

## EL TERROR DE 1824: LA TRANSFIGURACION DE ROMO

Joaquín Gimeno Casalduero

*El terror de 1824*, como los otros *Episodios Nacionales*, describe, a través de una trama novelesca en la que se introducen personajes y sucesos procedentes de la realidad, un momento de la historia de España. Lo que se describe ahora es el terror que siguió al triunfo de Fernando VII sobre los liberales; es decir, la represión que tiñó de sangre los primeros años de la llamada década absolutista. La acción novelesca que se encarga de realizar este propósito transcurre en algo menos de un año: desde el 2 de octubre de 1823 al 6 (ó 7) de septiembre de 1824. Se organiza, por otra parte, en torno a un personaje: Patricio Sarmiento. Y cuenta los sucesos que acaecieron a éste en la última etapa de su vida; etapa que va desde que contempla, en el primer capítulo, la entrada en Madrid de Riego prisionero, hasta su propia muerte en la horca<sup>1</sup>.

### *Riego y Sarmiento*

Al relacionar a Riego con Sarmiento se hace posible la estructura circular que da sentido a la novela. En efecto, la obra comienza con cinco capítulos que llevan a la ejecución de Riego; termina con otros cinco que narran, de forma paralela, la ejecución de Sarmiento y los preparativos que la antecedieron. Preparación y muerte que coinciden en los dos casos: cuarenta y ocho horas en capilla, recorrido sobre el lomo de un asno, Plaza de la Cebada, subida al patíbulo y suspensión —en la que ayuda a morir el verdugo lanzándose abrazado con el reo—. Muerte, por otra parte, que a pesar de ser la

misma, es por entero diferente: vergonzosa la de Riego, la de Sarmiento digna y noble.

Utilizó Galdós la falta de grandeza de la muerte de Riego para explicar la razón de ser de su *Episodio*, para justificar su trama novelesca. En efecto, cómo va a hablarse del terror, de la crueldad y de la injusticia que precisamente con la muerte de Riego se iniciaron, y cómo la muerte de Riego, por ignominiosa no podía utilizarse, siente el autor la necesidad de inventar una ficción verosímil para embellecer con ella la verdad histórica: «De seguro, no ha brillado en toda nuestra historia un día más ignominioso. Es tal, que ni aun parece digno de ser conocido, y el narrador se siente inclinado a volver, sin leerla, esa página sombría, y a correr tras de una ficción verosímil que embellezca la descarnada verdad histórica» (1739)<sup>2</sup>.

De ahí la diferencia entre las dos narraciones: para explicar la muerte de Riego y sus preparativos se utiliza tan sólo un capítulo (el V), se trabaja, además, de forma indirecta; es decir, aludiendo brevemente a los sucesos y manteniendo la decisión de no contarlos. Los preparativos y la muerte de Sarmiento, por otra parte, se explican de manera directa y minuciosa a lo largo de cinco capítulos. Muy especial atención, por supuesto, se otorga a las palabras del protagonista. Existe, por otro lado, toda una serie de pormenores paralelos y distintos que marcan la diferencia entre los dos momentos y los dos personajes:

*En capilla.*

*Riego* “estaba frío, caduco, los ojos fijos en el suelo, amarillo como las velas que ardían junto al Crucifijo. A ratos suspiraba, parecía vagar en sus labios la palabra perdón, acometíanle desmayos. Ni mostró apego a las ideas políticas que le habían dado tanto nombre, ni dio alas a su espíritu con la unción religiosa, sino que se abatía más y más a cada instante” (1739). “A diferencia de otros que en horas tan tremendas se atracan de los ricos manjares con que engorda el verdugo a sus víctimas, no quiso comer, o comió muy poco. Ningún amigo pudo visitarle, porque la visita hubiera sido quizás el primer paso para compañía perpetua hasta la eternidad” (1738).

*Sarmiento* “desde que le entraron en la capilla en la para él felicísima mañana del 4 de septiembre, pareció que se rejuvenecía; tales eran el contento y la animación que en sus ojos brillaban. De un rojo insano se tiñeron sus ajadas mejillas, y su espina dorsal hubo de adquirir una rectitud y esbeltez que recordaban sus buenos tiempos de Roma y Cartago. Soledad, a quien permitieron acompañarle todo el tiempo que quisiera, se hallaba en estado de viva consternación” (1804). “Sabía [Sarmiento] muy bien cómo se había de preparar para el fin no lamentable, sino esplendoroso, que le aguardaba, y que, por lo mismo que moría proclamando su ideal divino [político], pensaba morir cristianamente, con lo cual aquél había de aparecer más puro, más brillante y más ejemplar. Esto decía cuando vinieron los hermanos de la Paz y Caridad. preguntáronle que cuándo quería comer añadiendo que

si el reo tenía preferencias por algún plato lo designara Sarmiento dijo que pues él no era glotón, traieran lo que quisiesen, sin tardar mucho, porque empezaba a sentir apetito. Desde los primeros instantes, los tres cofrades pusieron cara muy compungida, y aún hubo entre ellos uno que empezó a hacer pucheros Sarmiento dijo muy campudamente que si habían ido allí a gimotear, se volviesen a sus casas, porque aquélla no era mansión de dolor, sino de alegría y triunfo" (1805).

#### *Recorrido.*

A *Riego* "como si montarle en borrico hubiera sido signo de nobleza, llevábanle en un serón, que arrastraba el mismo animal. Los hermanos de la Paz y Caridad le sostuvieron durante todo el tránsito para que con la sacudida no padeciese; pero él, cubierta la cabeza con su gorrete negro, lloraba como un niño, sin dejar de besar a cada instante la estampa que sostenía entre sus atadas manos" (1739).

A *Sarmiento* "le ataron las manos y le pusieron un cordel a la cintura, a cuyas operaciones no hizo resistencia, antes bien se prestó a ello con cierta gallardía El padre Alelí le ató un Crucifijo en las manos, y Salmón quiso ponerle también una estampa de la Virgen; pero opúsose a ello el reo, diciendo: «Con mucho gusto llevaré conmigo la imagen de mi Redentor, cuyo ejemplo sigo; pero no esperen.. que yo vaya por la carrera besando una estampita. ». Al llegar a la calle presentáronle el asno en que había de montar, y subió a él con arrogantes movimientos" (1816-1817).

#### *Muerte.*

*Riego* "sube a gatas la escalera del patíbulo besando uno a uno todos los escalones; un verdugo que le suspende y se arroja con él, dándole un bofetón después que ha expirado" (1740).

A *Sarmiento* "quisieron ayudarle a subir la escalera fatal; pero él, desprendiéndose de ajenos brazos, subió solo Al ver que el cordel rodeaba su cuello dijo con enfado: «Y qué ¿no me dejan hablar?» Juzgando que el silencio era permiso para hablar... se dirigió al pueblo en estos términos: «Pueblo, pueblo mío, contéplame y une tu voz a la mía para gritar ¡Viva la !». Empujóle el verdugo y se lanzó con él" (1817-1818).

