

PEREZ GALDOS: MEDITACION DE LA MUERTE

Peter G. Earle

Hay un naturalismo implícito en los personajes de Balzac, Dostoyevsky y Pérez Galdós. La condición predeterminada de casi todos es su calidad de víctimas. Las novelas del siglo XIX elaboraban el tema de la sobrevivencia, de la lucha personal contra la inevitabilidad histórica, del hombre subordinado a su época. A partir del romanticismo, la fina maquinaria del universo dieciochesco es corroída por invisibles organismos subjetivos. Entre intelectuales el simbolismo físico es sustituido por el biológico; y la compulsión racionante, por la curiosidad psicológica. En los mejores casos la novela llamada realista ofrece nuevas y diversas realidades, y de esa multiplicación nacen forzosamente nuevas perspectivas.

En su estimulante ensayo *Classic, Romantic and Modern* Jacques Barzun escribe que el triunfo del Romanticismo sobre el Neoclasicismo es en el fondo el de la biología sobre la mecánica. La causa motriz de los románticos es «la sobrevivencia del individuo y de la especie». Barzun piensa que con el Romanticismo la religión de Occidente se transforma en una «teoría energética» que anima al hombre y a la naturaleza circundante. La religión es, desde entonces, «una necesidad intelectual y emocional»¹. Por eso mismo, la multiplicación de realidades que encontramos en las máximas novelas del siglo pasado tiene su paralelo en la religiosidad multiforme de aquella época. El escepticismo —que es la verdadera base de la novela moderna— precipita esa multiformidad. La novela, a partir de Balzac, Dostoyevsky y Pérez Galdós, es barómetro de profundos cambios intelectuales. Desde Hegel hasta Nietzsche la filosofía lógica se ha convertido en filosofía idealista; la física especulativa en ciencia aplicada; los credos ortodoxos en nuevas místicas panteístas; la

evocación (más o menos costumbrista) del pasado, en preocupación (principalmente social) por el futuro. Todo es definible como necesidad. La novela de Balzac, de Dostoyevsky y de Galdós es un amplio cuestionamiento. En su circunstancia cada protagonista se pregunta de la manera más completa posible, ¿qué debo hacer con mi muerte? Esa es su mayor aportación al argumento.

Se ha intentado demostrar en un breve ensayo comparativo sobre Balzac y Galdós que en la obra de aquél hay «la alegría ruidosa y optimista de un bautizo», mientras que en la del español predomina «la tristeza silenciosa y conmovedora de un viático»². Desde luego, la comparación es errónea. En el fondo y en muchos detalles, la *Comédie Humaine* es una visión de la vida como enfermedad incurable. Hasta se podría decir que varios personajes principales y secundarios de Pérez Galdós han conocido, en las pesarillas, en las ilusiones perdidas, en los accesos de locura, o en la simple frustración económica, el mismo infierno psicológico simbolizado en el primer capítulo de *La Peau de chagrin*. En él la civilización moderna es una enorme casa de juego, custodiada por un viejo siniestro que recibe del cliente su sombrero y que parece ser guardián de la Muerte. En esa novela la vida fatiga y apremia, como la misma piel de zapa: el talismán aceptado por Raphaël, «that power-giving but steadily shrinking talisman —dice Victor Bronbert— in which Balzac symbolizes the eternal dialectic of desire and death»³. Con cada deseo cumplido la piel se encoge un poco más. Por supuesto esa piel es la vida: y un recordatorio constante de que la vida es un proceso disminuyente y una serie ilimitada de desilusiones.

