de dalt a baix del castell, ben premudes sobre el cor. Aquest se li eixamplava davant de tanta abundor; l'empenyia a treballar amb delit i a fer-lo altre cop sociable. (2001: 90)

Es la riqueza y no la naturaleza de la Coma la que conmueve al usurero de Oller. La tierra fértil “enternia l'Oleguer” porque, en ella, a partir de la contemplación del proceso de elaboración del grano, veía la imagen de “les dobles d'or a què veia ja reduït llur preu”. El usurero considera, pues, la Naturaleza, como otro recurso más del que puede obtener beneficios económicos y solo la estima en función de los que esta pueda proporcionarle. Solo aprecia la tierra –igual que a las personas– como fuente de recursos económicos, y a ella no le une ningún vínculo emocional de ningún tipo, a pesar de ser el medio rural el espacio en el que ha nacido y se ha criado. En este sentido, existe una falta de arraigo del usurero con su tierra.

Otra de las características que emparentan a Oleguer con Torquemada es la ignorancia. Es el narrador omnisciente el que, en un momento del capítulo II, habla “(...) del seu cervell escanyolit per la ignorancia” (2001: 54) y, en el capítulo VI, también el narrador omnisciente informa de una práctica de Oleguer bastante significativa, esto es, que le servían “(...) els llibres de don Guillem per a encendre el foc.” (2001: 88). Como se acaba de ver, Oleguer desprecia la cultura y, por ello, como los libros son los mejores representantes de la misma, como depositarios del saber, Oleguer, haciendo uso de su naturaleza práctica, los lanza al fuego para poder servirse de este en sus quehaceres cotidianos; en este sentido, la figura de Oleguer lanzando libros al fuego podría remitir a la figura del inquisidor, encargado de velar por que los libros de contenido inapropiado y contrario al cristianismo no lleguen al pueblo y, por ello, como solución, propiciar la quema de los mismos; en esta pequeña reminiscencia, Oleguer presentaría, pues, otra similitud con Torquemada, poseedor, este último, del rasgo inquisitorial ya desde su propio apellido. A diferencia del usurero de Oller, Torquemada, a pesar de que en algunos momentos hace gala de su desprecio hacia la cultura (cabe recordar, por ejemplo, su aversión a las letras y a la poesía en particular), sí que es consciente de la importancia que esta tiene dentro de la sociedad, y, por ello, cuando comienza su particular metamorfosis, no duda en refinar su lenguaje y en aprender léxico y expresiones que denoten que es un hombre culto, o, por lo menos, leído. Para Torquemada la cultura es un valor indispensable en su lógica de lo que debe

ser un hombre respetable, y solo la valora en este sentido, es decir, como valor añadido y no por lo que es y representa en sí misma.

Otra característica del usurero catalán, que comparte con Torquemada, es el uso de los refranes populares, como en el siguiente momento del capítulo II, en el que Oleguer conversa con su amigo Magí Xirinac, notario de Pratbell, sobre la necesidad de buscar una esposa:

–Home, jo us proposo un casament de Déu nos do. Busqueu les vostres conveniències: una dona estalviadora és un gran puntal.
–«A qui es casa, la bossa se li torna rasa.» (2001: 51)

Ambos usureros, pues, hacen uso de la sabiduría popular mediante refranes y frases hechas y, en este sentido, presentan una coincidencia de tipo lingüístico. Este hecho remite, también, al origen humilde de ambos y a la escasa cultura característica de las clases bajas de la sociedad del momento. El refrán de Oleguer –como no podía ser de otra manera– tiene como tema el dinero, concretamente, hace alusión a que el casamiento empobrece (“la bossa se li torna rasa”) por los gastos que este ocasiona, no solo el día de la ceremonia en cuestión, sino durante toda la vida conyugal.

También comparten Oleguer y Torquemada allegados que les sugieren que busquen una esposa, a pesar de las reticencias iniciales de ambos usureros. Como se acaba de ver, en el caso de Oleguer es el senyor Magí Xirinac el artífice de la idea, y, en el caso de Torquemada, es su admirado José Donoso quien maquina el plan de la boda del usurero. Tanto Magí Xirinac como José Donoso consideran que, según el orden social, un hombre debe escoger una mujer y casarse con el objeto de no contravenir dicho orden; en el caso de Xirinac, no obstante, se deja entrever otro posible interés en el matrimonio cuando le replica a Oleguer después del refrán de este: “–Trieu bé la dona, i encara la tindreu més plena. Ah! Si és del puny estret... cap home l’avança. Mireu, la meva.” (2001: 51). El fin económico podría ser uno de los motivos por los que Xirinac promueve la idea del matrimonio, eso sí, con la correcta elección de una mujer ahorradora; por su parte, el consejo que Donoso ofrece a Torquemada obedece más a la filantropía que a cualquier otro fin, ya que concibe al usurero como salvador de la miseria en la que vive la familia del Águila, a la que él ha ayudado siempre en la medida de sus posibilidades.

Oleguer y Torquemada tienen en común, también, como no podía ser de otra manera, la pasión por el dinero, que llega a límites que rozan lo patológico y que provoca un cuestionamiento de la moralidad de ambos usureros, que poseen, a su vez,

un común rasgo de personalidad: una acusada misantropía. Así describe el narrador omnisciente la relación de Oleguer con el dinero:

Un cop ric i motejat d'Escanyapobres, la seva conducta, tot essent la mateixa, obeïa a altres mòbils: a l'odi feréstec que cova tot foragitat. Amollit per la seva passió, acovardit pels anys i pel temor de perdre, tenia, pels diners, veritables tendreses, els disputava a tothom amb les astúcies més cruels. Entre ells i els altres hi havia guerra oberta. Si un dia els lladres l'aixampaven, ningú no podria robarli ja els goigs passats. I, víctima d'aquesta obsessió, ja no estimava els diners com a riquesa, sinó com a font de plaers inexplicables. Si els hagués pogut deixatar com aigua, el seu cos no hauria pas tastat altre aliment. (2001: 54-55)

Esa obsesión enfermiza, que deriva en el miedo de que le roben, le conduce a rehuir cualquier tipo de trato humano y a ser desconfiado con sus vecinos, lo que le mueve a buscar la clandestinidad y la oscuridad para llevar a cabo sus negocios. Muy gráficamente, el narrador expone cómo el dinero es el elemento que provoca su alienación personal (“Entre ells i els altres hi havia guerra oberta”) y, asimismo, este narrador recurre a la *personificación* o prosopopeya como recurso expresivo para convertir el dinero, en la mente de Oleguer, es un ser vivo al que adorar: “ja no estimava els diners com a riquesa, sinó com a font de plaers inexplicables.” A propósito de esta especie de relación amorosa con el dinero, el lector halla un momento muy representativo –y de gran comicidad– que ejemplifica esta pasión y el temor patológico de perderlo; ello tiene lugar en el capítulo VII, cuando, en la noche de bodas de Oleguer y donya Tuies, ambos conversan sobre un hipotético secuestro del usurero con su correspondiente rescate, y Oleguer hace prometer a su mujer que, si eso llegara a suceder –como, finalmente, sucede– que jamás diera una moneda a los secuestradores:

–Quan jo era un pelat no en tenia de ningú, de por; ni en tindria tampoc aquí dins, per això. Allí hi ha la carabina, i... ves si els defensaria!...Perquè no és la vida, el que em dol, no: els diners; la mofa, la mofa que et prenguin el que tant t'ha costat d'arreplegar...

–Jesús María Santíssima! Un altre cop!

–Sí, és ell! No t'espantis. La meva por és d'un cop de mà per un camí: que t'agafin descuidat. Per això et vull dir una cosa: escolta. [...] Escolta bé: no et deixis mai sorprendre. Si mai per mai jo faltés de casa i rebessis una, dues, tres, ni vint cartes demanant diners pel meu rescat, ni que hi veiessis la meva firma, ni que hi veiessis la meva lletra, ni que te'ls demanés per Déu i pels sants, mai, mai no donis ni un *quarto* meu. La vida ja cuidaré de salvar-me-la. N'he passat moltes, pel món: el que cal és tenir ben aferrats els diners. Ni un *quarto*, ni una malla: ho sents? (2001: 102)

Para Oleguer el dinero vale más que su propia vida (“Perquè no és la vida, el que em dol, no: els diners;”), y será, precisamente, esa promesa que le impone a donya Tuies lo que le condene a morir, ya que ella, aferrándose a dicha promesa, y, aun temiendo que la muerte de su marido sea inminente, decide cumplirla hasta el final. Esta “idea fija”, incluso, conduce a Oleguer a planificar y a ofrecer instrucciones precisas a su mujer, la Tuies, en caso de que esto llegara a suceder. Lo que confirma la presencia de este síntoma (“la idea fija”) de Oleguer son precisamente esas instrucciones a su mujer, a la que ordena que, en caso de secuestro, no debe ofrecer como recompensa ni una sola moneda: “–Per res del món, Tuies, per res del món no donis ni un *quarto*.” (2001: 110).

Esa fijación enfermiza por el dinero, evidente en este pasaje de la novela, resalta el elemento caricaturesco del personaje y, por ello mismo, aporta comicidad a la historia, a pesar de su final trágico. Además de la caricaturización que conlleva la deformidad de los rasgos caracterizadores del personaje, Oleguer, igual que Torquemada, sería susceptible de un estudio desde un punto de vista psicológico; si bien el usurero catalán no sufre alucinaciones o visiones, como sí le ocurre a Francisco Torquemada, su obsesión enfermiza por la acumulación de dinero y su pasión amorosa por el mismo, sí que podrían definirse como síntomas de alguna posible patología, tal y como ha observado Alan Yates:

En la conclusió d’aquesta mateixa secció narrativa, la «lascívia estranya» i l’«aberració bestial» que l’avar dedica a l’objecte del seu amor es diagnostiquen explícitament com a símptomes d’una psicopatia profunda, associada no ja amb les monedes en si mateixes, sinó, metonímicament, amb el pur producte mineral, amb l’or, obsessivament idealitzat: (1998: 173)

Esta “psicopatía profunda” que padece Oleguer quizás sí que presentaría un síntoma que se intuye y al que he aludido hace un momento: la “idea fija” (analizada en el capítulo anterior de este trabajo a propósito de Torquemada); en efecto, Oleguer, igual que el usurero de Galdós, padece un temor patológico a que le roben, a que le usurpen lo que más adora en este mundo (el dinero) y que, incluso, atenten contra su vida. Como se ha visto hace un momento, esa idea obsesiva es capaz de introducirse en el lecho conyugal.