#### *Comentarios del autor que unen a Riego y a Sarmiento.*

"Si toda la Historia fuese así, si no sirviera más que de afrenta, ¡cuán horrible sería! Felizmente, aun en aquellos días tan desfavorecidos, contiene páginas honrosas, aunque algo oscuras, y entre los miles de víctimas del absolutismo húbolas nobilísimas y altamente merecedoras de cordial compasión. Si el historiador acaso no las nombrase, peor para él; el novelador las nombrará, y conceptuándose dichoso al llenar con ellas su lienzo, se atreve a asegurar que la ficción verosímil ajustada a la realidad documentada puede ser, en ciertos casos, más histórica y, seguramente, es más patriótica que la Historia misma" (1740).

Así, pues, se justifica dentro del carácter histórico de la obra la invención del protagonista. Está éste en la novela para morir, y a su muerte conducen los demás personajes y todos los sucesos. Está para morir la misma muerte de Riego, pero con dignidad y con grandeza: para mostrar de ese modo la dignidad y la grandeza de la España liberal que muere entonces en manos absolutistas.

Don Patricio, sin embargo, viene de *Episodios* anteriores cargado con toda clase de malas cualidades y miserias: trivial, fanático, cruel, exaltado, gárrulo, poco inteligente. Incapaz, en suma, de servir a una causa noble. El que sea don Patricio el elegido ahora para representar a los liberales y para mostrar el terror de 1824, significa, nos parece, que Galdós concebía así a la mayor parte de los liberales de entonces y que a ellos atribuía el fracaso del régimen.

Se encuentra el autor de esa manera en una complicada encrucijada: por un lado ha de reunir el protagonista todo un grupo de cualidades negativas, ha de ostentar, por otro, cualidades heroicas, y debe glorificar la causa liberal con su muerte. Es por eso, como ha demostrado Montesinos<sup>3</sup>, por lo que Galdós decide convertir a don Patricio en una figura que, dicho sea de paso, es frecuente a lo largo de su obra: decide hacer un loco de Sarmiento. La locura del héroe, de veta cervantina —pero originada en un Cervantes entendido a lo siglo XIX—, tiene por necesidad que caricaturizar al protagonista, que convertido en un personaje grotesco<sup>4</sup>. Eso es lo que sucede. Don Patricio, enamorado de una idea como un nuevo Quijada, choca con la realidad que le incluye y se convierte con sus agudas observaciones y con sus palabras insensatas en el hazme refr de grandes y de chicos<sup>5</sup>. Pero a la vez, esa misma idea que le caricaturiza le transmite su grandeza. Y don Patricio, enamorado de la libertad y de la gloria, se enaltece más y más según su locura se acentúa; hasta el punto que esta locura es la que hace de él el héroe y el mártir con que termina la novela. Y Galdós —incansable acusador de Riego— decide añadir un breve capítulo —el último— para explicar a su héroe. Es decir, para explicar la dualidad que entraña, su miseria y su gloria:

¿Quién puede afirmar adonde van las almas inflamadas en entusiasmo y fe? ¿Habrá quien marque de un modo preciso la esfera donde el humano sentido, merecedor de asombro y respeto, se trueca en la enajenación digna de lástima? Siendo evidente que en aquella alma se juntaban con aleación extraña la excelsitud y la trivialidad, ¿quién podrá decir cuál de estas cualidades a la otra vencía? Glorifiquémosle todos. Murió pensando en la página histórica que no había de llenar y en la fama póstuma que no había de tener. ¡Oh Dios Poderoso! ¡Cuántos tienen ésta con menos motivo, y cuántos ocupan aquélla habiendo sido tan locos como él, y menos, mucho menos sublimes! (1818).

Y añade Montesinos: «Sublimado por el martirio, Sarmiento, tan humano en casa de Solita, vuelve a disolverse en un gran símbolo; recoge en sí, descargado de las gangas demagógicas que lo envilecían, cuanto de ideal tuvieron aquellas masas que la reacción sacrificó como reses»<sup>6</sup>.

### *Estructura del Episodio*

El *Episodio* se organiza sencillamente y sencillamente se distribuyen los personajes. Forman estos dos grupos: el de las víctimas (Sarmiento, Solita y los Cordero) y el de los verdugos (Chaperón —presidente de la Comisión Militar—, Garrote —coronel del ejército— y Romo —capitán de voluntarios realistas—). Entretejiendo la vida de unos y otros, logra el novelista recrear el terror de 1824.

Comienza la novela con una introducción de cinco capítulos que, a la vez que presenta, directa o indirectamente, a los principales personajes, relaciona a Riego y a Sarmiento, dispone y describe la ejecución del primero, y justifica la trama novelesca que a continuación se narra. Viene después el cuerpo de la obra, constituido por diecinueve capítulos que se dividen en tres núcleos: ocho que ligan a los diferentes personajes y que preparan los conflictos, tres que explican la delación que de sí misma hace Solita y otros ocho que deciden la salvación o la pérdida de las víctimas.

El primer núcleo relaciona a Solita con Sarmiento y después con los Cordero: es Solita quien recoge a don Patricio de la miseria en que se halla, es también la amiga de Elena y su confidente. Por Elena sabe las pretensiones de Romo. Romo ocupa un lugar principal en este núcleo, por ser causa —al acusar falsamente a sus amigos— de las futuras desdichas. También Pipaón aparece entonces; el cual intervendrá más tarde en la salvación de don Benigno y de Elena. Los ocho capítulos introducen, además, las cartas de los emigrados: pretexto para la acusación y motivo de las desgracias de Solita. Transcurre el núcleo en casa de los personajes; en libertad, por lo tanto. Y los personajes, con la excepción de Pipaón y de Romo, pertenecen a las futuras víctimas. El segundo núcleo —de tres capítulos—, que es eje y centro de la obra, lleva a los edificios de la policía, y allí queda la acción aprisionada el resto de la novela. Aquí Solita se entrega generosamente a los verdugos para salvar a sus amigos; aquí también aparece Jenara que salvará a Solita. El tercer núcleo, como ya hemos indicado, nos mantiene siempre en los edificios policiales; pasamos así, gracias al segundo, de la libertad al cautiverio. Se oponen de esa forma los ocho capítulos del tercer núcleo a los ocho del primero; se oponen, además, porque son ahora los verdugos los que se destacan, los que atormentan a las víctimas. Aquí —donde fuerzas distintas chocan para destruir o para salvar a los reos— aparecen también los personajes a cuya intervención se supedita la salvación de éstos: Pipaón y Jenara sobre todo. Pipaón salva a los Cordero gracias a Solita y, aunque parez-

ca paradójico, gracias a Garrote; y Jenara, también de manera paradójica —es decir, gracias al rey—, salva a Solita. La intervención, si muestra por una parte los buenos sentimientos de los intercesores, muestra, por otra, la arbitrariedad y la perversidad con los que el régimen absoluto (Chaperón, el rey, Romo, Garrote) administra la justicia y el castigo.

