

“TODO ES COSA DE FELIPE II / ISABEL II”: LA NOVELÍSTICA GALDOSIANA EN *TORMENTO*

ITS ALL ABOUT FELIPE II / ISABEL II: THE GALDOSIAN NARRATIVE IN *TORMENTO*

James Whiston*

RESUMEN

Una lectura reflexiva de *Tormento* de Galdós viene a demostrar cómo la novela logra alcanzar gran densidad y riqueza connotativa. Este trabajo analiza cómo tales características se logran a través de manejar y barajar dos estados de sentimientos: el psicológico y el físico, y dos actitudes morales: el pragmatismo y el idealismo. O, dicho en palabras de Amparo, la protagonista, la «conciencia» y la «conveniencia».

PALABRAS CLAVE: Literatura, novela, Crítica literaria, Psicología.

ABSTRACT

A thoughtful reading of *Tormento*, the novel of Galdós, comes to demonstrate how the novel manages to achieve a high density and connotative wealth. This work analyzes how these characteristics are achieved through handling and shuffling two states of feelings: the psychological and the physical, and two moral attitudes: pragmatism and idealism. In Amparo -the protagonist- words: the «conscience» and the «convenience».

KEYWORDS: Literature, novel, Literary review, Psychology.

Hay un curioso chiste en *Tormento*, y por lo visto uno de los favoritos de Galdós, que la protagonista Amparo recuerda cuando está sufriendo el insomnio por el hundimiento de sus planes matrimoniales con Agustín. El chiste tiene que ver con la campana del reloj de la Universidad Central y dice así: «La una pasó breve y esquivada, confundiendo con las doce y media. Oyendo las dos, la mente de la Emperadora repitió alucinada el concepto de aquel borracho que dijo: *¿Dos veces la una? Ese reloj anda mal*». ¹ De acuerdo con uno de los lemas de este Congreso, «El fundamento de la escritura galdosiana», y con el chiste referido, quisiera ocuparme, a través de un análisis de un aspecto de *Tormento*, de cómo Galdós alcanza densidad y riqueza connotativas en su escritura. O sea, cómo Galdós nos ofrece, palabra por palabra, «dos veces la una», como el reloj del borracho.

El reloj novelístico de don Benito no anda mal y la riqueza narrativa en *Tormento* estriba en su capacidad de manejar y barajar dos estados de sentimiento —el psicológico y el físico—, dos actitudes morales —el pragmatismo y el idealismo—, y dos épocas —la contemporánea y la de la Inquisición española de la Contrarreforma—. Dos de estas maneras descriptivas, que abarcan un estado de mente convertido en experiencia física, y la lucha entre lo que Amparo llama la «conciencia» y la «conveniencia», dan un signo particular a *Tormento*, junto al juego histórico mencionado.

La primera frase del título de nuestra comunicación se ha extractado de la misma novela, que empieza relatando el encuentro entre dos personajes, y donde el mayor, José Ido del Sagrario, le informa a su joven interlocutor, Felipe Centeno, sobre sus ingredientes históricos para la escritura de novelas populares. Con su frase «Todo es cosa de Felipe II», se refiere a la ubicación de dichas novelas populares en tiempos del rey español de la Contrarreforma. También hay varias referencias en *Tormento* a Isabel II y a la intromisión de prejuicios personales en su conducta de los asuntos públicos, en particular sus regalos a damas favorecidas, entre ellas Rosalía de Bringas, quien recibe del Palacio billetes de tren, vestidos para bailes y asistencia médica gratuitos, y quien opina de Su Majestad: «Es tan caritativa, que si estuviera en su mano, todo el dinero de la nación (...) lo emplearía en limosnas» (37). ² Así, aunque hayan pasado más de 250 años desde el llamado Siglo de Oro al decimonónico, parece que *plus ça change...* Pero mucho ha cambiado en la novelística europea, y con la llegada a la república de las letras de Benito Pérez Galdós, nuestro novelista está listo ya para aprovechar lo que podríamos

* Trinity Collage, Irlanda.

llamar la democratización de la literatura o por lo menos el aburguesamiento de la misma. *Tormento*, pues, nos ofrece un ejemplo perfecto de cómo Galdós, al dar una mirada hacia atrás, hacia dicho Siglo de Oro, pudo hacer el juego entre los dos siglos, al hacer de *Tormento* una novela intensamente psicológica, y si la receta novelística de Ido del Sagrario exigía un larguísimo desfile de personajes famosos y comparsas en casas regias y aristocráticas, la de Galdós solo precisa unos cuantos habitantes del espacio de cuatro o cinco calles madrileñas de las más corrientes y hasta desaboridas, para así realzar la viveza psicológica de sus protagonistas. Y como ha notado Alicia Andreu: «La nota persistente de nostalgia hacia una edad dorada imaginada [por Ido], cuyas características serían el orden, la verdad, el amor puro y la justicia encuentra su respuesta contemporánea en *Tormento*».³

