

LA ELABORACION DEL MITO DE PROMETEO EN LAS NOVELAS DE TORQUEMADA

Gilbert Smith

En las *novelas contemporáneas*, Galdós ha creado un retrato panorámico de una realidad en que las crisis íntimas de los personajes tienen sus puntos de contacto con las crisis públicas de la vida madrileña del siglo XIX. Por ejemplo, el problema económico de Rosalía de Bringas refleja un problema general de la clase media llena de pretensiones, y la tragedia personal de Villaamil es sólo un ejemplo de la cesantía en que se encuentran muchos contemporáneos del desafortunado protagonista de *Miau*.

Esta tendencia galdosiana hacia una novela socio-personal se ve claramente en las novelas de Torquemada. La tragedia íntima de don Francisco —la muerte de su prodigioso hijo— se va enredando con la crisis de la familia del Aguila —la pérdida de su riqueza— y en el micro-mundo Torquemada/Aguila, o pueblo/aristocracia, va resultando una nivelación de clases sociales que refleja el fenómeno de la creciente clase media dentro de la ficticia sociedad urbana de Madrid creada en las novelas.

Podemos decir, entonces, que la experiencia de Torquemada y de la familia del Aguila es representativa de un fenómeno social. El narrador de *Torquemada en la hoguera* habla de este fenómeno al decir que los Torquemada «pasito a paso 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»¹. Una sociedad sin pueblo, éste es el «fenómeno» de *Torquemada en la hoguera*, desde el punto de vista de este narrador que tiene su puntito de ironía y exageración. Luego, en las siguientes novelas —*Torquemada en la cruz*, *Torquemada en el purgatorio*, y *Torquemada y San Pedro*— nos enfrenta-

mos con la otra cara del fenómeno. También nos estamos quedando sin aristocracia.

El mundo madrileño ya no es pueblo, ni aristocracia, sino pura clase media, según los frecuentes comentarios del narrador. A pesar de esta opinión, y de la verdad de la nivelación de clases sociales que se presenta en la historia ficticia de Torquemada, sabemos por los detalles de esa misma historia que hay otra verdad: aunque Torquemada sigue siendo pueblo y Cruz sigue siendo aristocracia. Del choque de estas dos personalidades saltan los problemas de adaptación que forman gran parte de la trama novelística. Claro que estos son problemas que existen en la sociedad ficticia en general, pero lo que nos interesa más es la experiencia personal de cada personaje. Aunque la experiencia del usurero y de su cuñada es representativa, el interés principal de la narración queda en su experiencia como experiencia particularizada e intransferible. Lo importante para nosotros los lectores son los enormes cambios que sufren Torquemada y la familia del Aguila cuando se encuentran unidos irremediabilmente bajo el mismo techo.

Las novelas de Torquemada tienen ese doble enfoque que caracteriza la obra novelística de Galdós, y toda la novela realista del siglo XIX. Los personajes son individualistas, pero a la vez funcionan dentro de la realidad ficticia como representantes de fenómenos generales de su época. En efecto, el individualismo de los personajes —un individualismo inherente en la forma novelística por género— se encuentra bajado a la mezquina realidad de su ambiente. Los personajes —Torquemada, Cruz, Fidela, Donoso— son individuos con vida propia, exclusiva, pero hasta cierto punto son como todos.

Esta es una tendencia importante de la novela galdosiana. Hay en las novelas de Torquemada otra tendencia, que también es bien común en la obra de Galdós. 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 vinculados todos al judeo-cristianismo del ambiente histórico-cultural de Francisco de Torquemada.

Aquí tenemos otro enfoque, opuesto a esa tendencia que convierte el individualismo del personaje en un representatismo de fenómenos generales del ambiente social. Por la mitificación de la historia, Torquemada-personaje se transforma en un símbolo depurado, en una figura única que simboliza un concepto y que explica el mundo. Ese complejo de mitos judeo-cristianos forman un sistema de signos que revela el concepto colectivo del mundo que tiene el grupo —la sociedad española contemporánea a la época de Torquemada—².