Yates, asimismo, introduce otro matiz en su observación de esta obsesión de Oleguer, referida al amor que el usurero siente hacia el mineral, el oro, más allá de las monedas en sí mismas. Esta obsesión con el metal “excessivament idealitzat” fue, en efecto, tema de otra de las novelas de Oller, *La febre d’or*, en la que el novelista se

centra en el desarrollo de la industrialización de la ciudad de Barcelona y en el auge de la burguesía catalana durante el período histórico comprendido entre los años 1876 y 1878, conocido, precisamente, con el nombre de Febre d'or o Febre de la Borsa; este breve período de la historia de Cataluña, caracterizado por el desarrollo económico, como se acaba de ver, recibe la denominación de Febre d'or, produciéndose, así, una identificación del mineral con la riqueza y la prosperidad. Esa idealización que menciona Yates fue, pues, una realidad en el tiempo de Oller, y ello, a su juicio, se aprecia en el caso particular de Oleguer y su obsesión patológica.

Retomando la obsesión o la “idea fija”, esta conduce a Oleguer al aislamiento social, a la alienación, a “la seva separació patològica de la realitat social.” (1998: 174). La manía persecutoria aparece representada en el siguiente pasaje, en el que Oller, además del narrador omnisciente y del diálogo –formas narrativas que ya se han mostrado en este apartado– opta, además de por el narrador omnisciente, por la inclusión del monólogo, que permite al lector conocer la interioridad del personaje, en este caso, lo que siente Oleguer por sus riquezas a propósito de la inminente amenaza que supone la presencia de sus vecinos:

(...) el crit amb què el món s'havia per primera vegada atrevit a perseguir-lo fins a aquell racó; li remogueren profundament totes les tendreses que per l'or sentia. «Allò eres amenaces, amenaces contra l'objecte estimat: mai, doncs, no l'havia estimat tant!» (2001: 56)

Además de la “idea fija”, concretamente, la de la “manía persecutoria”, aparece, una vez más, el amor enfermizo hacia el dinero, al que califica como “l'objecte estimat”.

Y continúa el narrador omnisciente describiendo la pasión de Oleguer por el dinero, descripción que roza, incluso, la obscenidad:

I sentí per ell la frisança d'una mena de lascívia estranya, una aberració bestial que no cap en raó humana. Ja que no podia fondre l'or i portar-lo al corrent de les seves venes, volia besar-lo, glopejar-lo, refrescar-se'n la boca i, amb el seu alè, cobrir-lo amorosament d'un vel. En les depravacions i baixeses de la seva grossera passió mai no havia arribat tan avall: era foll. (2001: 56)

En esta descripción, Oller utiliza el recurso de la *personificación* del dinero, al que Oleguer contempla como objeto de deseo (“lascivia estranya”, “la seva grossera passió”). El erotismo que subyace en esta descripción tiene que ver con los deseos de unirse, físicamente, carnalmente, con el objeto adorado, el dinero (“volia besar-lo, refrescar-se'n la boca i, amb el seu alè, cobrir-lo amorosament d'un vel.”). El narrador

concluye, después de ofrecer esta descripción de los sentimientos de Oleguer, con el diagnóstico del mismo: “era foll”. La locura derivada de la obsesión enfermiza por el dinero, pues, emparentaría, también, al usurero de Oller con el de Galdós.

El erotismo está presente, también, en otros momentos de *L'Escanyapobres*, como, por ejemplo, en el capítulo III, cuando el narrador describe los sentimientos que despierta en el viejo usurero la contemplación de Cileta, personaje femenino que habita en la Coma, que provoca en él deseos de casarse y a la que evoca en el capítulo VII.

Retomando la pasión enfermiza por el metal noble que siente Oleguer, la culminación grotesca de esta relación dinero-erotismo alcanza su punto culminante en este capítulo también, el VII, cuando, en la noche de bodas de Oleguer y donya Tuies, ambos cónyuges se deleitan compartiendo sus planes económicos, que consisten, básicamente, en contar las monedas que guardan en un agujero cavado por ellos y tapado por la cabecera de la cama. En este caso, se sustituye el sexo por el dinero.

La presencia del sensualismo en la novela de Oller difiere con las novelas de Galdós. Oleguer es un personaje en cuya austera vida aparecen momentos de voluptuosidad, especialmente asociados al dinero, mientras que en la vida de Torquemada Galdós no muestra, como sí hace Oller, ningún momento que describa algún posible deseo erótico de Torquemada, quedando, así, el sensualismo soterrado en la vida de este último.

La naturaleza ciclotímica de Torquemada también es compartida por el usurero de Oller. Oleguer, a pesar de poseer un autocontrol mayor que Torquemada en su manera de interactuar con las personas de su entorno, sí que alterna estados de relativa calma con accesos de ira, pero estos solo tienen lugar en su interior; en el capítulo III, por ejemplo, una vez ya instalado en la Coma, después de un lapso de tiempo en el que Oleguer se ha mostrado conciliador y amable con los masoveros que comparten la finca con él, reaparece su verdadera naturaleza, tal y como comenta el narrador omnisciente:

La seva passió renasqué amb tot l'esclat d'una bogeria mal curada, la pau dels camps se li esvaí com per encantament, i per primera volta rondà per allí l'Escanyapobres, malmirrés, aspre i garneu, omplint la Coma d'insofrible malestar, quan més penedits estaven els seus habitants d'haver-se escoltat la murmuració pública. (2001: 64)

En este caso, pues, Oleguer recuerda mucho al feroz Torquemada que emergía cuando las circunstancias externas contrariaban sus planes; la naturaleza, pues, del usurero de Oller se impone, a pesar de intentar mantenerla bajo control por interés, e, igual que

sucede con Torquemada, cuando esto ocurre, lo hace “amb tot l’esclat d’una bogeria mal curada”; debe notarse, también, que el narrador alude a “una bogeria” para referirse a Oleguer, hecho que refuerza la hipótesis de que Oller pudo haber decidido caracterizar a su personaje con alguna patología de orden mental. En este sentido, cabría preguntarse si Galdós pudo haber tomado como modelo al usurero de Oller en este sentido, esto es, en la idea de que alguien pudiera acabar con su vida (Torquemada pensaba que estaba siendo envenenado, como se ha visto en el capítulo anterior) y en la idea enfermiza de empobrecerse. A pesar de que otros personajes galdosianos ya presentaban estos dos síntomas, entre muchos otros, quizás Galdós decidió atribuírselos a su usurero después de la lectura de *L’Escanyapobres*, en un intento, tal vez, de alejar a Torquemada del molde del personaje-tipo o la mera caricatura.

Retomando el mismo capítulo, el III, el narrador omnisciente continúa describiendo esta transformación puntual operada en Oleguer:

(...) començà aquest a mostrar-se ferreny i dur amb tothom. Ja trobava que ningú no treballava prou, cridava perquè matinegessin més, volia escurçar i reduir les vinyetes:

–Què tant pa i beure! –I tot el dia anava frisós per la treballada, matant-se ell mateix per donar exemple, rondinant als mossos, maltractant les bèsties, donant clatellades al vailet. En arribant a casa barallava les dones si veia vessat per l’era el moresc de les gallines o escampat algun brotim de llenya; reptava el gos a puntades de peu i esfereïa el gat, ensopit a la vora del foc:

–Hala, gandul, a caçar rates! (2001: 66)

Esta “vuelta al origen” del personaje se opera también –y en repetidas ocasiones– en el personaje de Galdós, don Francisco Torquemada. En este caso, en Oleguer se manifiesta en las broncas que dirige a los trabajadores, perezosos a ojos del laborioso usurero. Su carácter metódico e inflexible se manifiesta, pues, en su propio trabajo y en las exigencias hacia los demás, incluidos los niños (“donant clatellades al vailet”) y las mujeres (“barallava les dones si veia vessat per l’era el moresc de les gallines (...)"). Ambos usureros se esfuerzan en adaptarse a las costumbres de las personas con las que conviven, incluso, llegan a hacer ciertas concesiones, pero, finalmente, sus naturalezas emergen de la manera más fiera y cruda, recordándoles, en última instancia, quiénes son, después de sufrir espejismos temporales con respecto a sus respectivas identidades.

La humanidad del personaje de Oller coincide, también, con la humanidad del personaje de Galdós. A pesar de que el personaje de este último, don Francisco Torquemada, cuente con una mayor extensión de páginas para que pueda desarrollarse

su personalidad y que, por lo tanto, Galdós haya tenido ocasión de matizarla más, Oller también posee algo de espacio en su novela breve para “humanizar” a su *avaro*, aunque en menor medida que lo hiciera Galdós con el suyo, y no solo por las extensiones de las novelas de ambos usureros, sino porque Oller no estaba tan interesado en humanizar a su usurero como sí lo estaba Galdós (ahí se aprecia la influencia de Cervantes).

En *L'Escanyapobres*, por lo tanto, se encuentran breves y fugaces destellos de humanidad repartidos a lo largo de la novela que contribuyen a alejar al personaje de Oleguer de la mera caricatura y del molde del personaje-tipo del *avaro*, aunque esto tenga una gran presencia en el personaje de Oleguer, en el que predomina su condición de *avaro*, su condición de “Escanyapobres”, frente a su individualidad como Oleguer. Esta humanidad puede apreciarse, por ejemplo, en el capítulo III, en el que el narrador omnisciente explica las sensaciones que despierta en él la contemplación de una mujer como Cileta, objeto de su deseo:

Quan ell la veia trastejar per casa o sembrar pels camps, sempre neteta i alegre, ostentant amb natural esparpall les seves formes arrodonides i ben proporcionades, la seva abundosa cabellera daurada al foc, la seva testa riolera i expressiva, de la qual cert aire inexplicable d'honestedat escampava els desigs carnals que haurien pogut despertar els seus ulls atractívols, la seva boca de magrana del pinyol blanc, i el seu coll vincladís i molsut; sentia vibrar en l'esperit l'alenada de l'amor, certa deu de tendresa i poesia que l'atreia tot submís i dolç. (2001: 63)

La contemplación de la juventud y el físico exuberante de Cileta despierta en Oleguer el deseo erótico y el sentimiento amoroso (“sentia vibrar en l'esperit l'alenada de l'amor, certa deu de tendresa i poesia que l'atreia tot submís i dolç”) y le conecta con la vitalidad, una vitalidad que, como se ha visto antes, no es, precisamente, una de sus características más representativas, sino todo lo contrario. Tal vez Oller insinúe que solo la presencia de la belleza (aquí adoptando la forma de una mujer joven) tendría algún tipo de posibilidad de moldear la fiera naturaleza del usurero.