Otra referencia a las novelas de Ido que invita una comparación entre la de Galdós y la del novelista a entregas, es el retrato de las dos heroínas hermosas y virtuosas de tiempos de Felipe II y las nuestras, Amparo y Refugio. Las de Ido, dice él, «sirven de ejemplo a las mozas del día» (10) por su honradez ejemplar a prueba de ataques de «tanto goloso». Ni una ni otra heroína galdosiana tiene un cuerpo virginal, ni rechazan los medios de sobrevivir que se les ofrecen, especie de esclavitud bajo el poder de Rosalía en caso de Amparo, dudosa libertad bohemia en caso de Refugio, como modelo de pintores, y parroquiana de los cafés de trasnochar. Al final de la novela Ido vuelve a citarse con Felipe y le dice que, meditando sobre el caso de Amparo, piensa escribir una novela nueva, *Del lupanar al claustro*. Así, en las últimas páginas de *Tormento* todavía sigue vigente, por lo menos en la fantasía de Ido, «la solución del convento» para mujeres caídas, mecanismo corrector rutinariamente impuesto en tiempos de la Contrarreforma, o por lo menos según leemos en la literatura de aquella época.

En particular, el título galdosiano, *Tormento*, como mirada histórica hacia atrás, de alguna manera se refiere a un aspecto de la práctica de la justicia oficial en el siglo dieciséis, si se atiende al trabajo de la Inquisición en dicho siglo, y que a veces seguía su búsqueda de la verdad por el uso de lo que el DRAE define (bajo la acepción de la palabra ‘tormento’) como «Dolor corporal que se causaba al reo para obligar a confesar o declarar». El DRAE define ‘reo’ como «persona que por haber cometido una culpa merece castigo». Es de interés notar que, de pleno acuerdo con el *modus operandi* del sistema del tormento, el ‘reo’ se considera culpable *a priori*, y el tormento era una manera aceptable de sacarle el testimonio adecuado que le condenara. En *Tormento* el ‘reo’ es Amparo, condenada a una tortura mental, ya que la suavidad de las costumbres ha significado el abandono oficial del grave dolor corporal como instrumento de hacer que el reo, o presunto reo, ‘cantara en el potro’. Lo que hace Galdós en *Tormento* es darnos una versión de la vida contemporánea social, en la que el suplicio infligido cae en el espíritu más que en el cuerpo de la víctima, en este caso Amparo, cuyo otro nombre ‘Tormento’ la convierte en el sitio de la tortura y suplicio que padece a lo largo de la novela. Y si hay referencia en *Tormento* al derrame de sangre es solo en sentido metafórico, por ejemplo cuando Rosalía le asegura a Amparo que su conocimiento de los amores con Polo no trascenderá a oídos ajenos: «Sosiégate, mujer: no correrá la sangre al río» (254) e incluso momentos después, el verdugo Rosalía «llevó su bondad hasta tomarle una mano [a Amparo] y acariciársela» (258), especie de tormento aun peor que el sarcasmo. Después de haber recibido una carta muy comprometedor del clérigo Polo, y en medio de un sueño intranquilo antes de visitarle, se oyen los gritos de Amparo, «cual si la infeliz estuviese en una máquina de tormento y le quebrantaran los huesos y le atenazaran las carnes» (102). Más tarde, en casa del sacerdote, los recuerdos del estado sacerdotal de Polo «la hacían temblar con escalofríos, como si le pusieran un cilicio de hierro» (126). Y cuando Amparo recibe de Agustín lo que debiera ser la feliz propuesta de matrimonio, el sobresalto que tiene que soportar por sus antiguas relaciones con Polo es descrito por Galdós en un retrato que difícilmente podía haber igualado cualquier escritor contemporáneo suyo. Citemos aquí del primer párrafo del capítulo XXIII:

La increíble fortuna no llevó al ánimo de Amparo franca alegría, sino alternadas torturas de esperanza y temor. Porque si negarse era muy triste y doloroso, consentir era felonía. El miedo a la delación hacía estremecer; la idea de engañar a tan generoso y leal hombre la ponía como loca; mas la renuncia de la corona que se le ofrecía era virtud superior a sus débiles fuerzas. ¡Oh, egoísmo, raíz de la vida, cómo dueles cuando la mano del deber trata de arrancarte!... No tenía la Emperadora perversidad para cometer el fraude, ni abnegación bastante para evitarlo. No le parecía bien atropellar por todo y dejarse conducir por los sucesos; ni su endeble voluntad le daba alientos para decir: “Señor Caballero, yo no me puedo casar con usted... por esto, por esto y por esto” (173-174).

El discurso mental de Amparo está salpicado de un vocabulario criminal (felonía, delación, perversidad, fraude) más adecuado a la jurisprudencia tribunal que a las relaciones afectivas privadas. La dialéctica o lucha entre el engaño y la franqueza, el egoísmo y la generosidad, el dolor y el deber, la debilidad y el arranque heroico, informa el carácter de la protagonista, y que Galdós explota a lo largo de la novela, haciendo de ella una figura escindida entre polos opuestos, sin poder alcanzar la síntesis entre estas realidades antagónicas. En un anterior pensamiento Amparo había debatido si debía ir a visitar a su antiguo amante Polo, y resuelve el debate así: «mi conciencia me dice que vaya, y mi conveniencia también (...) Voy como si fuera al cadalso» (102). Finalmente en nuestra cita hay la confesión imaginada a su novio, creando una vergüenza tal en la mente de Amparo que ella no puede ni imaginarse lo que va a decirle a su amante, y así lo deja pendiente con las expresiones abstractas repetidas, «por esto, por esto y por esto».