En la historia de Torquemada, entonces, existen tres niveles distintos: la narración de la experiencia única del usurero —Torquemada como individuo; el representatismo de su experiencia— Torquemada como personaje típico de su época; y, la mitificación de su experiencia —Torquemada como arquetipo. El plan omíctico de la historia de Torquemada es muy significativo, por la función importantísima que lleva dentro del proceso *discursivo* de la narración. La mitificación de la narrativa sale de dos elementos distintos: primero, de las circunstancias fijas del mundo ficticio, y segundo, de las diversas maneras en que el narrador y los personajes comentan e interpretan esas circunstancias. Eso es, si hacemos la distinción entre el *récit* (el relato o el cuento) y el *discurso*, vemos que el enfoque mitificador de la realidad ficticia se desarrolla por la materia discursiva —por los comentarios e interpretaciones de la materia del cuento³. Por ejemplo, el que el protagonista de *Hoguera* tiene el nombre del gran inquisidor Torquemada es un hecho dado, un hecho de pura casualidad desde el punto de vista de la realidad ficticia. Es un dato objetivo del *récit*, que no pertenece de ninguna manera a la intervención del narrador.

El nombre Torquemada, por supuesto, puede sugerir una comparación entre inquisidor y usurero. Puede evocar el mito histórico de la Inquisición española, pero el nombre en sí mismo es objetivo y neutro. En el primer párrafo de la novela, el narrador, que en ese momento es muy consciente de su papel de relator, se aprovecha del hecho objetivo —el nombre— haciendo un largo comentario sobre Torquemada-usurero como Torquemada-inquisidor-víctima. Ya estamos en el nivel discursivo, en el que nuestro narrador va inventando una analogía que es puro subjetivismo. Por este discurso subjetivo se solidifica la metáfora sugerida por el hecho objetivo del nombre, y salta un tema principal de la obra, el de pecado y castigo adecuado.

En la novela misma, Torquemada se encuentra con unas circunstancias que forman un conjunto de hechos incontrovertibles, dados por el novelista-creador de este mundo ficticio. Su hijo Valentín es un genio matemático. Se pone enfermo de meningitis. Después de algún tiempo, el hijo se muere. Estas son cosas que pasan, fuera del poder del narrador y de los personajes. Como seres racionales y objetivos, ni ellos ni nosotros podemos decir en absoluto por qué pasan así. Sin embargo, los comentarios del narrador y de los personajes dan a estos hechos objetivos una interpretación metafísica. 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 la pura envidia de la Humanidad, o del Gran Todo, o de los dioses.

Las circunstancias de esta realidad llevan en sí mismas la posibilidad de una interpretación mitológica de la historia de Torquemada. Pero, casi toda la extensión de las metáforas Torquemada-inquisidor-Cristo-Prometeo

pertenece al proceso interpretativo de narrador y personaje. El primer párrafo de *Torquemada en la hoguera*, que sirve de introducción o prefacio a la novela, crea la metáfora de Torquemada como el inquisidor hecho víctima de la inquisición. El niño Valentín, por su destreza matemática, es un mesías muy adecuado para esa sociedad materialista en la que lo más importante es la ciencia de los números. También, Valentín es una «lumbera de la ciencia» que ha llegado al mundo para «iluminarla con el fanal de su talento» (V, 919). Hay aquí una sugestión del mito de Prometeo, según el cual el benévolo titán robó el fuego al cielo para dárselo a los mortales.

Esta sutil referencia a Prometeo está apoyada por la insistencia del narrador en el orgullo de Torquemada: «De la precoz inteligencia de Valentínito estaba tan orgulloso, que no cabía en su pellejo... En honor del tacaño debe decirse que, si se conceptuaba reproducido físicamente en aquel pedazo de su propia naturaleza, sentía la superioridad del hijo, y por esto se congratulaba más de haberle dado el ser» (V, 910). 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 la mayor importancia en la amplificación de la historia de Torquemada cuatro años después.