I. *Los Episodios Nacionales: marco tragicómico de la historia*

Galdós completa y humaniza en las Novelas Contemporáneas el panorama histórico de los Episodios Nacionales. No sólo en las alucinaciones o temores de algunos personajes principales en que se asoma la Muerte, sino en la Historia misma. Ricardo Gullón subraya acertadamente la inseguridad y hasta los «leves trastornos mentales» del narrador de la última serie de los Episodios. Percibe además una consistencia trágica en casi todos los Episodios⁴. Yo veo, aun en los más amargos y pesimistas de la última serie, una tonalidad más bien tragicómica: por el panorama de frivolidades, por las ironías históricas y caricaturas políticas⁵, por el creciente sarcasmo galdosiano frente a la cursilería social. Para Galdós la vida histórica —no menos que la íntima— es tragicomedia, y el último capítulo del último Episodio (*Cánovas*) ofrece en la forma de una carta de la Musa de la Historia al narrador-protagonista esta fúnebre visión del presente y del porvenir de España:

La paz es un mal si representa la pereza de una raza, y su incapacidad para dar práctica solución a los fundamentales empeños del comer y

del pensar. Los *tiempos bobos* que te anuncié has de verlos desarrollarse en años y lustros de atonía, de lenta parálisis que os llevará a la conunción y a la muerte⁶.

A continuación *Mariclio* afirma que España acabará entregando a la Santa Madre Iglesia «la enseñanza, la riqueza, el poder civil, y hasta la independencia nacional», que solamente alguna forma de revolución podrá levantar al país de su letargo, y que mientras tanto ella, inquieta musa de la Historia, se dormirá de puro aburrimiento. Así habló a través de su musa el Zarathustra hispánico, el profeta fatigado de 1912; pero en muchas otras ocasiones y circunstancias Galdós había expresado los mismos presentimientos. El novelista tenía, como ha indicado Robert Ricard en su análisis del episodio *Prim*, una visión histórica que oscilaba entre dos extremos, trágico y fársico, y entre dos interpretaciones —podríamos añadir—, lógica e irracional. Pero esas dos interpretaciones resultan ser ambiguas, y Ricard observa que Galdós por medio de su historiador Santiuste quiere mostrar en el contexto de su siglo la razón de la sinrazón. Juan Santiuste tiene el inequívoco apodo de Confusio y es autor de una ambigua —por no decir oximorónica— *Historia lógico-natural de los españoles de ambos mundos en el siglo XIX*. «Mi historia no es la verdad pedestre, sino la verdad noble, la que el Principio divino engendra en la Lógica humana. Yo escribo para el Universo, para los espíritus elevados en quienes mora el pensamiento total» (OC, III, 619). La Historia de Santiuste, o la conclusión borrosamente filosófica a la que conduce, corresponde a grandes rasgos a las últimas meditaciones de Maxi Rubín, es decir, al «furor de la lógica» que lo aflige en el penúltimo capítulo («La razón de la sinrazón») de *Fortunata y Jacinta*. El desatinado historiador y el filósofo cuerdo-loco realizan sendas levitaciones espirituales. Son éstas una cómica mezcla de lógica hegeliana y de fantasmagoría quijotesca. En una obra tras otra, en Episodios y en novelas, Galdós ofrece el espectáculo del ilusionismo socio-histórico, de personajes deslumbrados ante la realidad e incapaces de comprender su circunstancia. Los simulacros políticos complicados por pronunciamientos militares ofuscan y agravan los problemas fundamentales del país. «La verdad noble» de que habla Confusio será de otro mundo; «la verdad pedestre», cotidiana, es la progresiva atonía, la restauración de una monarquía caduca, la parálisis ideológica, la voracidad burocrática y la infructuosa pretensión social.

Los *Episodios Nacionales* fueron obra del testigo indignado, el contraste irónico entre el ser y el querer-ser (según ese testigo de voluntad reformadora) de la nación. Por ser género híbrido de novela, crónica y periodismo, los Episodios interesan al estudioso de la historia española. Carecen de universalidad literaria, pero le sirven al autor de esquema y trasfondo histórico para las grandes Novelas Contemporáneas que han sido su verdadero aporte; los Episodios tienen dos funciones: son las notas formalizadas de un novelista históricamente orientado, y son los cuadernos de sus preocupaciones

cívicas. Galdós fue aficionado y no filósofo de la historia; su acercamiento a la historia es genealógica y familiar. Para él la sociedad era el desarrollo y deterioración de las tradiciones españolas. Todo en plan de familia, en el laberíntico hogar de Madrid. Vidas íntimas, íntimas muertes.