Así resumiríamos el esquema de la obra:

Introducción 5 capítulos (1-5)	{ Presentación de personajes	{	1: Sarmiento, Garrote, Romo 2: Sarmiento, Riego 3: Sarmiento y Solita 4-5: Preparativos (Chaperón), capilla y muerte de Riego
Cuerpo de la novela, 18 capítulos (6-24)	{ Núcleo I: 8 caps. (6-13). Libertad. Relación entre las víctimas, cartas, Romo, Pipaón, introducción del conflicto. Núcleo II: 3 caps. (14-16). Cautiverio. Comisaría: conflicto. Núcleo III: 8 caps. (17-24). Cautiverio. Conflicto: se desarrolla y resuelve.	{	6-7: Sarmiento y Solita 8-10: Solita (cartas), Corderos (Romo) 11: Sarmiento y Solita 12-13: Los Corderos (cena y detención), Pipaón 14: Comisaría (descripción) 15: Comisaría (entrega de Solita) 16: Comisaría (Jenara) 17-18: Comisaría (Sarmiento y Solita) 19-21: Comisaría (Jenara; Chaperón, Garrote y Romo; Chaperón) 22-23: Cárcel (Sarmiento y Solita) 24: Comisaría (Chaperón y Jenara)
Final 5 capítulos (25-29)	{ Desenlace	{	25-28: Sarmiento (y Solita): capilla y muerte 29: Comentario del autor

Así, pues, con una simetría extraordinaria se organiza la novela: 5 + 19 (8-3-8) + 5. Su introducción y su epílogo nos llevan de la muerte de Riego, ignominiosa, a la noble de Sarmiento. El cuerpo narrativo, por otra parte, nos traslada de la libertad a la prisión, de las víctimas a los verdugos, de la luz a las tinieblas, pasando para ello por toda la injusticia, perversidad y terror de 1824.

### Romo

La importancia de los personajes es, naturalmente, distinta. No hay duda de que, entre las víctimas, el papel de Sarmiento es el más relevante; Sarmiento, sin embargo, sirve también para poner de manifiesto la nobleza de Solita. Adquiere Solita así una importancia grande y una excepcional tras-

endencia: importancia y trascendencia que se ven acentuadas además por las desdichas de la familia Cordero. De otra manera se dibuja la función de los verdugos. Entre ellos es Chaperón el que realmente importa, y es él, por eso, el que encarna toda la malicia que al gobierno absoluto quiere atribuirse. Romo y Garrote, por el contrario, sirven para ayudar a Chaperón en su papel y para destacar sus rasgos. En este sentido podemos decir que Francisco Romo es una figura secundaria. A pesar de eso tiene otra función en la novela que le da también, pero de una manera distinta de lo que con Solita sucedía, una especial trascendencia. En efecto, es a Romo a quien se encarga la acción que precipita de manera directa o indirecta los sucesos de la obra<sup>7</sup>. Es decir, porque Romo, enamorado de Elena y rechazado por ésta, persigue y acusa de un falso crimen a la familia Cordero, son don Benigno y su hija detenidos. Y porque ellos son detenidos, Solita —autora de las acciones que se atribuyen a los Cordero— se delata a sí misma, y con su delación, aunque de manera involuntaria, acarrea la muerte de Patricio Sarmiento. De ahí la especial importancia de Francisco Romo; de ahí también el que, a pesar de lo breve de sus apariciones, le dedique Galdós una atención muy grande. Atención que se traduce en la forma en la que se describe, y que lleva de un modo casi obligado a revelar el sentido del personaje a quien principalmente acompaña; e incluso, como consecuencia, a mostrar el significado de la novela.

Pretendo, por eso, en este breve estudio acercarme a la figura de Francisco Romo para analizar sus características buscando desentrañar el sentido de la obra.

En efecto, Romo aparece en el umbral mismo de la novela, empezado apenas su primer capítulo. Aparece para con su actuación revelarnos el amor que hacia Elena siente —es decir, la circunstancia que le hará convertirse más adelante en causa motivadora de los sucesos— y aparece también para aplastar con su brutalidad al desgraciado don Patricio. Sin embargo, antes de que su actuación haya descubierto lo que hemos señalado, Galdós lo describe de tal modo que la descripción en sí es más rica y más reveladora que la actuación del personaje mismo. Acude Galdós para describirlo a una comparación arquitectónica semejante a las pictóricas y escultóricas que en otra ocasión hemos analizado<sup>8</sup>. Esa comparación, como afirmé al estudiar la técnica de Galdós que con ella se relaciona, no individualiza todavía ni en realidad describe al personaje; sí le atribuye, sin embargo, ciertos sentimientos o ciertas actitudes. Eso es lo que sucede en el presente caso; la descripción ni describe ni individualiza a Romo, pero sí le atribuye ciertas notas, muy poco elaboradas, que le confieren un peculiar carácter que se irá recordando en el futuro<sup>9</sup>:

De la venta salió un hombre pequeño, doblado, de mezquina arquitectura, semejante a la de esos edificios bajos y sólidos que no tienen por objeto la gallarda expresión de un ideal, sino simplemente servir para cualquier objeto terrestre y positivo. Siendo posible la compara-

ción de las personas con las obras de arquitectura, y habiendo quien se asemeja a una torre gótica, a un palacio señorial, a un minarete árabe, puede decirse de aquel hombre que parecía una cárcel. Con su musculatura de cal y canto se avenía maravillosamente una como falta de luces, rasgo misterioso e inexplicable de su semblante, que a pesar de tener cuanto corresponde al humano frontispicio, parecía una fachada sin ventanas. Y no eran pequeños sus ojos, ciertamente, ni dejaban de ver con claridad cuanto enfrente tenían; pero ello es que mirándole no se podía menos de decir: «¡Qué cara más oscura!» (1721).

Esa oscuridad que la persona de Romo difunde hace juego con la falta de expresión que caracteriza a su fisonomía y con su calma torva: «Su fisonomía no expresaba cosa alguna, como no fuera una calma torva, una especie de acecho pacienzudo» (1721)<sup>10</sup>. Comenzamos de ese modo a penetrar en el interior del personaje; si la oscuridad que lo envuelve se iluminará más adelante mostrando la negrura de su alma, esa calma torva que le caracteriza señalara naturalmente un rasgo de su carácter: la capacidad de esperar con paciente acecho la hora de la venganza<sup>11</sup>.

A continuación sí se describe al personaje y, al hacerlo, muestra Galdós el ansia tan marcada con que busca al individuo y las dificultades que por lo general encuentra en la búsqueda. Esas dificultades en este caso se supeditan, para sostener lo funcional del motivo que antes se introdujo, a la oscuridad calificadora: «Siempre que vemos por primera vez a una persona, tratamos, sin darnos cuenta de nuestra investigación, de escudriñar su espíritu y conocer por el mirar, por la actitud, por la palabra, lo que piensa y desea. Rara vez dejamos de enriquecer nuestro archivo psicológico con una averiguación preciosa. Pero enfrente de aquel sótano humano, el observador se aturdiría diciendo: «Está tan lóbrego, que no veo nada» (1721).

Después, precisamente entre elementos que en vez de individualizar típicamente, se apunta un tic que deberá individualizar poco a poco al personaje:

Vestía de paisano con cierto esmero, y todas cuantas armas portátiles se conocen llevábalas él sobre sí, lo cual indicaba que era voluntario realista. Fusil sostenido a la espalda, con tirante, sable, machete, bayoneta, pistolas en el cinto, hacían de él una armería en toda regla. Calzaba botas marciales con espuelas, a pesar de no ser de a caballo; más este accesorio solían adoptarlo cariñosamente todos los militares improvisados de uno y otro bando. Chupaba un cigarrillo, y a veces se pasaba la mano por la cara, afeitada como la de un fraile; pero su habitual resabio nervioso (estos resabios son muy comunes en el organismo humano) consistía en estar casi siempre moviendo las mandíbulas, como si rumiara o mascullase alguna cosa (1721).