Otro tormento sanguinario imaginado por Amparo es cuando en sueños, y acosada por sus temores, tiene una visión de su propio degüello llevado a cabo por su novio, después de confesarse su culpa: “A la madrugada, en agitado sueño, la novia confesó todo [lo de sus amores con el cura Polo] a su amante, el cual, oyéndola, había sacado un cuchillo y le había cortado la cabeza... ¿A dónde fue a parar la cabeza? Allí, en tierra de salvajes, un hombre atezado la tenía entre sus manos, besándola” (206-207).

Con este toque macabro de comedia negra, el novelista supo aquí anticipar de una manera ultra moderna el concepto de ‘hora de mayor intensidad onírica’ [*prime dreamtime*]⁴, fenómeno que ocurre hacia el final de nuestro sueño, y por eso más presente al despertar. Para Amparo, pues, su castigo aquí es quíntuple: el susto de presenciar su propio degollamiento, el de conocer la identidad de su verdugo, ‘su amante’, la consiguiente pérdida de su cabeza, el descubrimiento de la misma al otro lado del Imperio español en posesión de Polo, quien, a lo goyesco y grotesco, y convertido en hombre primitivo, adora la cabeza y la profana con sus caricias; y finalmente hay el efecto que le produce el sueño por poderlo recordar tan vívidamente, tanto que Amparo «despierta y levantada, no sabía qué hacer ni qué pensar». Y ya que Amparo efectivamente quedará mutilada, desde una perspectiva social, al fin de la novela, por verse despojada de cualquier posición digna, más que la de mujer mantenida a disposición de Agustín, este sueño queda con el lector como vislumbre anticipatorio sobre su situación final.

Uno de los grandes logros de esta novela galdosiana queda en que, desde el título hasta las últimas frases de la misma, proferidas por Rosalía —«¡Aquí la quiero tener, aquí. Sanguijuela de aquel bendito, nos veremos las caras»⁵— el autor no pierda ninguna oportunidad de darle todas las vueltas de tuerca necesarias en torno a la temática de la Inquisición para describir la situación angustiada de Amparo. Así pues, en la cama con sus sueños, en su apartamento con su hermana Refugio que sabe su secreto, en las escaleras del mismo, donde habita la familia de Ido, en la calle, a pie o en coche, en la iglesia, en los domicilios de Rosalía, de Agustín y de Polo, está acosada por sus temores de quienes la circundan. Para tomar un ejemplo, el paseo en coche por la Castellana, paseo por antonomasia del *non plus ultra* de la buena sociedad matritense, se vuelve otra pesadilla para Amparo, y quiere esconderse en el coche en vez de estar a la vista de la crema y nata de la sociedad. Ella se pone a estudiar los modos de Agustín para descifrar si habrá oído algo de su pasado. La llegada del cartero a casa de Rosalía es también motivo de sobresalto (200), y entonces empieza Amparo a recelarse de todos los carteros de Madrid, y aun de los periódicos, por si trajeran alguna noticia sobre ella. Cuando José Ido le pide puestos de servidumbre para él y su familia en la nueva casa matrimonial, ella se da cuenta de que él sabe de sus relaciones de amor con Polo, por haber sido colega de este en la escuela de monjas: «[i]Y semejante hombre pretendía una plaza en la futura casa de ella! Sin duda Dios la abandonaba, entregándola a Satán» (203) es su conclusión. Es decir, aun cuando todo lo de la boda estuviera arreglado, Ido se quedaría como tenedor de libros de Agustín, ocupando un puesto de puro chantaje, porque él no sabe nada del oficio de contabilidad. Al día siguiente Ido vuelve a la carga, y en términos perentorios le informa a Amparo que «viendo que usted no se acordaba de mí» había visitado a Agustín y «Creo que tengo plaza». La respuesta inaudible de Amparo es que «la tierra se tragara al tal don José» (207). Incluso cuando ella lee la Biblia, los salmos penitenciales tampoco la dejan descansar de su pasado, porque le recuerdan sus relaciones con Polo (71).

En el doble juego entre el retrato de una sociedad contemporánea y una que en algunas maneras está todavía habitando el siglo de oro español, hay vislumbres de una modernidad irrisoria porque los dos funcionarios mayores de la Inquisición contemporánea en vez de ser hombres son mujeres: doña Rosalía Pipaón de la Barca y doña Marcelina Polo son las familiares de la Inquisición que se encargan de vigilar a Amparo y de someterla a un interminable escrutinio. Al principio de la novela Rosalía le da a Amparo una salida de su situación comprometedor, ofreciendo buscarle una dote para entrar en un convento. En el capítulo introductorio Ido nos describe unas de las comparsas imprescindibles de sus novelas de entregas, como «monjas levantadas de cascos» y he aquí en la novela de Galdós a doña Marcelina, entre figura moderna y medieval, monja y mujer de la calle, «dos veces la una», quien confiesa ser una especie de religiosa suelta en Madrid, cuando dice: «Hágome la cuenta de que estoy en un convento muy grande, que las calles de Madrid son los claustros, que mi casa es mi celda»: calles y claustros, casa y celda, «dos veces la una».