II. *Perspectivas de la muerte*

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.

1. El naturalismo galdosiano, siempre oblicuo mas no por eso menos presente, es notable en varios personajes. «Todo lo que ha cumplido su ley desaparece» afirma Máximo Manso al sentir la inminencia de su propia desaparición (OC, IV, 1289). Luego, ya retrospectivamente, «el sosiego me dio a entender que había dejado de ser hombre». José Ido del Sagrario, delirante profeta y teórico literario en *El doctor Centeno*, declara con motivo de la muerte de Alejandro Miquis que «el mundo elimina y echa de sí a los que no le sirven» (OC, IV, 1448). Frasquito Ponte termina siendo, en *Misericordia*, otra inutilidad. Hidalguillo anacrónico, quisiera ocultar —así como esconde sus harapos bajo un gabán de verano en toda estación— su miserable circunstancia en sus vanos ensueños. Finalmente sufre dos caídas calamitosas: la primera, humillante y simbólica, de su caballo; la segunda, física, nerviosa y mortal, al rodarse por la escalera de la nueva casa de doña Paca. Son personas, como el aristócrata degradado Rafael del Aguila en *Torquemada en la cruz* y *Torquemada en el purgatorio*, para quienes no queda función ni razón de ser en el mundo aburguesado de la Restauración y de la Regencia. Son tres muertes y un suicidio determinados, al parecer, por las circunstancias sociales de su tiempo. Galdós, lector de Herbert Spencer, Darwin y Zola, aplicaba las teorías de selección natural y de la lucha por la vida a la sociedad, no con rigor científico pero sí con una dimensión simbólica. El Madrid de su tiempo no dejaba lugar a los filósofos, poetas o nobles sin recursos. Galdós se sentía testigo de una sociedad caduca que resistía a toda innovación menos las puramente materialistas.

2. Otro aspecto del naturalismo, frecuentemente comentado en estudios sobre *La desheredada* y *Lo prohibido*, es el proceso degenerativo. *Lo prohibido* es un catálogo de enfermedades psicofísicas causadas por la afición morbosa al lujo. *Radix malorum cupiditas est*. Walter T. Pattison indica que todos los Bueno de Guzmán sueñan con felicidades que sólo con dinero se pueden lograr⁸, y por el despilfarro y la concupiscencia de los personajes el dinero que consiguen nunca les basta. La enfermedad básica en *Lo prohibido* como en la novela inmediatamente anterior (*La de Bringas*) y después en la serie de *Torquemada* es la del materialismo. No se trata tanto de «mitigated