Antes de entrar en la cuestión de la mitificación del relato entero, hay que tomar en cuenta la curiosa estructura de la serie de novelas, resultada de las circunstancias de su creación y publicación. Galdós publicó *Torquemada en la hoguera* en 1889, primero en dos números de una revista, y después como una novela corta en una colección de cuentos. Cuatro años después, Galdós continuó la historia del usurero en tres novelas publicadas en años seguidos: *Torquemada en la cruz* en 1893, *Torquemada en el purgatorio* en 1894, y *Torquemada y San Pedro* en 1895. Resulta que hay en la serie cuatro novelas, en las que la materia tiene una división muy curiosa. *Hoguera* consta de una sola parte; *Cruz*, de dos partes; *Purgatorio*, de tres; y también *San Pedro*, de tres. Este arreglo de la materia se explica por la manera en que Galdós escribió la historia del usurero. A mi parecer, *Hoguera*, es una novela publicada prematuramente, y *Cruz*, con sus dos partes, es la continuación de *Hoguera*. De este modo, tenemos en la historia de Torquemada tres grupos de materia de casi igual extensión. *Hoguera* y *Cruz* en su conjunto forman el primero de tres partes; *Purgatorio* el segundo de tres partes; y *San Pedro* el tercero de tres partes.

Todos los datos textuales indican que *Torquemada en la hoguera* es como un paso equivocado, que Galdós escribió la novela corta y la publicó antes de proyectar las otras novelas de la serie. Después, al crear las tres siguientes novelas, iba haciendo esfuerzos para incorporar la novela ya publicada dentro de lo que sería una serie de novelas. Lo que hacía Galdós no era una mera continuación de la historia, sino una amplificación de la

materia, o una nueva versión de lo que ya había pasado en *Torquemada en la hoguera*.

Es un caso en que Galdós se repite, precisamente porque quiere repetirse. El episodio principal de *Hoguera* tiene que ver con la existencia del hijo prodigioso, el orgullo del padre, y su reacción ante la enfermedad y muerte del niño. Torquemada engendra al niño, Torquemada sufre, Torquemada tiene que entregar su dinero a la Humanidad. Se plantea el problema central de la tacañería de Torquemada en conflicto con la idea de la caridad cristiana, una idea surgida del extraño humanitarismo del ex-padre Bailón. En las siguientes novelas, tenemos precisamente la misma historia: Torquemada engendra de nuevo al niño por su matrimonio con Fidela del Aguila, Torquemada tiene que entregar su dinero a la sociedad materialista. En otras palabras, tiene que entregar su dinero a esa Humanidad que en la primera novela es la encarnación del Gran Todo. En la última parte de *Torquemada y San Pedro*, de nuevo el usurero pasa por el mismo castigo. Ya gravemente enfermo, tiene que hacer un nuevo acto de caridad. Tiene que dar su dinero a la iglesia para ganar entrada al paraíso. En este momento podemos ver esa incorporación de la primera novela corta en la serie total. El padre Gamborena reinventa el episodio del *mendigo de la capa*, un episodio que tenía poca importancia en *Hoguera* pero que resulta muy significativo después del hecho, después de la composición de la serie entera. Hay, entonces, una simetría muy clara en la estructura de las novelas en conjunto: tres versiones de la tacañería del usurero en conflicto con los valores del mundo. En la primera versión y en la tercera —desarrolladas en la primera y en la última de las nueve partes de la serie— es cuestión de la caridad cristiana y la salvación. En la segunda versión —desarrollada en las siete partes centrales— es cuestión de la nueva religión del materialismo.