Continúa la descripción de los efectos que la presencia de este personaje femenino y su naturaleza hacendosa causan en el ánimo del usurero:

Després, en les seves soledats, repassant els serveis que feia a la casa, els consells discrets que esmerçava durant el dia, el respecte amb què el tractava, la cura que posava a agombolar-lo i tenir-li la cambra, tot de sobte l'encenia el pensament de casar-s'hi, sentia reviscolar l'instint de família; però el seu geni esquerp li enfrenava l'embranchida del cor; i, d'aquesta lluita, li restava una tristesa misteriosa, una barreja estranya d'estimar i avorrir alhora a la Cileta. (2001: 63-64)

En el interior de Oleguer se libra, momentáneamente, una lucha interna: el usurero se debate entre el sentimiento amoroso que le inspira la virtuosidad de Cileta –que, incluso, provoca en el usurero deseos de casarse y formar una familia– y su naturaleza, opuesta a asuntos amorosos o que impliquen algún tipo de sensiblería: “però el seu geni esquerp li enfrenava l’embranzida del cor”. Estos sentimientos encontrados, que permiten al lector vislumbrar algunos atisbos de humanidad en el usurero de Oller, dejan a este sumido en el desconcierto, incapaz de gestionar las emociones que ha experimentado. Además del creciente deseo de formar una familia, Cileta provoca en Oleguer algo tan humano como los sentimientos contradictorios, derivados del deseo amoroso, que, no obstante, el usurero combate. En este caso particular, el personaje de Oller se diferencia del de Galdós: don Francisco Torquemada, a pesar de contraer matrimonio con una mujer más joven que él, no experimenta el sentimiento amoroso y sensual hacia Fidela (como ya se ha expuesto con anterioridad) sino que, más bien, la relación que establece con ella es una relación paterno-filial. En la relación con las mujeres, pues, estriba otra de las diferencias entre ambos usureros.

Volviendo a Oleguer, este, en el capítulo III, es preso de un rpto de melancolía hacia su vida pasada, igual que le sucediera a don Francisco Torquemada en *Torquemada y San Pedro*, cuando se desplaza a su antiguo y humilde barrio y a la taberna de Matías Vallejo. Ello tiene lugar una vez Oleguer está ya instalado en la Coma, cuando contempla el paisaje que le rodea:

Allà, entre la negror d’arbres que clapejaven la rogenca plana, veié destacar la grisa silueta de la vila, amb el seu castell i campanar. El cel de plom que damunt d’ella pesava cobria-la d’un vel melangiós que tocà el cor de l’Escanyapobres. El magatzem, testimoni de tants goigs passats, casa pairal de la seva fortuna, on havien ressonat una per una les dobles guanyades; l’hostal, el despatx del notari, tots els records dels seus millors temps; desfilaren pel seu esperit com embolcallats en la malenconia d’aquell horitzó plujós. I, assegut en un claper, s’abandonà més d’una hora als dolors de l’enyorança, sense sentir el fred ni les fuetades del vent, que feia bramar el bosc com una mar. (2001: 67)

Este paisaje, que presenta algunas características del Romanticismo en su descripción (“la negror d’arbres”, “el seu castell i campanar”, “el cel de plom que damunt d’ella pesava cobria-la d’un vel melangiós”, “la malenconia d’aquell horitzó plujós” y “les fuetades del vent, que feia bramar el bosc com una mar.”), es el detonante de la evocación de tiempos pasados y mejores de la vida de Oleguer; este siente añoranza,

pues, de sus comienzos en el oficio de usurero y de la fortuna que llegó a amasar; sus recuerdos de glorias pasadas están vinculados con el dinero.

En el capítulo VI, Oleguer se muestra capaz de expresar algunas emociones, como la aflicción que le provoca el recuerdo de su amigo Magí Xirinac, ya finado: “La mort del notari acabà d’aixafar-lo, perquè amb ella quedà sense conseller i amenaçat d’alguna atzagaiada de la senyora Tuies que me’l plantés fora del castell, on ja es trobava com el peix a l’aigua.” (2001: 87); con respecto a este sentimiento, se vuelve a producir otra semejanza con el personaje de Francisco Torquemada: Oleguer siente un aprecio sincero por el notario Magí Xirinac, al que considera amigo, compañero de negocios y la única persona en la que confía, igual que Torquemada tenía estos mismos sentimientos hacia doña Lupe *la de los pavos* y se mostró profundamente consternado cuando murió su amiga y compañera de negocios. En este sentido, existe, en ambas novelas, un cierto elogio de la amistad –en el caso de Galdós, ya desarrollado en *Fortunata y Jacinta*, novela en la que ya estaba fraguado el vínculo afectivo entre el usurero y doña Lupe, antes de la aparición de la primera novela dedicada al usurero–, quizás, reminiscencia de la célebre y eterna amistad cervantina entre don Quijote y Sancho.

Con respecto al fin de ambos usureros, Oller le da a su personaje un final más trágico y despiadado que el que Galdós le proporcionó a don Francisco Torquemada: Oleguer muere asesinado, presuntamente, por Eloi, un personaje que le odia profundamente y que juró que se vengaría de él, mientras que Torquemada muere a causa de una enfermedad y en la comodidad de su lecho.

En el capítulo XI, el último, el narrador omnisciente informa del lapso de tiempo transcurrido desde la última carta que solicitaba rescate para Oleguer recibida por donya Tuies y el tiempo actual, ocho meses en total; son unos ingenieros los que, después de penetrar en una mina, encuentran en el interior de un pozo el cuerpo sin vida del usurero, descrito con una minuciosidad grotesca y descarnada, típicamente deudora de las doctrinas naturalistas de Zola:

Llavors, ell i els seus companys remarcaren que del gruixut trevesser dels ternals penjava un objecte recargolat i monstruós, ple de traus i cantells i de silueta estranyament humana. Hi acostaren les llanternes i recularen esfereïts. Era un esquelet humà. Estava penjat al travesser per sota les aixelles, lligades les pelades mans darrera. Arnada barretina cobria el seu crani, i trossos de roba, esqueixalats i humits, penjaven encastats al costellam i als fèmurs. Sobre aquelles parets de carbó ressaltaven més blancs els ossos. Però el que era més esgarriós,

perquè duia a l'ànima la revelació dels sofriments que degué passar l'infeliç, era veure-li la posa revinclada dels genolls i dels peus crispats, i el cap girat per amunt, amb la barra oberta, com si encara cridés socors als de damunt de la muntanya. (2001: 128-129)

Después de una descripción tan macabra y visual de los restos de Oleguer, que, además, sugieren una muerte violenta (“perquè duia a l'ànima la revelació dels sofriments que degué passar l'infeliç”), Oller no da tregua a su personaje, ni siquiera *post mortem*: ante el cruel hallazgo, un habitante de Pratbell y vecino de Oleguer, que le identifica, todavía se atreve a opinar de él frente a sus restos mortales:

–Ah! Ja sé qui és! L'Escanyapobres!... Un tros d'armilla del notari.
I, com veiés que xocava la fredor de la seva expressió, afegí:
–Una bona peça. No es perdé pas tan galant cosa! (2001: 129)

Con este final inmisericorde, en el que la mala fama y el desprecio sigue persiguiendo al usurero ya finado por boca de otro personaje (“Una bona peça. No es perdé pas tan galant cosa!”) concluye la novela y la vida del viejo usurero de Oller, un personaje incapaz de despertar buenos sentimientos entre los que le rodean, ni siquiera en su esposa, donya Tuies, que respira aliviada al saberse heredera de todas sus riquezas. La única excepción, el único personaje capaz de sentir aprecio por el usurero, es Magí Xirinac. Yates sintetiza el final de la vida de Oleguer –y de la novela– con estas palabras: “L'avar, versió neuròtica d'una mentalitat econòmica moralment i socialment malsana, esdevé un màrtir de la «nova civilització», sacrificat a mans d'un representant de les víctimes de l'ordre capitalista.” (1998: 167). Para Yates, pues, Eloi, descrito como “(...) geperut de cos i d'ànima.” (2001: 85) encarna a ese proletariado que sufre duras condiciones de trabajo, surgido de los avances y el desarrollo económico que tiene lugar en Pratbell y, por ello, funciona como una extensión o un tentáculo más del progreso que, inevitablemente, conlleva unas nuevas reglas de juego sociales y de poder. Eloi no se amilana frente a Oleguer y, en un acto de orgullo, amenaza con vengarse del usurero, como finalmente sucede. Oller, por tanto, victimiza a su usurero en relación con la Modernidad, de la que este se ha alienado, para, finalmente, sucumbir a ella.

Galdós, en cambio, siente compasión por Torquemada y le permite despedirse de la vida en su lecho de muerte y acompañado por el representante del reino celestial, Gamborena, en un final ambiguo y cómico que contrasta con la violencia que imprime Oller a la muerte de su personaje. Galdós permite a su personaje la posibilidad de salvar

–o no– su alma, y ello es producto de todo el telón de fondo de religiosidad que se respira en las novelas de Torquemada, lo que no ocurre, en ningún momento, en la novela de Oller.

Llegados a este punto del análisis comparativo entre los usureros de Oller y Galdós, no me gustaría dejar excluidas de dicho análisis a las respectivas esposas de Oleguer y Torquemada, ya que, en esta cuestión, ambos tienen en común el hecho de tener como compañeras de vida a dos mujeres –donya Tuies y doña Silvia, respectivamente– con un carácter similar al de sus maridos en cuanto a materia económica se refiere.

¿Pudo haber influido la presencia de un personaje como donya Tuies en la aparición del personaje de doña Silvia? Si se atiende al hecho de que entre la novela de Oller, que se publicó en el año 1884, y la primera novela en la que aparece doña Silvia, *Fortunata y Jacinta*, publicada en dos tomos en los años 1886 y 1887, median dos años –en los que Galdós ya había esbozado a su usurero en *El doctor Centeno*, publicada en el año 1883 (un año antes que *L'Escanyapobres*)–, quizás el novelista canario se animó a dar una cierta entidad a su personaje femenino a partir del descubrimiento de un personaje con tanta fuerza como el de donya Tuies de Oller. En cualquier caso, tanto el personaje femenino creado por Oller como el creado por Galdós, están caracterizados a imagen y semejanza de sus maridos.