naturalism» —la frase es de Pattison— como de naturalismo metafórico. Constantemente Galdós emplea imágenes biológicas y fisiológicas para conotar la deteriorización de una persona, la degradación de una familia, o la atrofia de toda una clase social. Para Emile Zola, rigurosamente fiel al concepto determinista de Claude Bernard, los fenómenos (efectos) tienen causas concretas y definibles; es decir, hechos observables según el «método experimental». Zola afirma que el novelista es una síntesis del observador y del experimentalista, y que su tarea es la de exponer a su personaje a una «serie de pruebas»⁹. Anticipándose al estructuralismo, Zola juzga que «la ciencia experimental no debe molestarse por el *por qué* de las cosas; ella solamente explica el *cómo*»¹⁰. En cambio, Galdós el preocupado, «the liberal crusader», el padre espiritual de la España moderna, buscaba siempre, y sin olvidar nunca el cómo estilístico, el por qué caracterológico. En el fondo y de acuerdo con Ortega y Gasset en *España invertebrada* y con Américo Castro en *La realidad histórica de España*, Galdós nos presenta un naturalismo al revés, en que las personas mediante sus voluntades y caprichos determinan las circunstancias; las circunstancias son espejos de las personas. La usura, la burocracia, las modas, el patriarcado familiar y social, el hambre visible y el hambre oculta son circunstancias de segundo grado: nacidas, es decir, de una personalidad múltiple y tenazmente española; son el resultado de deseos, sueños y razonamientos frecuentemente incompatibles con la realidad. La muerte de Pepe Carrillo, el marido de Eloísa en *Lo prohibido* anticipa la del Ivan Ilyich de Tolstoy; cada una es un macabro poema de dolores y gritos. Los gritos de Carrillo «eran una exclamación de animalidad herida y en peligro, sin ideas, sin nada de lo que distingue al hombre de la fiera» (OC, IV, 1756). Más tarde, la muerte de su mujer es aún más bizarra; al narrador, su antiguo amante, la cara de Eloísa le parece una «enorme calabaza». Tan repugnante es su máscara de moribunda que encubre la deslumbrante belleza de antaño, que el narrador cree «ver expresadas en un solo visaje todas las ironías humanas» (OC, IV, 1829). Eloísa, y Pepe Carrillo en menor grado, habían ensayado una vida de máximas pretensiones sociales —tan extremas que su único desenlace posible era el fracaso y la muerte. Eloísa tenía, según la expresión popular, «mucha cara» y —simbólicamente— había de morir con la cara enormemente hinchada. Rafael, tío paterno del narrador, repasa al principio de *Lo prohibido* varias vidas de la extraña familia Bueno de Guzmán. Por ejemplo, el abuelo de José María mandó construir su propio panteón, y fue su última voluntad que los restos de todos los niños pobres nacidos en Ronda fuesen enterrados a su lado; por supuesto, varios de ellos fueron sus propios hijos. Un tío de José María «coleccionaba papeletas de entierro y hacía libros con ellas» (OC, IV, 1678). Raimundo, hijo de don Rafael, es «un pasmoso talento improductivo», etc. Todos, en fin, encaminados a la muerte, real y simbólica, antes de su debido tiempo.

3. La muerte es, para los incomprensivos hasta para las conciencias más

iluminadas, el mayor misterio y el mayor acontecimiento espiritual. Máximo Manso, para quien la muerte es la no-existencia originaria y final, y el no ser pensado por el creador (en su caso el creador es un novelista) la piensa continuamente. Manso espiritualiza la vida, mientras que su discípulo Manolo Peña la cosifica. Ambos experimentan la incompatibilidad del espíritu y de la materia, y esa incompatibilidad es uno de los nombres sin número de la muerte. A modo de contraste, Francisco de Bringas no *piensa* en la muerte, pero la vive y expresa todos los días. Su imaginación endeble excluye al porvenir; su dinero no circula; su sensibilidad no reconoce la verdad. La imagen preliminar de *La de Bringas* es el cenotafio sin par de Don Francisco, enmarañado espectáculo de la muerte a la vez humilde y ostentoso, fiesta barroca de peludas penumbras. Han entrado en su composición pelos castaños, negros y rubios de vivos y muertos. El catálogo de «emblemas del morir y del vivir eterno», los motivos sentimentales, la caótica mezcla de lo gótico y lo anacréontico, de arquitectura eclesiástica y de paisajesseudorrománticos, constituyen el colmo de lo moribundo en arte, literatura y cultura. Sus «espasmos de artista» son síntomas de la enfermedad más intensamente diagnosticada por Galdós a través de sus obras: la cursilería. Es de notar que inmediatamente después de su detallada presentación del cenotafio, el novelista nos da otra del interior del Palacio Real. La familia Bringas vive el caso de la monarquía española y experimenta la dificultad de sobrevivir en la alborada de una nueva burguesía improductiva.