De esta manera, pues, la descripción se apoya en dos rasgos que se destacan con fuerza: el tic que sigue como una mueca al personaje y la oscu-

ridad que como una sombra le acompaña. Esos dos rasgos, que quedan caracterizando a Romo cuando la presentación ha terminado, tienen como función precisamente la de individualizarle y a la vez la de dotarle de un especial sentido. De ahí que, con más o menos frecuencia, aparezcan los dos como leit-motiv a lo largo de la obra. En efecto, cada vez que la acción hace aparecer ante nosotros al soldado realista alude Galdós a la fosca tenebrosidad que le acompaña; su tic, sin embargo, se recuerda sólo en otros dos momentos esenciales: cuando se enfrenta con Elena en el capítulo X y cuando, en el capítulo XX, se reúne con Chaperón y con Garrote.

Volvamos un instante sobre el argumento. Tras su aparición al principio de la novela no encontramos a Romo hasta cuando el capítulo IV narra los preparativos para la ejecución de Riego. Su intervención entonces es breve, y el autor lo identifica aludiendo a su oscuridad congénita y apoyándose en la descripción con la que al comienzo lo había presentado («Llegó... un hombre cuadrado y de semblante obscuro», 1734), insistiendo también en la impenetrabilidad que esa oscuridad supone («Romo no dijo una palabra ni abandonó aquella seriedad que era en él como su mismo rostro», 1737). Cuando más tarde, en el capítulo IX, hablan entre sí Elena y Solita, alude de paso la segunda al rasgo que distingue al personaje; pero ese rasgo entonces, sin revelar su sentido todavía, implica ya algo más que la impenetrabilidad de Romo; implica, todo lo vagamente que se quiera, una maldad horrible: «Tienes razón en decir que ese hombre es malo... Parece que va pasando por delante de él una máscara horrible que le hace sombra en la cara» (1753).

El segundo momento importante en relación con Romo es, como indicamos, su enfrentamiento con Elena en el capítulo X. Desde su aparición la oscuridad le sigue: bien para identificarle («Dijo el hombre obscuro tomando una silla», 1755); bien para ocultar todavía sus sentimientos y sus propósitos («Romo contrajo su semblante, expresando sus afectos... de una manera muy opaca», 1756); bien para empezar a revelar los unos y los otros: los sentimientos, apoyándose en la ya conocida comparación arquitectónica («Es terrible cosa —continuó el hombre-cárcel con hueco acento— que ni siquiera gratitud haya para mí», 1756), y los propósitos, tiñendo por primera vez de un color distinto la faz sombría del realista («Sin embargo —añadió el hombre opaco, poniéndose más amarillo de lo que comúnmente era—, soy bueno, tengo paciencia, me conformo, callo y padezco. Es verdad que tengo en mi poder un instrumento de venganza», 1756). Color amarillo que prepara el episodio que a continuación se desarrolla y que hace posible la relación del tic, por tantos capítulos silenciado, con la oscuridad, tantas veces recordada<sup>12</sup>.

En efecto, después de que Elena insulta al personaje tiene lugar un tenso y violentísimo silencio. Romo no contesta con insultos, sino que parece entregarse a oscuras meditaciones: «Pero el tenebroso Romo, más que colérico, parecía meditabundo» (1757). Entonces sus mandíbulas, como se nos advirtió en el primer capítulo, repiten automáticamente el tic que les caracteriza;

pero su masticar ahora se relaciona con su bilis, llenándole la boca de amargura, y explicando así el color amarillo-verdoso que tiñó su faz momentos antes: «Su resabio de mascullar se había hecho más notable. Parecía estar rumiando un orujo amargo, del cual había sacado ya el jugo de que nutría perpetuamente su bilis» (1757).

De esa manera el «resabio nervioso», como Galdós denominó al tic en el primer capítulo, revela el temperamento del realista. Se trata de un temperamento bilioso, y éste explica la amargura que llena la vida del personaje y que determina sus acciones: ese esperar con paciente acecho la hora de la venganza. Paciente espera en la que, como indica el masticar continuo, se va rumiando la amargura de las constantes experiencias a la vez que se rumia la amargura de la bilis.

El tic, así, explica y no sólo identifica al personaje: señala de alguna forma su maldad terrible, el origen fisiológico de ésta y la manera como se desarrolla. Por otra parte, esa maldad, particularizada y explicada, descubre entonces, trascendentalizándose hasta cierto punto —es decir, uniendo al amarillo el negro, y extendiendo el negro, del rostro, al corazón y a toda la figura— el sentido de Romo, su papel en la novela:

El tenebroso Romo, más que colérico, parecía meditabundo... juzgando, sin duda, indigno de su perversidad grandiosa el conmovirse por la flagelación de una mano blanca. Véfase el movimiento de los músculos maxilares sobre el carrillo verdoso, donde la fuerte barba afeitada extendía su zona negruzca. Después miró a Elena de un modo que, si indicaba algo, era una especie de paciencia feroz o el aplazamiento de su ira. La córnea de sus ojos era amarilla, como suele verse en los hombres de la raza etiópica, y su iris negro, con azulados cambiantes. Fijaba poco la vista, y rara vez miraba directamente como no fuera al suelo. Creeríase que el suelo era un espejo donde aquellos ojos se recreaban, viendo su polvorosa imagen (1757).

Y sigue así un poco más abajo: «Ya veo que no puede ser —añadió Romo mirando a su espejo, es decir, a los ladrillos—. Puede que sea un bien para usted. Mi corazón es demasiado grande y negro... tiene esquinas y picos... no podrá querer sin hacer daño. A mí me llaman el hombre de bronce. Adiós, Elenita. Quedamos en que me resigno. Es decir, en que me muero. Usted me aborrece. ¡Rayo, con cuanta razón! Es que soy malo, perverso» (1757). Termina el momento con la salida de Romo y con el descanso que su ausencia supone para la joven: «Elena no respiró fácilmente hasta que vio la casa libre de la desapacible lobreguez de aquel hombre» (1758).

No aparece después el personaje hasta el que hemos llamado su tercer momento. Es verdad, sin embargo, que se le recuerda en el capítulo XII cuando se explica la cena que en su honor y en el de Pipaón celebran los Cordero. Aunque Romo —que trama ya la venganza contra sus amigos—

no asiste al homenaje, está presente, y continúa perturbando, con su ausencia misma. Y su ausencia, al hacerse presencia mediante alusiones a su color característico, insiste, sin apuntarla, en la maldad que se le viene atribuyendo: «Menos alegre que su comensal, a causa de la ausencia de Romo, don Benigno conversaba con chispa y donaire, volviendo con graciosa movilidad el rostro hacia Pipaón, hacia su esposa y hacia la silla vacía, donde se echaba de menos la torva figura del voluntario realista; y, ¡cosa singular!, aquella silla, donde no se sentaba el hombre obscuro, tenía cierto aspecto lúgubre. Romo no estaba allí, y, sin embargo, parecía que estaba» (1763).