En *Torquemada en la hoguera*, en el capítulo I, Galdós describe esa simbiosis del usurero y su mujer, doña Silvia, a propósito de la muerte de esta, de la siguiente manera:

Esta pérdida fue un golpe cruel para don Francisco, pues habiendo vivido el matrimonio en santa y laboriosa paz durante más de cuatro lustros, los caracteres de ambos cónyuges se habían compenetrado de un modo perfecto, llegando a ser ella otro él, y él como cifra y refundición de ambos. Doña Silvia no sólo gobernaba la casa con magistral economía, sino que asesoraba a su pariente en los negocios difíciles, auxiliándole con sus luces y su experiencia para el préstamo. Ella defendiendo el céntimo en casa para que no se fuera a la calle, y él barriendo para adentro a fin de traer todo lo que pasara, formaron un matrimonio sin desperdicio, pareja que podría servir de modelo a cuantas hormigas hay debajo de la tierra y encima de ella. (2008: 53)

Como se acaba de ver, la unión de don Francisco y doña Silvia provocó un intercambio de personalidades (“los caracteres de ambos cónyuges se habían compenetrado de un modo perfecto, llegando a ser ella otro él, y él como cifra y refundición de ambos.”) unidas, en cualquier caso, por un elemento en común: la economía. Ambos están

representados, en esta ocasión, por la tacañería y la obsesión con el ahorro, así como la laboriosidad para lograr incrementar la riqueza en el hogar, hecho este que propicia la *animalización* de ambos, comparándolos, el narrador, de manera indirecta, con las hormigas, animales que se asocian, tradicionalmente, con el trabajo minucioso y continuado.

En el caso de donya Tuies, este personaje cobrará un gran protagonismo en la novela de Oller, llegando a eclipsar, incluso, al propio protagonista, Oleguer, mientras que la presencia de doña Silvia en las novelas de Galdós será anecdótica en comparación con el de donya Tuies en *L'Escanyapobres*. En efecto, este personaje femenino será caracterizado, también, por Oller, casi con la misma profundidad con la que caracterizó a su personaje masculino. El novelista catalán, pues, prestará más atención a la mujer de su usurero que el que Galdós prestó a doña Silvia, y otorgará a donya Tuies un gran protagonismo desde que contrae matrimonio con Oleguer hasta el final de la novela.

La primera aparición de la *avara* tiene lugar en el capítulo I de la novela, cuando el narrador omnisciente presenta a Magí Xirinac, notario de Pratbell y amigo de Oleguer. El narrador habla de la influencia de la esposa de Magí, donya Tuies, en su condición de hombre avaro:

També passava el senyor Xirinac plaça d'avar, no essent-ho sinó per reflex de la seva muller. En altres mans, don Magí Xirinac hauria estat senzillament un home previsor o, si es vol, un home interessat com tants en corren, però incapaç de viure en la mesquinesa a què el reduïa aquella dona, vera encarnació de l'avarícia més cruel i refinada. [...] però, supeditat a donya Tuies, que era de geni dominant i porfidiós i se li havia posat les calces, el pobre home havia d'arribar als seus fins per altre camí molt més tort i llargarut. (2001: 43-44)

El poder de donya Tuies se evidencia en este pasaje de la novela de Oller, donde se pone de manifiesto su carácter dominante y la influencia que ejerce sobre su marido, convertido en *avaro* por culpa de su mujer (“També passava el senyor Xirinac plaça d'avar, no essent-ho sinó per réflex de la seva muller.”). Este temperamento maleable y flexible es descrito, brevemente, por el narrador en un pasaje plenamente naturalista que pretende ofrecer una breve explicación del porqué de esta permeabilidad del carácter de Xirinac: “Fluix de complexi  i de natural esporuguit, era d'aquells que pensen sempre en les conting ncies de la sort i en la vellesa, de la qual ja es trobava freq a freq.” (2001: 46). La complexi n física d bil y la naturaleza asustadiza son las características que

explican la falta de carácter y de personalidad propia del personaje, que se crea a sí mismo a imagen y semejanza de un temperamento más dominante que el suyo, en este caso el de donya Tuies, de “geni dominant i porfidiós”. Como especifica el narrador, “En altres mans, don Magí Xirinac hauria estat senzillament un home previsor o, si es vol, un home interessat com tants en corren”, así pues, este personaje se adapta a las circunstancias y a las personas del entorno en el que vive, y, por ello, carece de una entidad propia. Quizás Oller decidió perfilar de esta manera el temperamento del marido de donya Tuies para, mediante el contraste, hacer destacar el poderoso carácter de su mujer. En cualquier caso, en la novela de Oller, el lector se encuentra con dos *avaros* “de raza” (Oleguer y donya Tuies) y un tercero que lo es por adaptación a su entorno familiar (Magí Xirinac). En las novelas de *Torquemada* se encuentra, también, a más de un *avaro*: el propio don Francisco, su mujer doña Silvia, doña Lupe *la de los pavos* y el maestro de Torquemada en el arte de la usura, el exclérigo José Bailón. En mayor o menor medida, todos están relacionados con el dinero y los negocios, aunque, en el caso de doña Silvia, de ella destaca más su naturaleza ahorradora.

El narrador omnisciente de *L'Escanyapobres* hará alusión, a lo largo de la novela, a otras características de este personaje femenino, como sucede, por ejemplo, en el capítulo IV, donde, hablando de Magí, se refiere a “(...) la tossuderia de la seva muller.” (2001: 80); en el siguiente capítulo, el V, el narrador se refiere a la mujer de Magí como “Aquella carronya de donya Tuies (...)” (2001: 81), y, también, hace referencia a su egoísmo y frialdad: “(...) amb tot i conèixer l'egoisme d'aquella dona i haver presenciat la fredor dels darrers dies, (...)” (2001: 83); finalmente, en el capítulo VII, el narrador se refiere a ella como “la interessada vella” (p. 97).

Con respecto a la descripción física, esta tiene lugar en el capítulo I, en el que el narrador dice de donya Tuies lo que sigue: “Aquesta, amb la seva cara de pergamí arrugat, comprimida fins dessota les orelles pels bandós de la seva perruca, (...)” (2001: 45). La descripción, pues, no puede ser más ilustrativa acerca de la apariencia física de la mujer de Xirinac, cuando compara su rostro, arrugado por efecto natural del paso del tiempo, con un “pergamí arrugat”; también hace alusión a la peluca que lleva, por ello, se destacan, en su apariencia física, los efectos de la vejez.

También este personaje femenino está descrito mediante el recurso literario de la *animalización*, igual que su marido, Oleguer. De donya Tuies se dice, en el capítulo X, que “Encengué llum, i tirant-se uns enagos damunt, nerviosa i febrosenca, començà a forcejar la feixuga capçalera amb temeritat de brau.” (2001: 120-121) y, también, en el

mismo capítulo, que “(...) esqueixant el paper en mil bocins, els tirà al foc i passà el dia tota sorruda, tancada al dormitori, furetejant pel primer pis, pels racons més foscos del castell, pujant i baixant, anant i venint com rata emmetzinada, (...)” (2001: 122). Se la compara, en el primer ejemplo, con un toro (concretamente, por la temeridad que muestra), y, en el segundo, con una rata (“emmetzinada”, matiza) por sus vaivenes en la casa; la rata es un animal connotado negativamente, como ya se ha visto, con anterioridad, en este apartado, por lo tanto, en este caso la *animalización* desempeña la función de destacar algunas características negativas del personaje de donya Tuies.

Igual que Oller practica el *multiperspectivismo narrativo* para caracterizar a su usurero, con donya Tuies hace lo propio, aunque en menor medida. Así, al narrador omnisciente que la caracteriza, se le suma también la opinión de otros personajes sobre la vieja usurera. Ello sucede en el capítulo I, cuando, a pesar de los datos que aporta el narrador al lector, este puede contemplarla desde la perspectiva de la mirada de su marido de entonces, Magí Xirinac, tal y como explica el narrador: “L’avarícia d’aquesta dona, amb tot i ésser supina, als ulls d’aquest marit encegat no traspassava la ratlla d’una economia molt prudent. Donya Tuies, per a ell, era model d’estalviadores, de dona de sa casa.” (2001: 44); Magí Xirinac (“marit encegat”) relativiza la avaricia de su mujer e, incluso, la idealiza: “era model d’estalviadores, de dona de sa casa”; esta idealización podría responder a la lógica de las normas sociales de la época, en la que donya Tuies es vista, a ojos de su marido, como la perfecta “mujer de su casa”, en la que el ahorro era considerado una virtud. Xirinac, personaje pasivo y conformista, quizás por esa ceguera a la que aludía el narrador, no desea ver más allá con respecto a la naturaleza de su esposa, a la que se subordina sin oponer ningún tipo de resistencia.

En el capítulo II, la buena opinión que tiene Magí de su mujer –por lo menos, en lo tocante al tema del ahorro y administración del dinero– se reitera en el diálogo que mantiene con su amigo Oleguer, hecho que contrasta con la opinión de este cuando baraja la posibilidad de casarse con ella, una vez muerto el notario, opinión que se conoce gracias al narrador, que introduce sus pensamientos mediante el monólogo de Oleguer. Oller, para caracterizar a donya Tuies, no duda en poner en práctica diferentes técnicas narrativas, como lleva a cabo con su usurero en este caso:

«Tot el seu amor, totes les seves tendreses, eren per als seus diners: ¿per què, doncs, la bellesa, la joventut, ni cap dels encisos que porta en si la dona per a l’enamorat? [...] Ja ho insinuà abans: amb una sentinella en tenia prou; i, per a tal ofici, cap tan barata i idònia com la Tuies. Si era carronya i reganyosa, ja la posaria a rotllo; i, després, ni

un guant. A part d'això, era rica: un altre mitjot per comptar, noves talegues que aparellaria, que un dia serien seves.» (2001: 96-97)

Oleguer concibe, pues, a donya Tuies como una (“sentinella”), es decir, como una aliada para mantener la riqueza en su casa más que como a una mujer con la que compartir su vida, algo, por otra parte, completamente opuesto a Cileta, que le inspiraba sentimientos eróticos y amorosos. Oleguer considera, pues, que casarse con donya Tuies le reportará beneficios a su *modus vivendi* (“amb una sentinella en tenia prou; i, per a tal ofici, cap tan barata i idònia com la Tuies.”), considerándola, pues, más que como una esposa, como una socia, como una compañera de negocios. Además de esta opinión de Oleguer, a ella la describe el usurero con adjetivos peyorativos (“carronya” i “reganyosa”), así como muestra el verdadero motivo por el que decide unirse a ella en matrimonio: “era rica”. Oleguer no alberga, en definitiva, ningún sentimiento amoroso hacia la que se convertirá en su esposa, únicamente contempla ese matrimonio en términos económicos y como una sociedad que beneficiará a ambos, aunque él solo piensa en sí mismo. Esta ausencia de sentimientos hacia su esposa alejaría a Oleguer de Torquemada en el sentido de que, a pesar de ser la mujer de este último reflejo suyo, el usurero de Galdós sí que muestra sentimientos hacia su mujer, aunque estén basados en la practicidad y el pragmatismo relacionados con la economía doméstica, y este afecto se confirma con la aflicción en la que se sumió Torquemada cuando falleció doña Silvia.