Si la familia Bringas es la prosa de la época, Fortunata es la poesía. Por eso mismo resiste mejor a la muerte. Fortunata, como indica José Schraibman, es el personaje más soñador de la obra maestra de nuestro autor (nueve de los veintitrés sueños en *Fortunata y Jacinta* son de ella)¹¹. «Morirse es cumplir una ley de armonía», dice Juan Pablo Rubín en una reunión de damas de «equivoca decencia» (OC, V, 307). Fortunata, su cuñada, parece cumplir —ella misma— esa ley, entre cristiana, krausista y darwiniana, del bien morir. Es uno de los pocos personajes galdosianos que realizan una vida natural. Sus últimas palabras —«Soy ángel... yo también..., *mona del Cielo*» (OC, V, 541)— entonan satisfacción, y la convicción de haber logrado su destino de mujer y madre con máxima libertad. Guillermina Pacheco le exige y consigue perdón para Juanito de Santa Cruz y para Aurora; pero es de notar que Fortunata no rechaza, por mucho que insiste Guillermina, la tenaz idea de que ella (Fortunata) y no Jacinta, ha sido la verdadera esposa de Juanito. Es decir: la hora de la muerte, que es para la gran mayoría el momento definitivo de todas las concesiones ante la Religión y la Sociedad, para Fortunata es ocasión de reafirmar su voluntad. No concede a la sociedad derecho de esposa, ni a la religión su *mea culpa*. «Soy ángel...». Eso es, agente del amor sin condiciones, y también «*mona del Cielo*», o sea, criatura pura y madre, la única posible, que ha dado a luz al «*mono del Cielo*»: madre e hijo que la sociedad a través de la retórica de doña Lupe ha llamado «pájara mala» y «pollo».

III. *Tres víctimas ejemplares*

Bien sabía Galdós que la vida era especialmente dura para la mujer. Isidora Rufete, Mauricia la Dura, Tristana, entre otras, la averiguan. Pero tampoco fue el autor de *Fortunata y Jacinta* un feminista. Aunque conocía y reconocía las múltiples injusticias sufridas por la mujer, encontró en la sociedad misma el origen de todos los males. La sociedad madrileña presentada a través de su obra fue una inmensa familia de víctimas y victimarios, retratados todos en un momento crítico de la historia. El naturalismo implícito de las Novelas Contemporáneas revela la irónica ineptitud del individuo en una sociedad fundada sobre el principio del individualismo. A esa ineptitud le complementa una actitud peculiar ante la muerte que a la vez muestra la profundidad psicológica del autor al describirla. Las mujeres en las novelas de Galdós son en muchos casos personajes más vivos y completos que los hombres, pero son éstos lo que expresan, generalmente, una mayor preocupación por la mortalidad humana.

Tres hombres, fascinantes en su defectuosidad, me parecen ejemplares en su anticipación de la muerte. Maxi Rubín, por su continua experiencia del malestar (físico, nervioso y mental); Ramón Villaamil, por ser la víctima más completa de su circunstancia familiar, política y social; Francisco de Torquemada, por su transformación de parásito menor en parásito mayor de la vida española. El primero, aunque no muere antes de terminar Galdós la obra, se encuentra desterrado de la vida, aislado de la sociedad, abandonado por parientes y amistades, y encerrado en el manicomio. El segundo, frustrado y humillado —casi, se podría decir, sistemáticamente— elige su último recurso: el suicidio. El tercero, Torquemada, es el más explícito en preocuparse por la otra vida, no como ha pensado erróneamente Antonio Sánchez-Barbudo, anticipando la angustia existencial de Unamuno, sino como simple animal económico en busca de la última inversión¹². «Vivir», para Torquemada, es seguir acumulando bienes materiales.