El tercer momento tiene lugar en el capítulo XX cuando Romo y Garrote se reúnen con Chaperón y se esfuerzan por conseguir que intensifique éste la crueldad, la represión y la injusticia. Es entonces cuando Romo trabaja para que sean condenados los Cordero. La impasibilidad del rostro caracteriza todavía al personaje: «—Eso, eso es —afirmó Romo sin variar su impassible semblante—» (1787). Impasibilidad que esconde sus sentimientos y que explica, como hemos señalado, esa oscuridad que desde el principio se le había atribuido.

Es decir, esa oscuridad que parece envolver a Romo tiene una causa que la origina: la inmutabilidad de su siniestro rostro. Inmutabilidad que le distingue incluso en las ocasiones de emoción más alta, que le convierte en un hombre de bronce, que impide penetrar en su corazón y en sus pensamientos. Romo se caracteriza por una voluntad que, como niebla, le oculta a los extraños. Niebla que nunca ha sido disipada: ni ante la negativa de Sarmiento a terciar en sus amores, ni ante la muerte y suplicio del odiado Riego, ni ante el desprecio y la humillación con que le rechaza Elena. Ahora, sin embargo, y en marcado contraste con los rasgos oscuros que se acentúan y con las notas de impasibilidad que se intensifican, sentimos como si la niebla comenzara a disiparse y nos parece adivinar entre sus sombras relámpagos luminosos capaces quizá de revelar los secretos del realista: «El hombre obscuro emitió su opinión sin inmutarse, y las palabras salían de su boca como salen de una cárcel los alaridos de dolor: sin que el edificio ría ni llore. Tan sólo al fin, cuando más vehemente estaba, viose que amarilleaba más el globo de sus ojos y que sus violados labios se secaban un poco. Después pareció que seguía mascullando, como en él era costumbre, el orujo amargo de que alimentaba su bilis» (1788).

Se trata, pues, únicamente de una intensificación del amarillo de los ojos y de la sequedad de los violados labios. Intensificación que se atribuye a la vehemencia con que Romo busca la venganza. También el tic apunta hacia el mismo motivo y mediante la doble perspectiva en la que ya antes se había proyectado: indicando la enfermedad biliosa que corrompe el carácter del realista y mostrando la paciencia con que aguarda éste la desgracia de sus enemigos. Relámpagos luminosos que al apagarse de inmediato espolean más aún la curiosidad que siente el lector ante aquel humano enigma: «Romo miró a todos, uno tras otro, impassiblemente. Jamás había su rostro aparecido

más frío, más oscuro, de más difícil definición que en aquel instante. Era como un papel blanco, en cuya superficie busca en vano la observación una frase, una línea, un rasgo, un punto» (1789).

El hombre oscuro, sin embargo, tiene sentimientos, y el no poder distinguirlos y analizarlos perturba a los lectores. Perturba más todavía el que Romo, hablando como hizo antes en casa de Elena, intente desorientar aludiendo a la existencia de esos sentimientos: «Bien conocen todos —dijo con tranquilo tono— mi carácter leal, mi amor a la veracidad... Si mi padre falta, y me lo preguntan, digo que sí. No significa esto que sea insensible, no. Yo también tengo mis blanduras. Soy de bronce, y tengo mi cardenillo —el hombre duro y lóbrego se conmovía—. Yo también sé sentir. Bien saben todos que quiero mucho a don Benigno Cordero» (1789). De ahí la importancia de la reunión y del capítulo: esos sentimientos que tan bien oculta Romo —y que no son precisamente amor como él afirma— van a revelarse a pesar de su voluntad y encontra de sus deseos.

Hay primero —cuando parecen escapar de la muerte Elena y don Benigno— una tímida protesta que traiciona a Romo: «—Yo digo que habrá no poca ligereza en el Tribunal si aprueba eso —insinuó con hosca timidez Romo—» (1790). Pero muy pronto, ante la defensa que Pipaón hace de las víctimas, empieza el personaje a perder la impasibilidad que siempre le había acompañado. Se quiebra primero por una alteración que le convierte en un ser desconocido: «Repito que usted no sabe lo que habla —dijo Romo presentando en su rostro creciente alteración, que le hacía desconocido» (1791). Alteración que se trueca enseguida en una fealdad horrible que descompone su rostro y que acompaña las palabras que, escapándose violentas de su boca, aclaran —como el mismo indica— el oscuro secreto de la anónima delación que había destruido a los Cordero: «Mírenme a la cara —el señor Romo estaba horrible—, para que se vea que sé afrontar con orgullo toda clase de responsabilidades. Y para que no duden de la verdad de una delación por suponerla obscura, se aclarará, sí, señores, se aclarará. Mírenme a la cara —cada vez era más horrible—; yo no oculto nada. Para que se vea si la delación de Cordero es una farsa, declaro que la hice yo» (1791).

Es la maldad, pues, lo que dentro de Romo se escondía y lo que se ocultaba tras la imperturbable calma de su rostro. Y es la cólera producida por la posibilidad de no satisfacer una venganza por mucho tiempo deseada lo que provoca la tormenta que alumbra violentamente el interior de Romo: interior oscuro iluminado ahora por el amarillo de la bilis; un amarillo que precisamente en este momento culminante —rebasando los límites y la función del tic que lo había producido— adquiere unos matices sulfúreos que convierten al realista en un infierno en el que la maldad se aloja: «Al decir *yo*, dióse un gran golpe en el pecho, que retumbó como una caja vacía. Brillaban sus ojos con extraño fulgor desconocido; se había transfigurado, y la cólera iluminaba sus facciones, antes oscuras. El lóbrego edificio, donde ja-

más se veía claridad, echaba por todos sus huecos la lumbre amarillenta y sulfúrea de una cámara infernal» (1791).

Todo queda, pues, ahora extraordinariamente claro: la razón del tic nervioso que pugnaba por revelar al personaje y la de la oscuridad que se esforzaba en ocultarlo. Tic y oscuridad, amarillo y negro, que mezclándose descubren el infernal interior del realista, la maldad satánica que lo gobierna y preside.

### *Chaperón*

Ese infierno que el interior de Romo oculta y esa maldad con que la oscuridad se identifica no son el único infierno y la única maldad que aparecen en la obra. Hay otros, indudablemente de más trascendencia; los cuales, si los conectamos con el infierno y con la oscuridad de Romo, nos revelarán su sentido y su función en la novela. Eso sucede con don Francisco Chaperón, Presidente de la Comisión Militar, que encarna en la obra la represión absolutista. Con Chaperón se trabaja de modo distinto, sin embargo; es decir, no se recurre a la sorpresa, sino que desde su primera aparición se alude a su condición malvada: «Un hombre alto, seco, moreno, de ojos muy saltones, de rostro fiero y ademán amenazador, mirar insolente, boca bravía, como de quien no muere por no menoscabar la dignidad humana; un hombre que, francamente, mostraba en todo su condición perversa, y en cuyo enjuto esqueleto el uniforme de brigadier parecía una librea de verdugo» (1734).