Volviendo a donya Tuies, además de por la opinión de otros personajes sobre ella, puede conocerse también a la *avara* por lo que esta dice cuando se relaciona con otros personajes, eso es, cuando conversa con ellos.

En el capítulo VII tiene lugar la noche de bodas de Oleguer y donya Tuies, y ambos, después de haber guardado sus monedas en un agujero de la pared, dialogan sobre algunos asuntos relativos a la economía doméstica, lo que pone de manifiesto la naturaleza desconfiada de donya Tuies, incluso hacia su marido:

–Has tingut un bon pensament –exclamà l’Oleguer un cop hagué fet aquell gran trau a la tàpia–. Aquí ningú els sospitaria, els diners.
–Enlloc tan ben guardats, home. Oh!, i que cada vespre els podrem donar una mirada només despenjant la capçalera: veus?
–Comptar-los i tot, si volem –afegí el marit.
–Ah, *pillo!* També t’agrada, a tu, comptar-los: oi? –digué la núvia fent-li una magarrufa, tota melosa per diverses causes. I després-: Bé, vaja: quants n’hi posaràs, tu?
–Jo? Tots. I tu?

–També tots, si tu no m’enganyes.
–A què vindria engañar-te? ¿No ens hem fet testament deixant-nos-ho tot l’un a l’altre? Doncs tot el que és teu és meu...
[...]
–Sí, però els diners tenen tants trencacolls!... Un testament es fa i desfà tantes vegades!... (2001: 100-101).

Esa desconfianza intrínseca de donya Tuies hacia su marido será la que le induzca a pensar, en el capítulo X, que este se ha fugado con su dinero, cuando, en realidad, ha sido secuestrado por Eloi. En este diálogo se aprecia, además, la relación de camaradería que se establece entre ambos por el trato que se profesan, alejado de cualquier resquicio de relación amorosa o sentimental, incluso en el mismo día de la boda. Ambos, pues, son conscientes de que han “formado sociedad” (“No ens hem fet testament deixant-nos-ho tot l’un a l’altre? Doncs tot el que és teu és meu...”) con su unión y nunca se molestarán en fingir lo contrario.

En el mismo capítulo se pone de manifiesto el desprecio que siente donya Tuies hacia su marido, así como su crueldad y avaricia ilimitadas, que la mueven a alegrarse de la hipotética muerte de su marido para poder, al fin, heredar todos sus bienes. Todos estos pensamientos pueden conocerse gracias al monólogo:

–«El darrer mot»; «demà no hi seràs a temps». Oh, tant de bo! Torna a escanyar-me, ara! Jo mestressa de tot! Ja et tinc un amagatall més, i d’altres te’n trobaré encara. Tots, tots, lladre! Avar, miserable! Per què et vas casar amb mi? Per heretar-me, per arreplegar-ho tot; perquè jo era vella i et creies durar més tu. I ara vols tocar-me el cor. Ah! No hi tenen dret sinó aquestes! Sí, vosaltres, filles meves, vosaltres! ¿I ara vols fer-me por amb aquell «si no, sí»? Si et mors tu, jo ja em salvaré. (2001: 123)

Además de la maldad de la *avara*, también emerge su ambición (“Jo mestressa de tot”) y el desprecio que siente hacia Oleguer, al que califica como “lladre”, “avar” i “miserable” y, por ello, desea su muerte para lograr ella la felicidad basada en la ambición de ser la dueña absoluta de todas las riquezas (“Si et mors tu, jo ja em salvaré.”); también, como se ha comentado antes, donya Tuies se muestra plenamente consciente de las razones –económicas– de Oleguer para contraer matrimonio con ella (“Per què et vas casar amb mi? Per heretar-me, per arreplegar-ho tot;”), e, incluso, va más allá en sus suposiciones (“perquè jo era vella i et creies durar més tu.”). Donya Tuies, además de cruel, destaca por su astucia, mostrada aquí cuando especula acerca de los motivos íntimos que tendría Oleguer para unirse a ella, concedora de su poco agraciada apariencia física y su vejez, la cual puede contemplarse como una ventaja

porque ello implica una posible muerte próxima y, en consecuencia, una herencia. En este pasaje, además, por boca de la propia donya Tuies se muestra la relación de esta con el dinero, que roza lo esperpéntico cuando se dirige a las monedas que atesora como “filles meves”, recurriendo a la *personificación* o prosopopeya del dinero (como ya hiciera el propio Oleguer, estableciendo con él una especie de relación amorosa e, incluso, erótica). Así como Oleguer admiraba el dinero como si de una mujer deseable se tratara, donya Tuies considera al mismo desde un punto de vista maternal, en el que ella es la madre y las monedas sus hijas. Esta *personificación* del dinero enfatiza la naturaleza caricaturesca de ambos *avaros* y aporta comicidad a la obra, hecho que está presente, también –pero con mayor profusión– en las novelas del ciclo de *Torquemada*.

A pesar de lo caricaturesco del personaje, Oller también proporciona, como hiciera con Oleguer, algunos momentos de humanidad a donya Tuies, concretamente dos. Uno de ellos tiene lugar en el capítulo V, una vez muerto su marido, Magí Xirinac, cuando le contempla:

I quan els seus ulls caigueren sobre l'escardalenc rostre del difunt, on semblava haver-se petrificat l'empremta del martiri, un crit de la consciència li féu bategar el cor i exclamar, amb veu confosa:
–Déu t'hagi perdonat, Magí! (2001: 84)

Quizás esta benevolencia que muestra donya Tuies hacia su primer marido, ya finado, tenga que ver, teniendo en cuenta el carácter autoritario de esta, con que ella podía dirigir la relación y ejercer sus dotes de mando en el ámbito doméstico y en los negocios sin encontrar oposición para ello, debido al temperamento dúctil y maleable de Xirinac. Por el contrario, en Oleguer donya Tuies se encuentra con un igual, con alguien hecho a imagen y semejanza suya, y ello es fuente de enfrentamiento entre ambos, ya que ambos desean adquirir el poder en la relación y mandar sobre el otro. El odio de donya Tuies hacia Oleguer, pues, podría radicar en la semejanza de sus temperamentos, ya que ella critica en él –su condición de *avaro*, por ejemplo– lo que este tiene de semejante con ella, Oleguer funciona, pues, como espejo de los vicios y defectos de donya Tuies.

El segundo momento en el que asoma un resquicio de humanidad en donya Tuies se presenta en el capítulo VI, cuando el narrador omnisciente informa del estado emocional de donya Tuies después de la pérdida de su marido:

Devia fer tres mesos que don Magí era difunt, i, ofegats ja els antics ressentiments que a primera hora li feren acceptar aquella pèrdua com

un gran guany, donya Tuies començava a sentir el defalliment d'esperit de tota vídua. (2001: 89)

A pesar de ese “defalliment d'esperit de tota vídua”, pronto el narrador alude a todos los problemas que le ha comportado la muerte del marido, hecho por el que no queda muy claro si ese mal ánimo responde, de manera exclusiva, a la pérdida de Magí o a la pérdida de un apoyo para resolver los problemas cotidianos.

Además de estos dos momentos de cierta sensibilidad, deberían recordarse, también, aquellos en los que humaniza a las monedas, verdaderas depositarias de todo su afecto. La crueldad de su naturaleza se evidencia al final de la historia, cuando ignora las cartas solicitando el rescate de su marido, Oleguer, y cuando se alegra de la posibilidad de heredar todos sus bienes. Así termina la historia de donya Tuies, con un final mucho más amable y generoso por parte de Oller hacia su personaje femenino que el que le ha otorgado a su usurero.

Recapitulando, podrían señalarse algunas similitudes y diferencias entre los respectivos *avaros* de Galdós y Oller, tanto desde un punto de vista narrativo, esto es, las técnicas narrativas utilizadas por ambos novelistas para caracterizar a sus personajes, como desde un punto de vista psicológico relativo a sus rasgos de personalidad más acusados, teniendo ambos la avaricia como característica definidora de sus actitudes hacia sus respectivos entornos.

En cuanto a las técnicas narrativas, tanto Oller como Galdós, para caracterizar a sus respectivos usureros, recurren a las mismas. En ambos casos, es el narrador omnisciente el encargado de guiar al lector en el relato de las vidas de Oleguer y Torquemada, pero también aparecen el diálogo, el monólogo y el *multiperspectivismo narrativo* para que el lector pueda tener más datos acerca de los personajes desde múltiples puntos de vista: cómo interactúan con otros personajes, cómo se expresan, lo que opinan otros personajes de la historia de ellos, etc. Este uso de diferentes técnicas narrativas constituye, además, una muestra de la habilidad para novelar de Oller y de Galdós. Además del empleo de esta variedad de técnicas narrativas, ambos novelistas utilizaron, también, otros recursos comunes: la onomástica con valor simbólico, la *animalización* de los personajes y la descripción de sus respectivas fisiologías (estos dos últimos recursos típicos del Naturalismo, movimiento literario que ejerció una gran influencia tanto en Oller como en Galdós).

En el ámbito de la psicología del personaje, ambos están enmarcados dentro de la tradición del *avaro*, pero, tanto Oller como Galdós logran trascender el arquetipo y

otorgar a sus usureros una personalidad y entidad propias, aunque, en algunas ocasiones, ambos no están exentos del recurso de la *caricaturización*, lograda mediante la exageración deliberada de sus rasgos definatorios del carácter, y que aporta comicidad a las respectivas biografías de ambos usureros.