Cuando Galdós convierte su primera novela corta en una larga narración de cuatro novelas, cambia la énfasis metafórica. En *Hoguera*, la metáfora del gran inquisidor tiene mucho sentido: Torquemada-verdugo se transforma en Torquemada-víctima. Ha castigado a sus deudores y luego sufre el mismo castigo. Es «judío» por su profesión de usurero y tiene que ser purificado de su herejía, su tacañería. En las otras novelas, esta metáfora se hace otra semejante, pero más relacionada con los mitos del cristianismo y de Prometeo, siempre en el contexto de las necesidades de la sociedad. En este mundo materialista tiene tanta importancia el usurero —el que puede prestar dinero a los nuevos «necesitados» de la clase media— precisamente porque la posición social del hombre no depende del dinero que tenga, sino de la cantidad del dinero que gasta. Y, precisamente por su experiencia personal de haber pasado su vida acumulando caudales, Torquemada agoniza tanto al tener que gastar su dinero. De esta manera, Galdós puede incorporar la vida del usurero dentro de una historia de mesianismo y de castigo prometeano, por un sistema de signos metafóricos. Torquemada es el mesías crucificado y el hombre purificado por el sufrimiento. Cruz del Aguila es la cruz de su

crucifixión, el instrumento de su tortura purgativa, y el águila de su castigo. La habilidad matemática de Valentín, y después la destreza financiera de Torquemada, es el fuego —o la iluminación— celestial. El dinero es el alma. El proceso de perder el dinero es el penoso sufrimiento de este pobre «benefactor» de la Humanidad.

Igual que en *Hoguera*, en las otras novelas tenemos un conjunto de circunstancias creadas por el novelista-creador que indican una analogía entre la historia de Torquemada y los mitos. Desde el punto de vista del mundo ficticio, la antagonista de Torquemada se llama Cruz del Aguila por pura casualidad. Torquemada se casa con Fidela del Aguila porque quiere engendrar de nuevo a su hijo Valentín y también porque quiere ganar dinero por su nueva relación con esta familia prestigiosa. Después, Valentín II nace idiota, Fidela se muere, su hermano Rafael se suicida, y Torquemada pierde su cómoda manera de vivir, gastando enormes cantidades de dinero para comprar cosas que no le interesan nada. Por fin, Torquemada se muere de una enfermedad gástrica. Cosas que pasan, algunas que no se pueden explicar, otras que sí se explican fácilmente por la psicología de los personajes.

Por este conjunto de circunstancias y acontecimientos, se plantea la metáfora de Torquemada como Prometeo. Pero, el desarrollo completo de la relación mítica se encuentra en otra cosa, en los comentarios de los personajes y del narrador. En cada caso, son comentarios hechos sin darse cuenta del significado metafórico. En efecto, son comentarios irónicos, en que el personaje dice algo que tiene doble sentido, pero que él mismo no entiende. Por ejemplo, cuando Torquemada tiene que enfrentarse con la familia, dice que tiene que «poner pecho a las águilas» (V, 943). Cuando Cruz le pide dinero, quiere «sacarle las entrañas» (V, 1050), o le prepara «una nueva dentallada» (V, 1053), o hasta le saca el hígado (V, 1071). Antes de suicidarse, Rafael hace un largo comentario sobre el dinero como el excremento de Torquemada, y en otro momento, en plena enfermedad gástrica, Torquemada pasa por un paroxismo de vomitar y defecar, al tratar de limpiarse de toda la influencia de la familia del águila. Todos estos detalles, por supuesto, se refieren a la metáfora de Cruz como el águila que le va devorando las entrañas, el locus del alma, que para el usurero es el dinero.

En toda la serie, no hay más que dos referencias específicas al héroe titán. En un momento en que Torquemada cree que su familia le está envenenando, el narrador dice que el usurero da un suplicio de Prometeo: «Estoy pensando con el estómago» (V, 1164). En otro momento, cuando Fidela está a punto de morir, Torquemada se enfrenta con un cuadro de su palacio. «Era un lienzo de Rubens, que a Torquemada le resultaba la cosa más cargante del mundo, un tío muy feo y muy bruto, amarrado a una peña. Decían que era Prometeo, un punto de la antigüedad mitológica: picardías muy malas debió de hacer el tal, porque un pajarraco le comía las asaduras, suplicio que, a juicio del marqués de San Eloy, estaba bien empleado» (V, 1145). Este pasaje es muy importante, porque aquí podemos ver la

actitud irónica del narrador. Torquemada, aunque ya es el marqués de San Eloy, no puede entender nada de la mitología. Prometeo es un «tío muy bruto» que ha hecho «picardías». El águila es «pajarraco». El usurero se encuentra cara a cara con su propia condición de plena agonía, y no puede darse cuenta del significado de lo que le pasa.