Por otra parte, desde el comienzo también, se le relaciona con lo infernal y con lo oscuro. Muy vaga e indirectamente primero: haciendo que se le acerquen los personajes que representan esas categorías. La oscuridad, por supuesto, la difunde Romo («Un hombre cuadrado y de semblante obscuro e indescifrable... le saludó», 1734), lo demoníaco se encarga al famoso Trapense («Bestial fraile, retrato fiel de Satanás», 1735-1736). Con todo, al terminar la desagradable escena se sumerge a Chaperón en una oscuridad que le acompaña desde entonces: «Chaperón echó sobre aquella infeliz gente [los detenidos] una mirada... y cuando el último preso... se perdió en el oscuro zaguán de la prisión, rompió por entre la multitud curiosa y entró también con sus amigos» (1738). Es que Chaperón ha entrado en sus dominios, en la región oscura en la que ejerce su justicia. Por eso precisamente no interviene de nuevo hasta el capítulo XIV, en el que Galdós nos transporta a la cárcel, a la comisaría militar y a todas sus infinitas dependencias. Debe observarse ahora que Galdós al tratar a Chaperón utiliza la misma técnica con que trató a Sarmiento; distinta, por otro lado, de la utilizada al tratar a Romo. Es decir, emplea la parodia. Sirve ésta para descubrir el sentido de los dos personajes principales: del más importante entre las víctimas y del más importante entre los verdugos. Parodia de origen diferente y que lleva, por supuesto, a desvelar diferentes realidades: quijotesca la que se relaciona con

Sarmiento ilumina la grandeza heroica de los liberales perseguidos; quevedesca la que se relaciona con Chaperón alumbra la maldad mezquina del absolutismo de Fernando.

Gradualmente se nos entrega el personaje que representa a los verdugos; primero, en el capítulo XIV, se dibuja su morada; después, en el XV, se le describe a él mismo. Es su morada un reino oscuro y amarillo en donde la maldad se alberga. Se alude a la oscuridad primero, a una oscuridad húmeda y fría, odiosa y repugnante («Las odiosas antesalas de la horca eran negras, tristes, frías, con repulsivo aspecto de vejez y humedad, repugnante olor a polilla, tabaco, suciedad, y una atmósfera que parecía formada de lágrimas y suspiros», 1768-1769). Inmediatamente, sin embargo, con una imagen general —que ya relacionándose con Quevedo, introduce la parodia— se prepara la transformación en un infierno del recinto que se viene dibujando: «En todas las grandes poblaciones y en todas las épocas ha existido siempre un infierno de papel sellado, compuesto de legajos en vez de llamas, y de oficinas en vez de cavernas, donde tienen su residencia una falange no pequeña de demonios bajo la forma de alguaciles, escribanos, procuradores, abogados, los cuales usan plumas por tizonas, y cuyo oficio es freír a la Humanidad en grandes calderas de hirviendo palabrería, que llaman autos» (1769). Esa imagen general termina refiriéndose al presente de la novela con una concreta pincelada: «El infierno de aquella época era el más infernal que puede imaginar la humana fantasía espoleada por el terror».

Se deja paso, así, a la descripción de las oficinas policiales. Alternan en ellas el negro con el amarillo; con un amarillo como el de Romo, bilioso y amargo, y que, también como en el caso de Romo, permite que el lugar se transfigure mostrando su verdadera esencia. Es decir, presentándolo como un infierno, como la grotesca morada de la maldad más grande:

En una serie de habitaciones sucias y tenebrosas tenían sus mesas los demonios inferiores, muy semejantes a hombres a causa de su hambrienta fisonomía y de su amarillo color, resultado, al parecer, de una inyección de esencia de pleito, que se forma de la bilis, la sangre y las lágrimas del género humano. Con los brazos enfundados en el manguito negro, desempeñaban entre desperezos, cuchicheos y bocanadas de tabaco sus nefandas funciones, que consistían en escribir mil cosas ineptas. Con su pluma, estos diablillos pinchaban, martirizando lentamente; pero más allá, en otras salas más negras, más indecorosas y más ahumadas con el hálito brumoso de la curia, los demonios mayores descuartizaban como carniceros. Sus nefandas rúbricas, compuestas de trozos nigrománticos, abrían en canal a las pobres víctimas, y cada vez que llenaban un pliego de aquella simpática letra cuadrada y angulosa que ha sido el orgullo de nuestros calígrafos, daban un resoplido de satisfacción, señal de que el precito estaba bien cocho por un lado y era preciso ponerlo a cocer por el otro.

Las mesas negras, desvencijadas, cubiertas de hule roto, por donde corría libremente la arenilla secante esperando a que se acercara una mano sudorosa para pegarse a ella, sostenían los haces de llamaradas, los paquetes de ascuas en forma de barbudos legajos amarillos, todos garabateados con la pez hirviente de los tinteros de plomo o de cuerno, en cuyo horrendo abismo se cebaban las ávidas plumas.

Mientras algunos de estos demonios escribían, otros no se daban reposo, entrando y saliendo de caverna en caverna y llevando recados a la Superintendencia y a la cárcel. Los alguaciles y ordenanzas, que eran unos pajecillos infernales muy saltones, transportaban grandes cargamentos de materia ígnea de un rincón a otro; sonaban las campanillas, como una señal demoníaca, para activar los tizonazos y la quemazón; se oían llamamientos, peticiones, apuradas preguntas; buscábase entre mil legajos el legajo A o B; se recriminaban unos a otros los del manguito en brazo y pluma en oreja; arrojaban fétidas colillas; volaba el papel con el pesado aire que entraba al abrir y cerrar las puertas; oíase chirrido de plumas trazando homicidas rúbricas, y movíanse, gimiendo sobre sus goznes mohosos, las mamparas, en cuyo lienzo roto se leía: *Departamento de purificaciones, Padrón general, Sentencias, Pruebas, Negociado de sospechosos* (1769).

Infierno caricaturesco en el que, como en los *Sueños* de Quevedo, pulula toda clase de diablejos martirizando a la España de la época.

Poco a poco, así, nos vamos acercando, al compás que la oscuridad se intensifica, al antro de don Francisco. Trabaja Galdós de manera graduada. Primero la espera de la muchedumbre:

Aguardaba el público en la portería de la Comisión (plazuela de San Nicolás), impaciente, mugidor, grosero, blasfemante. Componíase en gran parte de los oscuros ministros de la delación y de los testigos de cargo, porque los de descargo no eran en ningún caso admitidos. Había personas de todas clases abundando las de la clase popular. De la clase media eran pocas; de la más elevada, poquísimas. Reuniéndolo todo, lo de dentro y lo de fuera, el gentío que escribía y el que esperaba, los diablos grandes y pequeños y sus cómplices delatores, podría haberse formado un magnífico presidio. La inocencia no habría reclamado para sí, sino poquísimas personas (1770).