En el caso de Torquemada, el personaje presenta una mayor variedad de matices que el Oleguer de Oller, y ello no es debido, únicamente, a la extensión de páginas que el novelista canario escribió sobre su biografía –ya anticipada en novelas anteriores a las del ciclo de *Torquemada*–, sino, también, debido ello a la influencia de Cervantes en su novelística. El personaje de Oller presenta una naturaleza más maniquea que el de Galdós, aunque no está exento, en momentos puntuales, de cierta humanidad que lo emparenta con las luces y sombras de Torquemada.

En el caso concreto de Oleguer, está presente un elemento relacionado con la vitalidad del personaje del que carece el personaje de Galdós: el deseo sexual. En el caso de Torquemada, está presente el amor genuino que siente hacia algunos personajes concretos (doña Silvia, Valentín, doña Lupe *la de los pavos*), un amor que no aparece en el usurero de Oller –si acaso, en este último, aparecería vinculado al deseo sexual que despierta en él la contemplación de una mujer joven, Cileta–. Ambos usureros comparten, también, el hecho de casarse, de tener otros amigos *avaros*, así como consejeros (Magí Xirinac de Oleguer y José Donoso de Torquemada) que desean reconducir sus vidas.

A pesar de estas diferencias, tanto Oleguer como Francisco Torquemada presentan un carácter similar: ambos son autoritarios, metódicos, trabajadores, coléricos, maldicientes, tacaños e inflexibles con sus creencias y lógicas personales y, con respecto a la apariencia física, ambos usureros son presentados, también, con rasgos físicos desagradables en algunas descripciones en las que se deja sentir la influencia naturalista en Oller y en Galdós.

La presencia de algún posible trastorno mental queda apuntada solo en *L'Escanyapobres*, en alguna sintomatología concreta: la obsesión enfermiza y patológica con el dinero, la obsesión por acumular riquezas y la manía persecutoria que experimenta Oleguer, temeroso de que le puedan secuestrar y hurtar sus riquezas, manía esta que podría inscribirse en el concepto de “idea fija”; por su parte, Torquemada, además de compartir la presencia de estas ideas recurrentes en su mente (en su caso, la de que le están envenenando y su temor creciente de empobrecerse), también es víctima de algunos trastornos como visiones, alucinaciones o estados crepusculares,

relacionados algunos con la presencia del elemento onírico. En este sentido, Galdós se detuvo más que Oller en el perfil psicológico de su personaje y concedió un mayor protagonismo al ámbito de la psiquiatría, relatando con detalle estos episodios de síntomas diversos, propios de un personaje alienado o con un posible trastorno mental.

Finalmente, otro elemento que comparten ambos usureros es la muerte. Tanto Oller como Galdós decidieron poner punto y final a la vida de ambos usureros –aunque con más amabilidad por parte del novelista canario, como ya he comentado antes– a modo de castigo, tal vez, por la naturaleza avara y cruel de Torquemada y Oleguer.

Ambos usureros sucumben como víctimas del medio en el que viven –rural, en el caso de Oleguer, y urbano, en el caso de Torquemada–. Con respecto al primero, “l’escanyapobres” muere, de manera indirecta, a causa de la Modernidad, que ha traído progreso y desarrollo a la Cataluña rural en la que habita, y el capitalismo (engendrador de personajes como Eloi, el verdugo de Oleguer); Torquemada muere víctima de una dolencia de estómago después de un intento de recuperar su identidad perdida y moldeada por la insistencia de Gamborena de congraciarse con Dios; de manera indirecta, pues, es ello lo que provoca la muerte de Torquemada.

La presencia de la religión en las novelas del ciclo de *Torquemada*, así como la lucha interna del usurero de Galdós que se libra en su interior por congraciarse con un Dios en el que no cree, será una de las diferencias que presente con el usurero de Oller, que no muestra ningún conflicto de índole religiosa en ningún momento. En el caso de Galdós, este conflicto con la religión del personaje se debe a la influencia de la literatura rusa (concretamente, a la presencia de la espiritualidad de la misma) en el último período de la novelística de Galdós, en el que se inscriben las tres últimas novelas del ciclo de *Torquemada*.

De igual modo, y para concluir, ambos usureros son representantes de la sociedad española decimonónica, así como de las reglas internas que la rigen. Ellos, con sus negocios clandestinos, forman parte de un fresco de personajes que cobran protagonismo en esta época marcada por el capitalismo, el auge de la burguesía y el desarrollo económico y social, un desarrollo que no alcanza a todas las esferas de la sociedad, hecho del que ambos usureros se benefician y a partir del cual construyen su oficio y modo de vida.

8. CONCLUSIONES

Una vez analizadas las diferentes cuestiones planteadas en los capítulos que conforman este trabajo, se pueden enumerar algunas de las conclusiones a las que he llegado con respecto a la caracterización del personaje protagonista masculino de las novelas del ciclo de *Torquemada*.

Galdós creó a su personaje y le dio vida haciendo uso de la gran variedad de técnicas narrativas –fundamental en su trayectoria como novelista– que ya había practicado, con anterioridad, en una novela como *La desheredada* (1881), aunque, en dicha novela, la primera de las que inauguran el llamado “ciclo de la materia”, el gran logro, con respecto a la creación del personaje novelesco, fue un personaje femenino: Isidora Rufete. En esta novela, como ya se ha visto con anterioridad, Galdós practicó muchas de las técnicas narrativas que se encuentran en la tetralogía de las novelas de *Torquemada*, y que se pusieron al servicio de la construcción de ese personaje femenino y de toda la realidad que configuraba su mundo. El lector, gracias a esta multiplicidad de técnicas narrativas, pudo acceder a la trágica historia de Isidora Rufete y contemplarla desde diferentes puntos de vista. La práctica de estas técnicas narrativas ha sido estudiada con profusión por la crítica galdosiana desde hace décadas, destacando, de manera prácticamente unánime, su hábil manejo de la misma. Así pues, en este estudio, he tomado como punto de partida un terreno ya ampliamente analizado y estudiado por los especialistas en la materia para analizar cómo utiliza Galdós toda esta variedad de técnicas narrativas para caracterizar a su personaje masculino.

En el caso que nos ocupa, esto es, las novelas del ciclo de *Torquemada*, Galdós practicó estas técnicas narrativas –desde la presencia del narrador omnisciente como hilo conductor de la historia del usurero, pasando por el diálogo, el *estilo indirecto libre*, el monólogo o el conocido como *multiperspectivismo narrativo*– para configurar a sus personajes y, especialmente, a su indiscutible protagonista masculino, Francisco Torquemada. Gracias al uso de estas técnicas, el lector accede, pues, desde múltiples perspectivas, a la vida del usurero, y puede adquirir, también, una visión más completa y total del mismo y de su historia.

Con respecto a la psicología del personaje masculino, decidí dedicar un capítulo a esta cuestión por dos razones: la primera, que siempre que se aborda la cuestión de los

“alienados” o “locos” en la producción novelística galdosiana –presentes ya en una novela breve y primeriza como es *La Sombra* (1871)– y, en particular, cuando se analizan o estudian las novelas que configuran el ciclo de *Torquemada*, es frecuente que se coloque el foco en la psicología de otro de los personajes masculinos del ciclo de novelas y antagonista del usurero, esto es, en Rafael del Águila; es natural y lógico que se inscriba a este personaje en la galería de “alienados” de Galdós, no solo por sus múltiples conflictos internos, sino por sus tendencias suicidas y por la culminación de las mismas en una muerte brutal –se arroja al vacío por una ventana–, incapaz de soportar su derrota moral frente a Torquemada, al que desprecia profundamente. Así pues, entre la evidencia de los trastornos psicológicos del ciego Rafael del Águila y los excesos –que, en ocasiones, rozan la caricatura– de Francisco Torquemada con respecto a su más que presente rasgo caracterizador de su personalidad, esto es, la avaricia, parece que un análisis de la psicología del usurero no se presenta tan propicia como en el caso de Rafael.

La segunda razón, enlazada con la primera que acabo de ofrecer, tiene que ver con la presencia de material literario más que suficiente en la configuración psicológica del personaje del usurero a lo largo de las cuatro novelas del ciclo para poder enfocarme en su análisis desde la perspectiva de un personaje “alienado” o, en cualquier caso, caracterizado por ciertos accesos o raptos de locura que he intentado analizar en el capítulo dedicado a la psicología del personaje. Como se ha podido comprobar, en las novelas son frecuentes las alucinaciones o visiones de Francisco Torquemada, así como la presencia del mundo onírico y de la llamada “idea fija”. En cualquier caso, desde un punto de vista psiquiátrico o psicológico, el personaje también merece ser objeto de estudio, no solo por su evidente megalomanía o delirios de grandeza, sino por todos esos episodios que hacen intuir al lector que el personaje no goza de una óptima salud mental.

Finalmente, en el último capítulo de este trabajo destinado al análisis del personaje, he querido situar a Francisco Torquemada en el marco de la tradición literaria del personaje-tipo, concretamente en la tradición del personaje del *avaro*, ya presente desde la Antigüedad Clásica en el *Dyskolos*, de Menandro, o en la comedia *Aulularia*, de Plauto.

Galdós, conocedor de la tradición y de los *avaros* literarios de escritores próximos a su tiempo, Balzac o Dickens (dos de sus mayores influencias), creó al suyo propio desde el molde de la tradición y, si bien en algunas ocasiones Francisco

Torquemada puede asemejarse a una caricatura por la exacerbación de su pecado capital y –no puede olvidarse este factor– la presencia del humor, también es cierto que Galdós le confirió humanidad –ahí está, entre otras influencias, la de su maestro Cervantes para este cometido– y lo presentó al mundo como un personaje de carne y hueso y no de “cartón piedra”, con sus luces y sombras, defectos y virtudes.

Por tres razones he abordado, en el último capítulo de este trabajo, el análisis comparativo del usurero de Galdós con el usurero de Narcís Oller, Oleguer.

La primera de estas razones tiene que ver con la gran amistad que unió a ambos escritores, evidente en la correspondencia que intercambiaron a lo largo de sus vidas, y por la admiración expresa que Galdós profesaba al novelista catalán. También por esa misma correspondencia, se sabe que Narcís Oller le envió su novela, *L'Escanyapobres* (1884), a Galdós, tal y como él mismo manifiesta en una misiva enviada a Oller y como consta en el catálogo elaborado por Berkowitz de su biblioteca personal.