En una escena del capítulo XXX Marcelina encuentra un guante de Amparo, cuando esta está escondida en la alcoba de Polo. Tomando lo que el narrador llama «el cuerpo del delito (...) con frialdad inquisitorial» (241) Marcelina lo hincha de manera detectivesca para ver la forma de la mano que lo llevara. Al llegar a casa, Amparo se imagina a Marcelina andando por las calles de Madrid, con una aleluya de tiempos históricos, «pregonando un papel con la verídica historia de Amparito, como los que cantando venden los ciegos con relatos de crímenes y robos» (253).

Algunos de los nombres de las calles escogidas por Galdós, las de Beatas, de la Fe y de los Ángeles, como domicilios de tres de los protagonistas, prestan un aire de religiosidad omnipresente a la topografía matritense en *Tormento*. Doña Marcelina se relaciona tanto con la iglesia que su cara de caoba, en una especie de hipálage moral, se confunde con la madera de los bancos de la iglesia donde se pone de centinela sempiterna, cuando el narrador se la imagina «fija en su banco cual si estuviera tallada en él» (204) y también «asimilándose su polvo, impregnándose de olor de incienso y cera» (116). El oficio del esposo de Rosalía, don Francisco, funcionario público, huele a una antigua alianza entre el altar y el trono, con su título profesional, «oficial segundo de la Real Comisaría de los Santos Lugares». Además de esto, si los hombres andan embozados fuera de casa y las mujeres llevan velos (doña Marcelina incluso lleva el suyo dentro de casa), el novelista tiene oportunidades para retratar una sociedad que se disfraza para poder salir adelante, creándose una comedia hipócrita donde nadie, o poco menos, se engaña en torno a las realidades vivas.⁶

El Madrid que Amparo habita es frío e inhóspito, en el que una incesante lluvia de noviembre hacia el final contrasta con la «hermosa mañana del mes de mayo» de principio de la narración supuestamente histórica de Ido; y Amparo es sujeta a toda clase de escrutinio social, unas veces por buenas, pero mayormente por malas. Aparte del de las dos inquisidoras ya mencionadas, está Nicanora, esposa de Ido, que opina que la mujer que se lava el cuerpo no puede ser limpia por dentro; Torres, que parece estar obsesionado con el cuerpo de Amparo, y es quien, según noticias llegadas al narrador, «llevó el cuento [de Amparo y sus relaciones con Polo] al escritorio de Mompous, y que el Mompous lo transportó luego con acento catalán a los propios oídos de Agustín» (275): la Inquisición madrileña también tiene sus partidarios catalanes, y si bien más suaves que los de Madrid, con los mismos o peores efectos devastadores. Felipe Centeno tampoco puede quitarse los ojos de los de Amparo; en este caso su interés en ella se desboca por un derrotero positivo, cuando le salva del suicidio.

En general, lo que Galdós nos pinta en *Tormento* es una auténtica Inquisición de odio y de miedo, de la que Amparo cree no poder escaparse sino por la muerte, aunque se ofrece otra solución al final de la novela, el destierro, después de una gran variedad de muertes imaginadas por la protagonista, incluso el suicidio y las varias maneras de cumplirlo. Fuera de los dos sacerdotes principales, Polo y Nones, hay un tercer sacerdote, anónimo, que se niega a dar la absolución a Amparo, mientras ella no se confiese con Agustín sobre sus relaciones amorosas con Polo en meses anteriores. La condición de absolución impuesta por el confesor añade otra capa de tormento mental a la situación de Amparo, vigilada por doquier por hombres y mujeres, desde su propio apartamento (su hermana Refugio), domicilio (Ido y Nicanora), lugar de trabajo (Rosalía, Torres y la criada Prudencia), iglesia (doña Marcelina y el confesor), apartamento de Polo (Marcelina y Celedonia), hogar de Agustín (Felipe Centeno), y en la calle (doña Marcelina). ¿Hay otra novela galdosiana en la que la protagonista está tan sujeta a una observación tan omnímoda y minuciosa, incluso hasta el encarcelamiento forzoso y chantaje sexual infligido por Polo? Tanta intensidad psicológica tiene que ser sin precedentes en la novela del diecinueve español.

En el aprieto del espacio doméstico y topográfico en la novela, en cuanto a las viviendas de Rosalía, Amparo, y la de Agustín (las tres viven cerca, a ambos lados de la Gran Vía madrileña), Galdós también puede dar otras vueltas de tuerca al tormento de Amparo. Para rematar este ambiente de escrutinio en cuanto a la situación domiciliaria de Amparo, Galdós la hace vivir en el cuarto piso de su casa (13), teniendo ella que pasar frente a todas las otras habitaciones del edificio para salir y entrar. El narrador nos llama la atención sobre esta técnica de apretar el espacio topográfico, observando que a pesar de los avances en el índice de la población, «Madrid, sin ser pequeño, lo parece a veces (entonces lo parecía más [o sea en 1867]) (...) Siempre se ven las mismas caras, y cualquier persona que concurra con asiduidad a los sitios de pública diversión, concluye por conocer en tiempo breve a todo el mundo» (55-56). Una de las mejores escenas cómicas en la obra de Galdós ocurre al empezar la novela cuando Rosalía justifica la elección de su nueva casucha al sur de la Gran Vía. Aunque el párrafo es largo, merece citarse casi por entero porque demuestra no solo el genio cómico de Galdós sino lo que él veía como la inagotable capacidad para el engaño y el guiño en las relaciones humanas. Además, en lo que concierne al espacio apretado de la novela, es una muestra sin par de la manera en que nuestro novelista pudo aprovechar la fanfarronería de Rosalía al sacar a relucir ventajas supuestas que en realidad son condiciones de miseria (a su interlocutora, doña Cándida de García Grande, no le deja meter baza):