Viene después la entrada en aquel oscuro infierno, que recuerda la *Divina Comedia* por sus resonancias literarias. La parodia, por supuesto, no disminuye la maldad del hombre, sino que acentúa su ridiculez y su sinsentido: «—Ya puede usted pasar —oyó decir al fin, y otro voluntario, especie de Caronte de aquellos infernales pasadizos, la guió adentro—. Al atravesar el lóbrego pasillo, oprimiósele el corazón, tembló, creyendo que una infernal boca se la tragaba y que jamás vería la clara luz del día» (1770). Y entonces, al abrirse el capítulo XV, a la vez que se nos introduce con Solita en el antro del absolutista, se presenta a éste. La presentación alude a su anterior apa-

rición en la novela; es decir, a su odiosa intervención en la Plaza de la Cebada. Es el mismo personaje, pero el color negro que le tiñe y la luz que lo recorta trascendentalizan su figura haciéndole rezumar toda la maldad —oscura y amarga— que puede adivinarse en la novela: «Estaba en pie, colocado frente al marco de la puerta; recibiendo la luz por detrás, todo él parecía negro: negro el uniforme, negras las manos, negra la cara. Pero en la sombra podía reconocerse fácilmente al celoso funcionario que dispuso la elevación de la horca en la Plaza de la Cebada el 6 de noviembre de 1823» (1770-1771).

El capítulo XV recuerda a cada momento las características que a Chaperón se han atribuido, actúan éstas sobre el personaje desde distintas perspectivas y, a tono con la técnica paródica que se viene utilizando, constantemente lo deforman y caricaturizan. Tiene lugar así una continua metamorfosis que bajo luces muy varias pone siempre de manifiesto la perversidad del personaje. Esto es lo que sucede desde el principio, desde que Chaperón aparece como el Lucifer de aquellos lugares infernales; un Lucifer bufonesco, pero, por ello, no menos horrible<sup>13</sup>.

A partir de entonces —bajo el efecto de la oscuridad, de su bufonería, de su función de verdugo— proteicamente don Francisco se transforma: «tenebrosa cara» (1772), «vestiglo» (1772), «hombre-horca» (1774), «ogro» (1774), «corpachón negro» (1775). Transformación que no se limita al capítulo que estudiamos, sino que ocurre en adelante casi cada vez que aparece don Francisco: «diablazo» (1780), «vestiglo» (1780), «perro» (1781), «Judas Iscariote» (1786), «Lucifer» (1787), «horrendo cráter de sus labios» (1793), «hombre-horca» (1799), «lobo» (1800), «fiera» (1800), «vestiglo» (1801). Metamorfosis, pues, que, al iluminar desde tan varias perspectivas al malvado personaje, permite presentar de modo definitivo su realidad, su función y su trascendencia: es el verdugo brutal y sanguinario que se cierne sobre España. Y lo permite, porque el comisario encarna entonces toda la brutalidad, toda la maldad sangrienta, que en aquellos momentos tortura y aflige a los españoles: «Aquel hombre terrible, que era el Presidente de derecho del pavoroso Tribunal, y de hecho fiscal, y el Tribunal entero; aquel hombre, de cuya vanidad sanguinaria y brutal ignorancia dependían la vida y la muerte de miles de infelices» (1803).

### *Solita y Fernando VII*

Teniendo en cuenta el significado de Chaperón entenderemos lo que significan otros personajes. A Chaperón —el verdugo— que representa al absolutismo se opone Solita —la víctima— representando a España<sup>14</sup>. Y así como a Chaperón se atribuían rasgos satánicos que le trascendentalizaban; con rasgos angélicos se trascendentaliza a la joven. Es precisamente Sarmiento el que penetra con sus ojos de loco la bondad esencial de Solita («Esta es mi hija adoptiva, mi ángel de la guarda... Dios, que dispone todas las grandezas...

ha dispuesto que este ángel divino me acompañe también ahora», 1780)<sup>15</sup>. Es también Sarmiento, el que próximo a la muerte, recomienda el matrimonio de Solita con Monsalud; es decir, de España con los liberales:

Declaro ante ti que ese joven debe tomarte por esposa, de lo cual resultará ventaja para entrambos: para ti, porque vivirás al arrimo de un hombre de mérito, capaz de comprender lo que vales; para él, porque tendrá la compañera más fiel, más amante, más útil, más hacendosa, más cristiana y más honesta con que puede soñar el amor de un hombre. Tengo la seguridad de que él comprenderá así —al decir esto mostraba la convicción de un apóstol—. Si no lo comprendiese, dile que yo se lo mando, que es mi sacra voluntad, que yo no hablo por hablar, sino transmitiendo por el órgano de mi lengua la inspiración celeste que obra dentro de mí (1811).

Es Sarmiento, por último, el que augura la derrota final del absolutismo: «Porque esto durará poco, señor don Francisco: el absolutismo, a fuerza de estrangular, se sostendrá un año, dos, tres, pongamos cuatro... pero al fin tiene que caer y hundirse para siempre, porque los siglos muertos no resucitan, señor don Francisco; porque los pueblos, una vez que han abierto los ojos, no se resignan a cerrarlos» (1807).

Así se explica el que las notas que caracterizan a Chaperón no queden reducidas a lo que a su persona se refiere, antes, por el contrario, se extienden por la habitación que lo rodea, e identificándole con ella le dibujan como la expresión del régimen político que cae sobre el país entonces. En efecto, la pieza, lóbrega y triste, aparece como una tumba; como el panteón simbólico que puede contener un día el cadáver de España: «La joven balbució un saludo... Después extendió sus miradas por toda la pieza, que se le figuró no menos triste y lóbrega que un panteón» (1771)<sup>16</sup>.

Esa tristeza que sale de las cámaras del comisario invade la nación convirtiéndose en un terror oscuro y amarillo. Es, no hay duda, un terror que fluye del «rey neto»: el terror que Fernando VII instaura y ejercita. Ahí lleva, claro está, el simbolismo de la novela: «Los muebles no superaban en aseo ni en elegancia al resto de las oficinas, y las mesas, las sillas, los estantes, ostentaban el mismo tradicional mugre que era peculiar a todo cuanto en la casa existía, no librándose de él ni aun el retrato de nuestro Rey y señor don Fernando VII, que en el testero principal, dentro de un marco decorado por las moscas, mostraba la augusta majestad neta. Los grandes negros ojos del Rey, fulgurando bajo la espesa ceja corrida, parecían llenar toda la sala con su mirada aterradora» (1771).

El terror, pues, partiendo de los negros ojos del monarca, de su corrida ceja, se transmite a su satánico ministro, llena sus habitaciones, sus cámaras de tortura y de muerte, y, como una riada incontenible, invade la nación y la inunda. De ahí que vuelva Galdós en el capítulo XVII sobre el simbólico re-

trato para trascendentalizar con él a Chaperón y para convertirle en el representante del absolutismo y de la justicia de Fernando:

En el fondo había la indispensable estampa de Su Majestad, y sobre ella, un Crucifijo, cuya presencia no se comprendía bien, como no tuviera por objeto el recordar que los hombres son tan malos después como antes de la Redención.

Delante de Su Majestad en efígie y de la imagen de Cristo crucificado, estaba en pie, apoyándose en una mesa, no fingido, sino de carne y hueso, horriblemente tieso y horriblemente satisfecho de su papel, el representante de la Justicia, el apóstol del absolutismo, don Francisco Chaperón, siempre negro, siempre de uniforme, siempre atento al crimen para confundirlo dondequiera que estuviese, en honra y gloria del Trono, del orden y de la Fe católica. Pocas veces se le había visto tan fieramente investigador como aquella noche. Parecía que el tal personaje acababa de llegar del Gólgota, y que aún le dolían las manos de clavar el último clavo en las manos del otro, del que estaba detrás y en la cruz, sirviendo de sarcástico coronamiento al retrato del señor don Fernando (1779).