La segunda razón tiene que ver con una cuestión puramente geográfica: ¿cómo no abordar un análisis comparativo entre estos dos célebres *avaros* peninsulares? Me parecía más que natural y razonable proceder así, antes que intentar comparar a Torquemada con su homólogo francés e inglés –el Gobseck de Balzac o el Ebenezer Scrooge de Dickens, por ejemplo–.

La tercera y última razón tiene que ver con las similitudes que se observan en la configuración de ambos personajes. Si bien ello puede tener su razón de ser en que ambos escritores escribían sus respectivas novelas bajo el influjo del Realismo y el Naturalismo de su tiempo, tampoco sería descabellado conjeturar que, tal vez, Galdós pudiera tomar prestado algún rasgo del usurero de Oller para modelar al suyo propio cuando se decidió a darle una entidad más elaborada y un protagonismo total en la tetralogía de novelas de *Torquemada*. Evidentemente, soy plenamente consciente de que esa posible influencia nunca podrá probarse, pero quería, al menos, dejarla apuntada en el análisis comparativo realizado.

En conclusión, podría afirmar que, después de este análisis del personaje masculino de la serie de novelas de *Torquemada* desde tres dimensiones (narrativa, psicológica y la del personaje-tipo), Galdós configuró a su personaje protagonista con gran detalle y complejidad, personaje al que no harían sombra algunas de las grandes creaciones femeninas de su novelística; en cualquier caso, no se trata de compararlos, ya que tanto los personajes masculinos como los femeninos que Galdós creó constituyen un regalo de humanidad para cualquier lector que se acerque a ellos.

9. BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

9.1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- Pérez Galdós, Benito (1972): *Ensayos de crítica literaria*, selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Península.
- _____ (1975): *La de Bringas*, Madrid, Hernando.
- _____ (1982): *Miau*, edición, prólogo y notas de Robert J. Weber, Barcelona, Labor.
- _____ (1986)^a: *Ángel Guerra (1)*, Madrid, Alianza.
- _____ (1986)^b: *Ángel Guerra (2)*, Madrid, Alianza.
- _____ (2002): *La loca de la casa. La razón de la sinrazón*, Madrid, Rueda.
- _____ (2004)^a: *La incógnita. Realidad*, ed. de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra.
- _____ (2004)^b: *Tormento*, Madrid, Alianza.
- _____ (2007): *La desheredada*, ed. de Germán Gullón, Madrid, Cátedra.
- _____ (2008): *Las novelas de Torquemada*, ed. de Yolanda Arencibia, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.
- _____ (2011): *Memorias de un desmemoriado*, Valencia, El Nadir.
- _____ (2012): *El doctor Centeno*, Madrid, Alianza.
- _____ (2013): *La sociedad presente como materia novelable*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- _____ (2015): *Novelas. Tristana. Nazarín. Halma. Misericordia*, estudio introductorio de José-Carlos Mainer, Madrid, Gredos.
- _____ (2016)^a: *Correspondencia*, edición, introducción y notas de Alan E. Smith, María Ángeles Rodríguez Sánchez y Laurie Lomask, Madrid, Cátedra.
- _____ (2016)^b: *Episodios Nacionales. Tercera serie*, ed. de Ermitas Penas Varela, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- _____ (2018)^a: *Fortunata y Jacinta*, ed. de María Luisa Sotelo Vázquez y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Penguin.

- _____ (2018)^b: *La Sombra. La Fontana de Oro. El audaz*, ed. de Yolanda Arencibia y prólogo de Germán Gullón, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.
- _____ (2018)^c: *Lo prohibido*, Madrid, Alianza.
- _____ (2020)^a: *Episodios Nacionales. Quinta serie*, ed. de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra.
- _____ (2020)^b: *Galdós periodista. Artículos completos en la prensa de Buenos Aires*, ed. de Isabel Román Román, Extremadura, Universidad de Extremadura.

9.2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Agüero, Eduardo de (1980): «*Doña Perfecta y La tía Tula: un análisis de dos matriarcas*», en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*, Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 9-33.
- Álamo Felices, Francisco (2006): «*La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas*», en *UNED. Revista Signa*, núm. 15, pp. 189-213.
- Alas, “Clarín”, Leopoldo (1991): *Galdós, novelista*, ed. e introducción de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU.
- American Psychiatric Association et al. (2016): *DSM-5. Critères Diagnostiques*, Elsevier Masson.
- Amorós, Andrés: (1970): «*La sombra, realidad o imaginación*», en VV. AA. (1970-1971): *Cuadernos Hispanoamericanos. 250-252*, Madrid, Mundo Hispánico, pp. 523-536.
- Arencibia, Yolanda (2020): *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets.
- Aritzeta, Margarida (2017): «*Els topònims de L'Escanyapobres, de Narcís Oller*», en *Estudis Romànics*, vol. 39, pp. 375-391.
- URL: <https://raco.cat/index.php/Estudis/article/view/321058>.

- _____ (2018): «Constants i criteris en l'Onomàstica de ficció de Narcís Oller», en *Quaderns de Vilaniu* (IEV), núm. 74, pp. 5-25.
URL: <https://raco.cat/index.php/QuadernsVilaniu/article/view/348960>
- Arroyo Almaraz, Antonio (2001): «Benito Pérez Galdós y Narcís Oller: formulación y percepción narrativas de la ciudad», en *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca de la UNED*, núm. 7.
- _____ (2003): *Poética de lo urbano en la novela. Dos calas en la narrativa del ochocientos: B .P. Galdós y N. Oller*, Madrid, Editorial Complutense.
- Auerbach, Erich (2017): *Mimesis*, trad. de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz y posfacio de Edward W. Said, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Ayala, Francisco (1970): «Los narradores en las novelas de “Torquemada”», en VV.AA: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 250-52, Madrid, Mundo Hispánico, pp. 374-381.
- Ayala, María de los Ángeles (2020): *Enfermos, trastornados y dementes en el ciclo de «Torquemada»*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
URL: https://www.letrasgalegas.org/obra-visor/enfermos-trastornados-y-dementes-en-el-ciclo-de-torquemada-997268/html/f9d6738e-61ad-4332-bc77-ed193f1055fc_4.html
- Bajtín, Mijaíl (2009): *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI editores.
- Balzac, Honoré de (2015): *La Comedia humana. Volumen III*, trad. y notas de Aurelio Garzón del Camino, Madrid, Hermida Editores.
- Baquero Goyanes, Mariano. (1960): «Las caricaturas literarias de Galdós.», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 36, pp. 331-62.
- _____ : «Perspectivismo irónico en Galdós», en VV.AA. (1970-1971): *Cuadernos Hispanoamericanos*. 250-252, Madrid, Mundo Hispánico, pp. 143-160.
- Benítez, Ruben (1990): *Cervantes en Galdós*, Murcia, Secretariado de la Universidad de Murcia.
- Berkowitz, Hyman Chonon (1951): *La biblioteca de Benito Pérez Galdós: catálogo razonado*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.
- Berná Jiménez, Carmen (2021): *Los locos de Galdós. Entre ciencia y literatura*, Archivos Vola, Madrid.
- Beser, Sergi (1965): *Narcís Oller. La societat catalana de la Restauració*, Barcelona, Edicions 62.

- Bly, Peter A (1978): «Sallies and Encounters in *Torquemada en la hoguera*: Patterns of Significance», en VV.AA., *Anales Galdosianos. Año XIII*, Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 23-31.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1990): «El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye», en *El personaje novelesco*, coord. Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, pp. 43-68.
- Bonet, Laureano (1983): *Literatura, Regionalismo y Lucha de clases (Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés)*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Bosch, Rafael (1971): «*La Sombra* y la psicopatología de Galdós», en VV.AA., *Anales Galdosianos. Año VI*, Austin, The University of Texas, pp. 21-42.
- Cáceres Milnes, Andrés Eugenio (2002): *Benito Pérez Galdós: víctimas y mártires en la serie de Torquemada*, Berlín, Editorial Académica Española.
- Cardona de Gibert, Angeles (1980): «Cataluña y Galdós», en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*, Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 151-163.
- Cardona, Rodolfo (1970): «Nuevos enfoques críticos con referencia a la obra de Galdós», en VV.AA. (1970-1971): *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-51-52, pp. 58-72.
- Caro Baroja, Julio (1986): *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*, Madrid, Istmo.
- Casalduero, Joaquín (1966): «La sombra», en *Anales Galdosianos. Año I*, Pennsylvania, University of Pittsburgh, pp. 33-38.
- _____ (1970): *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos.
- Charcot, Jean Martin (1998): *L'Hystérie*, Textes choisis et introduction par E. Trillat, Paris, L'Harmattan.
- _____ (2018): *Œuvres Complètes de J.M. Charcot. Leçons sur les Maladies du Système Nerveux (Vol.3)*, Londres, Forgotten Books.
- Cirlot, Juan Eduardo (2006): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.
- Colin, Vera (1967): «A note on Tolstoy and Galdós», en *Anales Galdosianos. Año II*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa-Museo “Pérez-Galdós”, pp. 155-168.
- Connelly Ullman, Joan y Allison, George H. (1974): «Galdós as Psychiatrist in *Fortunata y Jacinta*, en VV.AA., *Anales Galdosianos, Año IX*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa-Museo “Pérez Galdós”, pp. 7-36.