Maxi Rubín morirá porque no llega a ser hombre completo. Su condición patológica es la metáfora de su debilidad de carácter. Morirá por falta de amor, que tal vez le hubiera transfigurado. Cuando en el último capítulo *Fortunata* le ofrece su amor, a condición de que él primero mate a Aurora y a Juanito, no hay posibilidad alguna de que semejante amor se cumpla. Morirá, en fin, porque *Fortunata*, símbolo a la vez del eterno femenino y de España en una encrucijada, es un enigma, y porque las circunstancias exigen su separación ya desde la misma noche de bodas. Maxi, parodia del hombre, es el reverso de la leyenda de Don Juan (Santa Cruz es una de tantas exacerbaciones de esa leyenda); le faltan: autoridad, elocuencia, atractivo físico, aplomo, potencia sexual. Será, en la relativa tranquilidad de Leganés, filósofo. No por vocación o inclinación natural, sino por proceso de eliminación; no sirve, sino para filosofía. Con cierta crueldad análoga a la de Cervantes, «padrastró» de Don Quijote, Galdós presenta a Maximiliano Rubín en el segun-

do capítulo de la Segunda Parte en calidad de «redentor». La posibilidad de que Maxi redima a Fortunata es tan remota como la de que Don Quijote redimiera a Aldonza Lorenzo, o el iluso protagonista de un cuento de Gogol («Avenida Nevski»), a una prostituta. Maxi no es un simple joven raquítico destinado a fracasar; es el reverso total de la fuerza masculina, encarnado en burlescos síntomas patológicos. Otros amantes de leyenda realizarán hermosos poemas de palabra o de acción. A Maxi le corresponden desmayos, fiebres alucinatorias y destilaciones de la nariz. Cornudo y descontento, Maxi sufre persistentes pesadillas, incitadas por la infidelidad de su mujer, y ellas son parte integral del proceso de su enloquecimiento. En su simbólico encuentro con Francisco de Torquemada al principio de la última parte de *Fortunata y Jacinta* (OC, V, 432), Maxi relaciona a éste con la «escuela» de su hermano Juan Pablo Rubín: la de «fuerza y materia». Maxi dice, «Yo expondré mi doctrina; que exponga Juan Pablo la suya, y veremos quién se lleva tras sí a la señora Humanidad». Inmediatamente después, y en el mismo estado febril, Maxi apunta esta meditación sobre el suicidio:

Solidaridad de sustancia espiritual. La encarnación es un estado penitenciario o de prueba. La muerte es la liberación, el indulto, o sea, la vida verdadera. Procuremos obtenerla pronto...

Pattison ha observado que la paz última lograda por Maxi —encerrado en Leganés— es una liberación espiritual evidentemente influida por la de Pierre en *La guerra y la paz* («Me han llevado y encerrado. Me han aprisionado. Pero ¿quién soy yo? Yo —mi alma inmortal—. ¡Ja, ja, ja!»)¹³.

La observación es atinada, sobre todo porque Pattison ha encontrado el pasaje marcado por Galdós en su propio ejemplar de *La guerra y la paz*. Sin embargo, hay que recordar que Tolstoy sentía mucho mayor admiración por Pierre que Galdós por Maxi. Impotencia es la imagen básica de este personaje, y su triunfo espiritual de último momento resulta pegadizo.

Más concreta es la liberación por suicidio de Ramón Villaamil al final de *Miau*. Pero Villaamil sufre un aislamiento y exclusión parecidos a los de Maxi. Los dos resultan ser unos enajenados de la realidad; los dos contemplan continuamente sus frustraciones; los dos presienten, repetidamente, sus muertes, y esas muertes coinciden con sus fracasos: Maxi, incapacitado para el amor; Villaamil, para la eficacia burocrática. Villaamil es mártir no sólo del sistema burocrático de su tiempo, sino de las pretensiones de su mujer (Pura) y su cuñada (Milagros), de los trastornos nerviosos de su hija Abelarda, de las maldades de su yerno Víctor Cadalso, y de la condición epiléptica de dos hijas (una ya muerta) y del nieto Luisito. Más que nada, don Ramón es víctima de una de esas familias, numerosas en la obra de Galdós, dominadas por mujeres (la de Rosalía de Bringas, la de doña Perfecta, la de Eloísa de Carrillo, la de Cruz de Aguila, entre otras). En *Miau* «las tres *Miaus*», unas cursis empobrecidas, dominan y desprecian al viejo «tigre» enfermo de Villaamil y