Esta ironía narrativa es de la mayor importancia al considerar la función de estas metáforas mitológicas dentro de la realidad ficticia de las novelas. La mitificación de la historia del usurero es un proceso por el cual Torquemada se hace más significativo, porque efectúa una elevación de sus acciones a un plano cósmico. Por esta identificación de Torquemada con el gran inquisidor, con un mesías crucificado, o con un Prometeo castigado, su condición tiene sentido. Gana un significado dentro de un sistema de eternos valores ético-morales. Pero, el problema es éste: el concepto mítico de Torquemada no juega con el retrato del usurero que sale de su caracterización en las novelas. Torquemada no es una figura épica, sino un hombre como todos. No es un héroe mítico, sino un hombre común de la más baja realidad. Este hecho es, por supuesto, la base de la visión irónica de las novelas.

Esta disparidad entre el relato —las circunstancias y acontecimientos fijos de esta realidad— y el discurso —las opiniones e interpretaciones de los personajes, incluido el narrador—, es la fuente del sentido cómico que tiene el retrato del usurero. Pero, esta ironía tiene otra función muy importante, que se hace clara al final de la serie. Cuando, entre sueños, Torquemada se enfrenta con San Pedro en los portales del paraíso, no sabemos si este «verdadero» San Pedro le da entrada o no. Porque no podemos saber.

Aquí tenemos la clave de las novelas. Podemos saber lo que le pasa a Torquemada en este mundo de la realidad. Pero, decir por qué es otra cosa. Si el usurero se casa con una familia que necesita dinero, y después esa familia le quita el dinero, y esto no le gusta nada a Torquemada, podemos decir que todo esto es de esperar. Es una serie de hechos lógicos. Pero, si decimos que todo esto es un ejemplo de pecado y castigo divino, hemos entrado en interpretaciones subjetivas, igual que nuestro narrador y los personajes que han interpretado la historia del usurero en términos míticos.

La mitificación de la historia de Torquemada, entonces, es un ejemplo de esa ironía que tantas veces efectúa una leve distorsión del mundo galdosiano. La única verdad absoluta de la realidad novelística es la verdad de la experiencia representada objetivamente. En las novelas de Torquemada, la materia mítica funciona precisamente como mito: es un sistema de signos que revela un concepto de esta realidad ficticia. Puede ser verdad. O mentira.

De esta duda, ni el mismo Gamborena, *San Pedro* de acá, con saber tanto, nos puede sacar. El profano, deteniéndose medroso ante el velo impenetrable que oculta el más temido y al propio tiempo el más

hermoso misterio de la existencia humana, se abstiene de expresar un fallo que sería irrespetuoso, y se limita a decir:

—Bien pudo Torquemada salvarse.

—Bien pudo condenarse.

Pero no afirma ni una cosa ni otra..., ¡cuidado! (V, 1196).

NOTAS

¹ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Obras completas*, 4.^a ed., V (Madrid: Aguilar, 1965), p. 909. Citaré siempre por esta edición de las *Obras completas*.

² Véase D. M. SEGAL, "Problems in the Semiotic Study of Mythology", in *Soviet Semiotics*, ed. Daniel P. Lucid (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), pp. 59-64.

³ Aquí hablo de la distinción que hacen los estructuralistas entre el *récit* y el discurso. Véase TZVETAN TODOROV, "Lenguaje y literatura", en *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre: controversia estructuralista*, ed. Richard Macksey y Eugenio Donato (Barcelona: Barral Editores, 1972), pp. 143-51.