- Cordovero, Moshe ben Ja'acob (1998): *La palmera de Débora*, Mataró, Indigo.
- Correa, Gustavo (1974): *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.
- _____ (1984): «Hacia una tipología de la novela galdosiana», en VV.AA., *Anales Galdosianos. Año XIX*, Madrid, Castalia, pp. 7-26.
- Davis, Lisa E.: «Max Nordau, “Degeneración” y la decadencia de España», en VV.AA (1977): *Cuadernos Hispanoamericanos. 326-327*, Madrid, Mundo Hispánico, pp. 307-323.
- Earle, Peter G. (1967): «Torquemada: hombre-masa», en VV.AA., *Anales Galdosianos. Año II*, Las Palmas, Gran Canaria, Casa-Museo “Pérez-Galdós”, pp. 29-43.
- _____ : (1970): «La interdependencia de los personajes galdosianos», en VV.AA. (1970-1971): *Cuadernos Hispanoamericanos. 250-252*, Madrid, Mundo Hispánico, pp. 117-134.
- _____ (1978): «Meditación de la muerte», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos I*, Las Palmas, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 49-59.
- Elizalde, Ignacio (1988): *Pérez Galdós y su novelística*, Universidad de Deusto, Bilbao.
- Fernández Montesinos, José (1968): *Galdós.*. Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- _____ (1969): *Galdós.** Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- _____ (1980): *Galdós.***. Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- Ferreres i Calvo, Ernest y Llorens i Vila, Jordi (1992): *Història de Catalunya*, Barcelona, Grup Promotor Santillana.
- Folley, Terence T. (1978): «Some Considerations of the Religious Allusions in Pérez Galdós' *Torquemada* Novels», en VV.AA., *Anales Galdosianos. Año XIII*, Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 41-48.
- Foucault, Michel (2018): *Historia de la locura en la época clásica I*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- _____ (2018): *Historia de la locura en la época clásica II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- Freud, Sigmund (1934): *La histeria. Charcot-Un caso de curación hipnótica*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- _____ (1972): *Totem y tabú*, Madrid, Alianza.
- _____ (2010): *L'interprétation du rêve*, París, Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Gilabert, Joan (1977): *Narciso Oller. Estudio comparativo con la novela castellana del siglo XIX*, Barcelona, Marte.
- Gillespie, Gerald (1966): «Dreams and Galdós», en VV. AA., *Anales Galdosianos. Año I*, Pennsylvania, University of Pittsburgh.
- _____ (1970): «Galdós and the Humoristic Tradition», en VV.AA., *Anales Galdosianos. Año IV*, Texas, University of Texas, pp. 99-111.
- Gilman, Stephen (1978): «Cuando Galdós habla con sus personajes», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos I*, Las Palmas, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 128-134.
- _____ (1985): *Galdós y el arte de la novela europea: 1867-1887*, Madrid, Taurus.
- Granjel, Luis S. (1970): «Personajes médicos de Galdós», en VV.AA. (1970-1971): *Cuadernos Hispanoamericanos. 250-252*, Madrid, Mundo Hispánico, pp. 656-663.
- Guinko, Valentina (1993): «Apuntes sobre la primera etapa galdosiana en Rusia (1879-1917)», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990).II*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 67-74.
- Gullón, Germán (1976): *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- _____ (2020): *Galdós, maestro de las letras modernas*, Cantabria, Valnera.
- Gullón, Ricardo (1970): *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus.
- _____ (1979): *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus.
- _____ (1987): *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus.
- _____ (1993): «Galdós fin de siglo», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990). II*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 603-611.
- Jung, C. G. (1971): *Tipos psicológicos. I*, Barcelona, EDHASA.
- _____ (1971): *Tipos psicológicos. II*, Barcelona, EDHASA.
- Jutglar, Antoni (1976): *De la Revolución de Setiembre a la Restauración*, Barcelona, Planeta.
- Kronik, John W. (1978): «Galdós and the Grotesque», en VV.AA., *Anales Galdosianos*, Madrid, Cátedra, pp. 39-54.

- Lukács, György (1971): *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa.
- Madariaga, Salvador de (1970): «La universalidad de Galdós», en VV.AA. (1970-1971): *Cuadernos Hispanoamericanos*. 250-252, Madrid, Mundo Hispánico, pp. 52-57.
- Mata, Pedro (1864): *Tratado de la razón humana en sus estados intermedios: sueños, ensueños, pesadillas...Con aplicación de la práctica del Foro*, Madrid, Bailly-Bailliere.
- Mcbride, Charles A. (1971): «Religion in the Spanish Novel», en VV.AA., *Anales Galdosianos, Año VI*, Austin, The University of Texas, pp. 125-129.
- Monasterio Morales, Salomé (2002): «Ana y Fortunata en el Realismo Espiritual de Galdós y Tolstoy», en VV.AA., *España y el mundo eslavo. Relaciones culturales, literarias y lingüísticas*, Madrid, GRAM Ediciones, pp. 303-308.
- Morales Sánchez, Isabel (2000): *La novela como género. Tradición y renovación en la teoría literaria española del S.XIX*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.
- Moreno Martínez, Matilde (1993): «Hacia una integración de los períodos naturalista y espiritualista», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990). II*, Las Palmas, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 469-476.
- O'Byrne Curtis, Margarita Rosa (1996): *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Oller, Narcís (1962): *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, Prólogo de Gaziell, Barcelona, Aedos.
- _____ (1965): *La societat catalana de la restauració*, ed. de Sergi Beser, Barcelona, Edicions 62.
- _____ (2001): *L'Escanyapobres*, Estudio introductorio de Alan Yates, Barcelona, Edicions 62.
- Oller, Narcís y Pérez Galdós, Benito (1963): *Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*. Recopilación de William Shoemaker, Barcelona, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, vol. XXX.
- Pardo Bazán, Emilia (1961): *La Revolución y la novela en Rusia*, Madrid, Publicaciones Españolas.

- _____ (2009): *La cuestión palpitante. La Revolución y la novela en Rusia. La nueva cuestión palpitante*, estudios de Laura Silvestri y Carlos Dorado, Madrid, Bercimuel.
- _____ (2020): *Epistolario de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós. Crónica de un encuentro intelectual y sentimental*, edición, estudio preliminar y notas de Ermitas Penas y Marisa Sotelo, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Pasto-Crosby, Lisa (1993): «Dickens y Galdós: la perspectiva múltiple», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990). II*, Las Palmas, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 177-188.
- Pattison, Walter T. (1965): *El naturalismo español*, Madrid, Gredos.
- _____ (1970): «Verdaguer y Nazarín», en VV. AA. (1970-1971): *Cuadernos Hispanoamericanos*. 250-252, Madrid, Mundo Hispánico, pp. 537-545.
- Peraza de Ayala, Dr. Trino (1947): *La psiquiatría española en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Plauto (2014): *Anfitrión. La comedia de los asnos. La comedia de la olla*, edición de Gregorio Hinojo, Barcelona, Austral.
- Plavskin, Zajar (1993): «Benito Pérez Galdós y la literatura rusa de su tiempo», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990). II*, Las Palmas, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 635-641.
- Portnoff, George (1932): *La literatura rusa en España*, Nueva York, Instituto de las Españas.
- Propp, Vladimir (1998): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- Real Academia Española (2021): *Diccionario Real Academia Española*.
En línea: <https://dle.rae.es/>
- Ribas, José M. (1974): «El episodio nacional *Gerona*, visto por un gerundense.», en VV.AA., *Anales Galdosianos. Año IX*, Texas, University of Austin, pp. 151-165.
- Río, Ángel del (1953): «Aspectos del pensamiento moral de Galdós», en *Estudios Galdosianos*, Zaragoza, Librería General.
- Rodríguez, Alfred (1980): «Aspectos de un “tipo” galdosiano: el maestro de escuela, ayo o pasante», en VV.AA., *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*, Salamanca, Cervantes, pp. 341-359.
- Rogers, Douglass M. (1973): *Benito Pérez Galdós*, Col. El Escritor y la Crítica, Madrid, Taurus.

- Round, Nicholas G. (1971): «Time and Torquemada: Three Notes on Galdosian Chronology», en *Anales Galdosianos. Año VI*, Austin, The University of Texas, pp. 79-97.
- San Vicente, Ricardo (2002): «Sobre la ética del conde Lev Tolstoj», en VV.AA., *España y el mundo eslavo. Relaciones culturales, literarias y lingüísticas*, Madrid, GRAM Ediciones, pp. 339-344.
- Sánchez Barbudo, Antonio (1967): «Torquemada y la muerte», en VV.AA., *Anales Galdosianos. Año II*, Las Palmas, Gran Canaria, Casa-Museo “Pérez Galdós”, pp. 45-52.
- Schraibman, José (1960)^a: «Onirología galdosiana», en *El Museo Canario*, núms. 75-76, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 347-366.
- _____, Joseph (1960)^b: *Dreams in the novels of Galdós*, New York, Hispanic Institute in the United States.
- Sherzer, WM. M. (1978): «Death and Succession in the *Torquemada* Series», en VV. AA., *Anales Galdosianos. Año XIII*, Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 33-39.
- Shoemaker, W.H. (1964): *Una amistad literaria. La correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras.
- Smith, Gilbert (1980): «La elaboración del mito de Prometeo en las novelas de Torquemada», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*, Las Palmas, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 361-368.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2014): *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Sotelo Vázquez, Marisa (1990): *Ángel Guerra de Benito Pérez Galdós y sus críticos*, Barcelona, PPU.
- _____, (2005): «Ángel Guerra, místico Quijote toledano», en *Actas del Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 284-294.
- _____, (2013): «El multiperspectivismo en la narrativa galdosiana: *La desheredada*», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 174-182.
- Stannard, Michael (2015): *Galdós and Medicine*, Bern, Peter Lang.

- Steiner, George (2007): *Tolstói o Dostoyevsky*, Madrid, Siruela.
- Suárez, Manuel (1980): «Torquemada y Gobseck», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*, Las Palmas, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 369-382.
- Tayadella, Antònia (1986): *Narcís Oller i el naturalisme*, en Riquer, Martí de, Comas, Antoni y Mola, Joaquim: *Història de la literatura catalana*. Volum VII, Barcelona, Ariel.
- Todorov, T (1971): *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta.
- Triadú, Joan (1955): *Narcís Oller. Resum biogràfic*, pròleg per Joan Oller i Rabassa, Barcelona, Barcino.
- Turner, Harriet S. (1971): «Rethoric in *La Sombra*», en VV. AA., *Anales Galdosianos. Año VI*, Texas, University of Austin, pp. 5-19.
- Ullersperger, Dr. J.B. (1954): *La Historia de la Psicología y de la Psiquiatría en España*, Madrid, Alhambra.
- Ullman, Pierre I. (1978): «Torquemada, ¿San Eloy o Dagoberto?», en VV.AA., *Anales Galdosianos. Año XIII*, Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 49-58.
- Velázquez Cueto, Gerardo (1981): *Galdós y Clarín*, Madrid, Cincel.
- Villanueva, Darío (2006): *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Mare Nostrum.
- VV.AA. (1978): *Historia social de la Literatura española II*, Madrid, Castalia.
- VV.AA. (1997): *Creación de una realidad ficticia: LAS NOVELAS DE TORQUEMADA de Pérez Galdós*, Madrid, Castalia.
- VV.AA. (2014): *La Sagrada Biblia*, Madrid, Alba.
- Yates, Alan (1998): *Narcís Oller, tradició i talent individual*, Barcelona, Curial.
- Zeidner Bäuml, B. J. (1970): «The Mundane Demon: the Bourgeois Grotesque in Galdos' *Torquemada en la hoguera*», en *Symposium*, n. 24, pp. 158-165.