malgastan el poco dinero con que cuenta la familia. «Ramón, determínate a empeñar tu reloj, que la niña necesita botas...» (OC, V, 678). Villaamil es el hombre honrado derrotado por el sistema de las relaciones personales. Su receta para resucitar la economía del país («Moralidad, Income tax, Aduanas, Unificación») fue, por los años ochenta, lo que el país, en efecto, necesitaba. Por supuesto, no fue un plan aceptable para los que por entonces manejaban el poder. La frustración de Villaamil se transforma poco a poco en locura. Es el cesante permanente, y su proyecto imposible es sustituido por una venganza imposible: «Muerte... Infamante... Al... Universo...» (OC, V, 679). Sólo su nieto, un niño de nueve años, lo quiere de verdad, y el estado epiléptico y las pesadillas de Luisito reflejan directamente la vida insostenible de Villaamil. «El mundo elimina y echa de sí a los que no le sirven», había dicho José Ido del Sagrario en *El doctor Centeno* (OC, IV, 1448), y el mundo —entre los administradores socarrones y la familia veleidosa— echó de sí a Ramón de Villaamil, que tan largo tiempo fue incubando su muerte en un cuarto oscuro de su casa.

Francisco de Torquemada el materialista había repugnado a Maxi Rubín, residente en las estrellas. Es el personaje que más crece, literalmente, a través de varias obras galdosianas. De la vaga imagen de un usurero se va hinchiendo, adquiriendo bienes raíces, familia, título, prestigio político, y una posición poderosa en el mundo financiero. Don Francisco es el personaje-globo que se hincha progresivamente, hasta que en la Segunda Parte de *Torquemada y San Pedro* casi se truena en una enorme vomitada. En otro trabajo he comentado el gran catálogo de vulgaridades torquemadianas en los cuatro libros de la serie, y la manera en que Galdós anticipó a Freud en relacionar simbólicamente el oro con el excremento.

Importa recordar que Torquemada no es sólo el gran Materialista dispuesto a sacrificar al prójimo. Encarna una evolución que se mueve simultáneamente hacia la abundancia y la muerte —desde la «usura metafísica» hasta la «positivista» (OC, V, 908). Al rechazar la simple obsesión por los números que caracterizaba a los antiguos prestamistas —la cantidad por la cantidad misma— don Francisco desempeña una filosofía financiera más compatible con la «religión de las materialidades decorosas de la existencia» de la segunda mitad del siglo XIX. Su primer guía espiritual fue un clérigo renegado, José Bailón, de cuya teología Torquemada entendía muy poco. Pero le quedó muy grabada un concepto predilecto de Bailón: «Dios es la humanidad»; y el gran usurero aprovecha el enmarañado pensamiento del ex-fraile para conciliar su avaricia y sus acciones.

Todo en la vida y persona de Torquemada es una deteriorización. El hijo-prodigio que muere en el primer volumen (Valentín, genio de números abstractos en contraposición a su padre maestro en duros y presupuestos concretos) renace debilitado en forma de fantasma y, por segunda vez, en la de un monstruo defectuoso y demente. Y al desastroso papel de padre le acompaña otro de novio y marido. Fidela, al fin de *Torquemada en la cruz*, se casa