Porque a mí, querida Cándida, que no me saquen de estos barrios. (...) Parece que estamos más acompañados viendo al vecino de enfrente tan cerca, que se le puede dar la mano. Yo quiero vecindad por todos lados. Me gusta sentir de noche al inquilino que sube; me agrada sentir aliento de personas arriba y abajo. La soledad me causa espanto, y cuando oigo hablar de las familias que se han ido a vivir a ese barrio, a esa Sacramental que está haciendo Salamanca más allá de la Plaza de Toros, me dan escalofríos. ¡Jesús, qué miedo! Luego, este sitio es un coche parado. ¡Qué animación! A todas horas pasa gente. Toda, todita la noche está usted oyendo hablar a los que pasan, y hasta se entiende lo que dicen. Créalo usted, esto acompaña. Como nuestro cuarto es principal, parece que estamos en la calle. Luego, todo tan a la mano... Debajo, la carnicería; al lado, ultramarinos; a dos pasos, puesto de pescado; en la plazuela, botica, confitería, molino de chocolate, casa de vacas, tienda de sedas, droguería; en fin, con decir que todo... No podemos quejarnos. Estamos en sitio tan céntrico, que apenas tenemos que andar para ir a tal o cual parte. Vivimos cerca de Palacio, cerca del Ministerio de Estado, cerca de la oficina de Bringas, cerca de la capilla Real, cerca de Caballerizas, cerca de la Armería, cerca de la plaza de Oriente... cerca de usted, de las de Pez, de mi primo Agustín... (28-29).

La comedia de la insinceridad de Rosalía habla por sí misma; solo se necesitaría el remedo de su voz acuciante cuando trata de justificar las míseras condiciones domésticas en que se encuentra, sin poder ocultar que en cuanto a cualquier progreso socioeconómico, todo sigue siendo cosa de Felipe Segundo. Otra cosa que Galdós puede hacer aquí es orientar la comedia de la insuficiencia doméstica de Rosalía hacia lo relacionado con su curiosidad inquisitorial, porque la nueva situación domiciliaria de Rosalía le facilita una vigilancia constante sobre la vecindad, no solo al oír quién pasa por dentro y fuera, sino hasta sentir el aliento de los vecinos, testimonio grotesco de una convivencia social que implica misérrima pobreza. Y en una inversión paródica, si para doña Marcelina la calle es su claustro, para Rosalía en su casa «parece que estamos en la calle». Aquí la riqueza connotativa del lenguaje de Galdós nos permite leer en sentido opuesto, o sea «dos veces la una», las exclamaciones de este personaje. Las supuestas ventajas de vivir sobre una carnicería, y junto a una pescadería se anulan instantáneamente para el lector, yuxtapuestas con las pretensiones clasistas de Rosalía al final de la cita. También el uso anafórica, «cerca de... cerca de... cerca de», y así hasta ocho veces, nos ofrece otra lectura connotativa, y lo que Harriet Turner, hablando de *Fortunata y Jacinta*, ha caracterizado como «lazos y tiranías [¡dos veces la una!] de familia». ⁷ Por consiguiente, Rosalía detesta la moderna urbanización del barrio de Salamanca que ella compara con un cementerio («esa Sacramental») porque no hay bicho viviente, o por lo menos visible, en ella, haciendo inútil sus pericias inquisitoriales. Las condiciones modernas topográficas que han tendido a esconder a los habitantes dentro de su propio anonimato, conforme al nuevo barrio de Salamanca matritense, son las que asustan a Rosalía, no por la soledad de dichos barrios, sino porque allí nadie puede ejercitar de panóptica vigilante. Finalmente merece ano-

tarse la frase de Rosalía, «Parece que estamos más acompañados viendo al vecino de enfrente tan cerca, que se le puede dar la mano» (28). De aparente amistad y ayuda, está tan ajena al carácter de Rosalía que los lectores, al leer lo que dice, tienen que leerla a la vez en sentido contrario, «dos veces la una».