Todavía vuelve Galdós en el capítulo XIX sobre el retrato del monarca, pero entonces poniendo énfasis en el rey mismo, revelando a través de la fotografía lo que para España significó Fernando: «Hasta el retrato de Fernando VII que decoraba la pared era el más feo de toda la casa, y comido de polilla, no presentaba a la admiración del espectador más que los ojos y parte del cuerpo. Lo demás era una mancha irregular con grandes brazos al modo de tentáculos. Parecía un gran cefalópodo que estaba contemplando a su víctima antes de chupársela» (1783)<sup>17</sup>.

La España liberal, pues, víctima del absolutismo, apresada en los tentáculos de una maldad oscura, introducida en un infierno bilioso y degradante, se va depurando entre dolores e injusticias, dejando atrás debilidades y miserias, y ennoblecida por una enajenación sublime, acepta con heroísmo la muerte que le glorifica, y siembra con su sangre semillas de esperanza.

De ahí las palabras de Sarmiento camino del suplicio: «Pueblo, pueblo generoso, mírame bien, para que ningún rasgo de mi persona deje de grabarse en tu memoria. ¡Oh! ¡Si pudiera yo hablarte en este momento! Soy Patrio Sarmiento, soy yo, soy tu grande hombre. Mírame y llénate de gozo, porque la Libertad, por quien muero, renacerá de mi sangre, y el despotismo que a mí me inmola parecerá ahogado por esta misma sangre, y el principio que yo consagro muriendo, lo disfrutarás tú viviendo, los disfrutarás por los siglos de los siglos» (1817).

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre la muerte de Sarmiento véase el artículo de JAVIER HERRERO, "La «ominosa década» en los *Episodios Nacionales*", *Anales galdosianos*, 7 (1972), 112-113.

<sup>2</sup> Citamos *El terror de 1804* de Pérez Galdós por sus *Obras completas*, I (Madrid: Aguilar, 1968). Indicamos siempre, entre paréntesis, tras la cita el número de la página.

HANS HINTERHÄUSEN en *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós* (Madrid: Gredos, 1963), 183-184, indica ya la relación que entre la muerte de Riego y la de Sarmiento establece el *Episodio*, y la influencia que dicha relación tiene en el novelista ("Ante un caso como el de Riego, la tarea patriótica del novelista consiste en reemplazar al historiador", 183).

<sup>3</sup> *Galdós*, I (Madrid: Castalia, 1968), 151-153.

<sup>4</sup> ALFRED RODRÍGUEZ en *An Introduction to the "Episodios Nacionales" of Galdós* (New York: Las Américas, 1967), 92, afirma ya que Sarmiento "is the product of a Cervantine formula that would later supply the novelist with many exceptional characterizations". Véase sobre Cervantes entendido a lo siglo XIX el libro de JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós* (Madrid: Gredos, 1974); por ejemplo las pp. 125-126 y 182.

<sup>5</sup> "Este licenciado Vidriera", dice de Sarmiento Chaperón mostrando una de las características que Galdós atribuye al personaje (1808).

<sup>6</sup> *Op. cit.*, I, 153.

<sup>7</sup> Es decir, como causa motivadora o como causa de reacciones.

<sup>8</sup> Nos referimos a "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo". *Anales galdosianos*, 7 (1972), 19-25.

<sup>9</sup> Hans Hinterhäuser se refirió ya a la interesante fisonomía de Romo: "Dedica Galdós un estudio, extenso y sazonado de ironía, a la siniestra fisonomía del «voluntario realista» Francisco Romo" (*Op. cit.*, 179).

<sup>10</sup> Hace juego con su nombre: "Romo" = "chato"; es decir, aquello en lo que nada sobresale.

<sup>11</sup> No es ésta la única imagen significativa que puede revelarnos el sentido de la novela. Javier Herrero, en su artículo ya citado —muy importante, por cierto, para estudiar la técnica galdosiana—, ha analizado una de ellas: la del barro. También Javier Herrero se ha referido a la imagen de la oscuridad que nosotros estudiamos. Sus observaciones nos han sido especialmente útiles.

<sup>12</sup> VERNON A. CHAMBERLIN, aunque no habla del amarillo de Romo en su artículo "Galdós' Use of Yellow in Character Delineation", *PMLA*, 79 (1964), 158-163, nos ha ayudado con sus afirmaciones al acercarnos al personaje.

<sup>13</sup> Galdós, al explicarlo, explica hasta cierto punto la función de la parodia: "—Cordero, inocente; inocente Cordero. ¡Que bien pegan las dos palabritas!, ¿eh?—dijo el Comisario militar con la bufonería horripilante que le aseguraba el primer puesto en la jerarquía de los demonios judiciales" (1772).

<sup>14</sup> Recuérdese que, según la división de Joaquín Casaldueiro, estamos en el período abstracto: "Con el primer *Episodio* de la segunda serie entramos en otra etapa de la labor galdosiana. En esta segunda etapa el análisis histórico es sustituido por un esquema abstracto inmediatamente los personajes adquieren carácter simbólico" ("El desarrollo de la obra de Galdós", *Hispanic Review*, 10 [1942], 245).

<sup>15</sup> Así es como en diferentes ocasiones se dirige a la joven: "Animo, ángel de mi vida" (1782); "¿Por qué, ángel delicado, inocente?" (1795); "Dejaré de recrear mis

ojos con la contemplación de tu angelical persona" (1870). También Galdós se refiere en términos parecidos a Solita (1744, 1776).

<sup>16</sup> Insiste Galdós en esta imagen cuando Solita se desmaya: "La puerta se abrió, dando paso a cuatro hombres de fúnebre aspecto, que parecían pertenecer al respetable gremio de enterradores. Los cuatro hombres levantaron en sus brazos a la joven y se la llevaron, siendo entonces perfecta la similitud de todos ellos con la venerable clase de sepultureros" (1777).

<sup>17</sup> Y cuando unas páginas después lamenta el licenciado Lobo —a cuya oficina pertenece el retrato— los tiempos injustos en que viven, vuelve Galdós sobre el motivo: "—En estos tiempos, señora, ¿quién es el guapo que puede dar una seguridad? ¿No ve usted que todo está sujeto al capricho?— Jenara, vagamente distraída, contemplaba el cefalópodo formado por la humedad sobre el retrato del Monarca" (1786). El detalle, nos parece, tiene una función doble: si, por una parte, la mirada de Jenara al retrato, al seguir al comentario de "en estos tiempos", ilumina el sentido de Fernando VII en lo que a España se refiere; por otra, al seguir también a la afirmación de que "todo está sujeto al capricho" revela que es entonces cuando la dama —para liberar a Solita— decide visitar al monarca, quien en *Episodios* anteriores había mostrado su interés por ella.

Hans Hinterhåusen en su libro ya citado dedica ocho páginas (266-272) a las diferentes descripciones que de Fernando VII o de sus retratos hacen los *Episodios*. En la página 270 se refiere al último que citamos y alude a su valor simbólico.