con el gran Tacaño: no por voluntad propia, sino por decisión de su hermana Cruz (simbólicamente: la sociedad). La ceremonia de bodas se celebra el día de Santiago, «patrón de las Españas» (OC, V, 1011), y representa la unión de la aristocracia ya vencida y de la nueva burguesía. No es casual que Fidela, después de tomar un refresco de agraz (léase, de amargura) se haya enfermado con altas fiebres, ni que el novio, bebiendo copiosamente el champaña que tenía que pagar de todos modos y oliendo mucho a cebolla del salpicón que se había ingerido la noche anterior, haya prorrumpido en groseros disparates y bárbaras risas durante la fiesta. Tampoco es casual la declaración o prognosis del aristócrata Rafael del Aguila que su hermana se muere a consecuencia de casarse con don Francisco. Su propio suicidio al fin de *Torquemada en el purgatorio* expresa no sólo su desilusión por el estado de su familia y el sacrificio de su hermana, sino su convicción de que toda su clase está en vísperas de extinción.

La muerte de Fidela en *Torquemada y San Pedro* le ocasiona a Francisco un ataque epiléptico (OC, V, 1146), parecido al que sufre cuando muere el primer Valentín. La muerte de Fidela señala la aceleración del descenso físico del nuevo marqués de San Eloy, en una serie inacabable de dispepsias. José Donoso, su consejero progresista, y el Padre Gamoborena, su San Pedro preliminar, no le pueden salvar ni ayudar. La muerte de Torquemada no será más que un negocio mayor, fracasado.

Ni «la fuerza y materia» torquemadianas, ni la endeble «sustancia espiritual» de Maxi Rubín, ni la persistente honradez de Ramón Villaamil les salvarán. Torquemada, primitivo que desconoce la Naturaleza lo mismo que la Civilización, muere por tratar de existir en la pura (o la inmunda) materialidad. Maxi Rubín el impotente muere por querer vivir en el puro espíritu, que coincide con la locura. Ramón Villaamil muere luchando contra la pretensión de su familia y la corrupción de sus ex-compañeros burocráticos. Galdós deja a cada uno en su predestinada soledad; comprende, en el ocaso de su siglo, la terrible dificultad de existir en una época de tanta tradición vencida.

NOTAS

¹ JACQUES BARZUN, *Classic, Romantic and Modern* (University of Chicago Press, 2nd ed., 1975), p. 56.

² CARLOS OLLERO, "Galdós y Balzac", en DOUGLASS M. ROGER (ed), *Benito Pérez Galdós* (Madrid: Taurus, 1973), p. 190.

³ Introduction to Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* (New York: Dell Publishing Co., 1962), p. 19.

⁴ RICARDO GULLÓN, "La historia como materia novelable", en ROGERS, edición citada, pp. 409, 414.

⁵ A raíz de la muerte de la joven Reina Mercedes en 1878, FEDERICO BRAVO MORATA se refiere al empeño de encontrar una nueva esposa e "infanta adecuada" para Alfonso XII y España: "El hombre moderno no puede menos que sonreír, siquiera íntimamente, cuando conoce estas andanzas de ministros y diplomáticos buscando una princesa para un monarca, repartiendo sus actividades convencionales con estas otras más próximas al celestineo que a la política". (*Fin del siglo y de las colonias* [Madrid: Fenicia, 1972], p. 42).

⁶ *Obras Completas* (Madrid: Aguilar). La cita es del volumen III, de la edición de 1961, p. 1363. Citaré de esta edición para los volúmenes III y IV. Las citas del volumen V son de la edición de 1967.

⁷ ROBERT RICARD, "Mito, sueño y realidad en *Prim*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 250-252 (oct. 1970 - enero 1971), pp. 340-355.

⁸ WALTER T. PATTISON, *Benito Pérez Galdós* (Boston: Twayne Publishers, 1975), p. 86.

⁹ EMILE ZOLA, *Le Roman expérimental* (Paris: Garnier-Flammarion, 1971), p. 64.

¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹¹ JOSÉ SCHRAIBMAN, "Los sueños en *Fortunata y Jacinta*", en ROGERS, edición citada, p. 163.

¹² ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO, "Torquemada y la muerte", en ROGERS, edición citada, pp. 351-363.

¹³ PATTISON, *Ob. cit.*, p. 102.