Galdós mantiene el ambiente medieval/renacentista al principio del Capítulo XIV cuando se hace eco del *ubi sunt* de los versos de Jorge Manrique al comentar los infortunios de Polo:

¿Qué se hizo de la brillante posición de don Pedro Polo bajo los auspicios de las señoras monjas de San Fernando? ¿Qué fue de su escuela famosa, donde eran desbravados todos los chicos de aquel barrio? ¿A dónde fueron a parar sus relaciones eclesiásticas y civiles, el lucro de sus hinchados sermones, el regalo de su casa y su excelente mesa? Todo desapareció; llevóselo la trampa en el breve espacio de un año, quedando solo, de tantas grandezas, ruinas lastimosas. ¡Enseñanza triste que debieran tener muy en cuenta los que han subido prontamente al catafalco de la fortuna! Porque si rápido fue el encumbramiento de aquel señor, más rápida fue su caída. Se desquició casi de golpe todo aquel mal trabado edificio, y bien pronto ni rastro, ni ruido, ni polvo de él quedaron, siendo muy de notar que no se debió esta catástrofe a lo que tontamente llama el vulgo *mala suerte*, sino a las asperezas del mismo carácter del caído, a su soberbia, a sus desbocadas pasiones, absolutamente incompatibles con su estado. Pereció como Sansón entre los escombros de un edificio, cuyas columnas derribara él mismo con su estúpida fuerza (110-111).

Con esta especie de parodia cariñosa del poema de Manrique, Galdós nos inserta también en un mundo quevedesco donde la enseñanza se reduce a que los niños del barrio estén «desbravados», y donde los sermones operáticos se pagan bien, en dinero y relaciones poderosas. La imagen del catafalco de la fortuna, emblema barroco de pompas fúnebres desorbitantes, le deja a Galdós poner la nota mortal en el cuento de la carrera de Polo: él es un hombre con destino a la muerte social, o el destierro también en su caso, porque no encaja dentro de la sociedad que habita. La rueda de la fortuna llega pronto a su cenit y entonces a su punto más bajo. Pero Galdós no permite que el lector saque un moral favorable al clérigo como víctima de la deidad Fortuna. El símil moralista final sobre Sansón (con la insinuación, sin mencionar, de la influencia de su infatuación por Dalila) remata un párrafo que pudiera haberse compuesto por un escritor barroco, con la bendición del mismo Felipe II en el Escorial, por su «enseñanza triste». Incluso en el caso del padre Nones, personaje comprensivo y liberal que no se escandaliza de nada, el sermón breve que le echa a Amparo sobre su conducta —«Trate usted de arreglar su vida para su muerte»— (252) encajaría bien dentro de un auto sacramental del diecisiete. (En el manuscrito de *Tormento*, uno de los nombres de Nones era el padre Gracián).⁸

Pero el mundo marcha, y en *Tormento* hay también señales de progreso técnico, con inversión del dinero extranjero, como lo es el lujo en casa de Agustín. Rosalía se escandaliza al ver el nuevo sistema doméstico de lavarse con una ducha grande, imaginándose desnuda de pie debajo de semejante aparato, cuando unos días más tarde se hará disponible para amores con el mismo Agustín, al ver que las relaciones entre este y Amparo empiezan a hundirse. Tal anhelo de amores crematísticos de Rosalía se esconde bajo el disfraz de ser enfermera de Agustín en su propio tormento: «Yo te cuidaré, pues por tu salud bien puedo dejar todas mis obligaciones. Te haré refrescos; me estaré aquí todo el día, y si te pones verdaderamente malo, me quedaré también toda la noche» (279): enfermera y sanguijuela al mismo tiempo: «dos veces la una». La referencia a que Rosalía dejara «todas mis obligaciones» para pasar la noche como enfermera de Agustín es una de esas frases en apariencia sin mucha trascendencia, que Galdós inserta para hacernos ver que para ella no hay lucha entre la conciencia y la conveniencia porque la hipocresía está tan engranada en Rosalía que es una parte íntegra de su ser. Al principio de la novela cuando comenta un pensamiento enterrado en la psique de Rosalía, el de casarse con Agustín, en caso del fallecimiento de su marido, el narrador saca sus conclusiones usando un símil contemporáneo de la oftalmología quirúrgica: «Este pensamiento estaba tan agazapado en la última y más recóndita célula del cerebro, que la misma Rosalía apenas se daba cuenta de él claramente (...) Helo aquí, sacado con la punta de un escalpelo más fino que otro pensamiento, como se podría sacar de un lagrimal un grano de arena con el poder quirúrgico de una mirada» (48); recuerdo de la misma técnica narrativa de Galdós, armado del escalpelo de su pluma para poner a descubierto las enfermedades y debilidades escondidas de su entorno. Vemos aquí también que al comenzar la novela Rosalía

se imagina como esposa legítima del millonario, pero que al final su deseo de lujo ha llegado a tal punto que se prostituirá con él para lograr de él lo que pueda: esposa y prostituta: «dos veces la una». Para esto, si antes Rosalía hacía sus visitas a la casa de Agustín acompañada de sus hijos (168), al final le visitará a solas. La última metamorfosis de Rosalía en una versión «retocada y adulterada» (296) de sí misma ocurre cuando Agustín regala cuatro capas a su marido para compensarle la pérdida de su original y Rosalía se da cuenta de que Agustín está pensando hacer de los Bringas sus beneficiarios en la ausencia y caída de Amparo. Aun cuando Agustín esté en Francia, Rosalía no le soltará porque ella vislumbra intimidades con él en una correspondencia postal privada (298-299): íntima amiga por carta y presunta beneficiaria, «dos veces la una».

Como ya dijimos, los tiempos cambian, y vemos que, en diferentes maneras, la ortodoxia católica reza poco con los dos sacerdotes principales de la novela, Polo y Nones, quienes en muy diferentes maneras se retratan como aislados de la corriente clerical madrileña. Son curas pero no lo son. El padre Nones no tiene situación regular: es el llamado «ecónomo» de una parroquia, o sea suplente de un párroco ausente; es vocación tardía, y vive con su propia familia en vez de habitar una casa parroquial. En una ocasión el narrador recuerda que él ha visto al padre Nones «paseando por la Ronda de Valencia con los hijos de su sobrina» (134): imagen irónica del hombre de familia, pero sacerdote a la vez, «dos veces la una», cuidando de su familia en su paseo por Madrid, porque esta tarea se reservaba tradicionalmente para las mujeres. Sabemos que el mismo Galdós, por no casarse, vivía en una situación de familia fraternal y no conyugal, y si tomamos en cuenta las fantasías de familia de Polo, como patriarca rodeada de un «enjambre de criaturas [y que] se pasaba el día enredando con ellas» (131), notamos que Polo, como sugiere su apellido, está en las antípodas en relación a cualquier integración dentro del ambiente sacerdotal de la ciudad. Ambos sacerdotes se nos representan como tratando de encontrar su propio hueco familiar fuera de su ámbito regular. Y en cuanto a la situación sentimental de Polo, Ido había intuido la llamada de los sentidos, cuando en su plan novelístico en el capítulo I yuxtapone la frase bipartita, «mucho falda, mucho hábito frailuno» (8), «dos veces la una».

Aunque Agustín se precia de ser hombre al día, comprando todo lo moderno para su casa, hay en él dejos de una casuística calderoniana que afloran en sus últimos soliloquios sobre el cuerpo de Amparo, imaginándose como manzana corrompida, pero con la suficiente parte sana para que otro hombre se apetezca con ella, porque hay «mucho que está diciendo: *comedme...*» (304). Lo crudo de la comparación se explica por el hecho de que Agustín esté imaginando lo que Galdós presenta como palabras suyas, cuando en realidad son secretos pensamientos espontáneos (Galdós prologa estos con la palabra “Monólogo”). En los principios de la novela Agustín le pide permiso a Amparo para visitarla en su casa, y comparte sus propuestas matrimoniales con ella, en sus reuniones de noviazgo, descritos como amor pacífico a la inglesa. Incluso el dinero que le da a Amparo se entiende por esta «como un intento de ponerla en condiciones de igualarse a él» (94), y también durante el noviazgo Caballero le dice que «le dejo a usted la elección de patria» donde vivir. Ahora, al final, toda esta cortesía se trueca en órdenes de Agustín, para que ella le acompañe a Burdeos. Si el transporte en que ambos viajan a Francia, coche reservado de ferrocarril, apenas puede llamarse carro de la Inquisición, Amparo no tiene elección libre, y Agustín es el alguacil a la vez que amante, «dos veces la una», ejecutando el dictamen social sobre Amparo, cuyo pecado contra la religión determina que ella quede despojada de cualquier estado civil y que en todo esté a disposición del señor Caballero. En su interesante artículo, Germán Gullón llama «final feliz» al desenlace de *Tormento*. Pero la jaula dorada de Amparo no deja de ser jaula a pesar de estar forrada del dinero de su amante, y Galdós deja a sus lectores a que escojan entre un final feliz, medio feliz, triste o medio triste, o gradaciones intermediarias, si caben.⁹ A los diferentes nombres de Amparo, que van desde el más vulgar hasta el más decoroso en el hogar doméstico de Rosalía, Galdós añade el epónimo ‘Tormento’. Probablemente es un mote inventado por Polo, aunque también sabemos que Amparo lo ha usado de buena gana, porque se suscribe así en la carta a Polo que quema doña Marcelina en presencia de Agustín hacia el final de la novela. Hasta cierto punto Galdós está jugando con el nombre para dar un viso de melodrama a su título, especie de respuesta irónica a las novelas populares de Ido, y por ende de las de su época; pero quién sabe si el título le convenía al mismo Galdós para promover las ventas de sus propias novelas al ponerle un nombre tan llamativo como *Tormento*, lo que parece retrocedernos al mundo macabro de la Inquisición y de sus prácticas brutales de investigación. Un ejemplo de lo que tiene que sufrir Amparo físicamente es cuando está encarcelada por Polo en su apartamento y este le enseña cómo desea que ella le quiera: «Así (...) estrechándola en sus brazos (...) Y conforme lo decía lo iba haciendo: oprimía más y más,

hasta que Tormento, sofocada y sin respiración, dio un grito: ¡ay...que me ahogas!...» (230). Después de un intervalo para atender a la enferma Celedonia, Polo vuelve a los abrazos de tormento hasta tal punto que Amparo «llega a tener idea de las horribles contracciones del boa constrictor». ¿Amor o abuso inquisitorial? «Dos veces la una». Depende del punto de vista de quien lo siente o lo padece.

Siendo tan execrables estas amenazas y tormentos físicos, la angustia de Amparo en *Tormento* es mucho más psicológica que física, por referirse a su estado de ánimo, torturada por la memoria de sus amores con Polo y sus funestas consecuencias en el futuro. Y, aunque nadie en ella muere, las páginas de la novela están llenas de tormento y muerte: la muerte temida, aborrecida o deseada por Amparo al verse circundada de las nuevas inquisidoras morales del Estado (Rosalía) y de la Iglesia (doña Marcelina), acosada por Polo, deseada por Agustín como virgen virtuosa imposible, y finalmente apetejada como mujer caída y por caer. Ante el desengaño de su amante, Amparo se dispone a suicidarse en casa del mismo Caballero para estar «desligada del grillete de sus penas» (274) y pensando que él «vendría furioso, decidido a matarla o a decirle cosas terribles, lo que era mucho peor que la muerte» (272). Este fin imaginado por Amparo podría haber venido en parte de un cuento de María de Zayas del diecisiete —la sentencia de muerte proferida por el desengañado Caballero, este con o sin mayúscula— pero por la pluma de Galdós se transforma, añadiéndole una segunda capa de muerte, que es la de la buena fama de su protagonista. Y Galdós no necesitaba coser una ‘A’ escarlata de adúltera en la ropa de Amparo, como Nathaniel Hawthorne en *La letra escarlata* (novela histórica ubicada en el siglo diecisiete) porque si Caballero por gracia de Galdós puede permitirse el lujo, cuando le conviene, de no hacer caso de la sociedad, Amparo, también en manos de don Benito, llevará cosidos consigo, dentro y fuera, el signo de su pasado y la inseguridad de su futuro, hasta que los lectores, en un futuro inimaginable, cesen definitivamente de leer a *Tormento*. Paradójicamente, nosotros los galdosistas esperamos que dicha lectura no acabe nunca, prolongando doblemente hasta el fin de la raza humana el tormento de Amparo y el placer de nuestra lectura, o sea «dos veces la una».

BIBLIOGRAFÍA

- AHADIR, M. J., *Teen Dream Power. Unlock the Meaning of your Dreams*, Rochester, Vermont, Bindu Books, 2003.
- ANDREU, A., "El folletín como intertexto en *Tormento*", *Anales Galdosianos*, XVII (1982), pp. 55-61.
- BLY, P. A., *Galdós's Novel of the Historical Imagination*, Liverpool, Francis Cairns, 1983.
- CHARNON DEUTSCH, L., "Inhabited Space in Galdós *Tormento*", *Anales Galdosianos*, X (1975), pp. 35-43.
- GOLD, H., "*Tormento*: Vivir un dramón, dramatizar una novela", *Anales Galdosianos*, XX, I (1985), pp. 35-46.
- GULLÓN, G., "Tres narradores en busca de un lector", *Anales Galdosianos*, V (1970), pp. 75-79.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Tormento*, Madrid, Perlado Paez, 1906.
- SCHNEPF, M., "The Manuscript of Galdós's *Tormento*", *Anales Galdosianos*, XXVI (1991), pp. 43-49.
- TURNER, H., "Family Ties and Tyrannies: A Reassessment of Jacinta", *Hispanic Review*, 51 (1983), pp. 1-22.

NOTAS

- ¹ Las referencias a la novela vienen de la edición de *Tormento* de 1906 (Madrid: Perlado Páez), última edición corregida por Galdós.
- ² Peter A. Bly habla así de este paralelismo histórico en *Tormento*: «Ido's picture of the immoral times of Felipe II is not inaccurate on the whole, but it could also be suitably applied to the life and times of Isabel II's Court» (*Galdós's Novel of the Historical Imagination*, Liverpool, Francis Cairns, 1983), p. 60.
- ³ ANDREU, A., "El folletín como intertexto en *Tormento*", *Anales Galdosianos*, XVII (1982), pp. 55-61 (p. 60). Y ver también el análisis inteligente del uso de la oscuridad en *Tormento*, hecho por Lou Charnon Deutsch, "Inhabited Space in Galdós *Tormento*", *Anales Galdosianos*, X (1975), pp. 35-43 (pp. 42-43).
- ⁴ Véase AHADIR, M.J., *Teen Dream Power. Unlock the Meaning of your Dreams*, Rochester, Vermont, Bindu Books, 2003, p.16.
- ⁵ En la primera edición de 1884 Galdós puso: «Aquí os quiero tener». Lo cambió a la persona singular en la ed. de 1906 para mantener exclusivamente el enfoque sobre Amparo.
- ⁶ Hazel Gold ha escrito convincentemente sobre el uso galdosiano de la teatralidad, en sus varios guisos, en "*Tormento: Vivir un dramón, dramatizar una novela*", *Anales Galdosianos*, XX, I (1985), pp. 35-46.
- ⁷ TURNER, H., "Family Ties and Tyrannies: A Reassessment of Jacinta", *Hispanic Review*, 51 (1983), pp. 1-22.
- ⁸ SCHNEPF, M., "The Manuscript of Galdós' *Tormento*", *Anales Galdosianos*, XXVI (1991), pp. 43-49 (p. 46).
- ⁹ GULLÓN, G., "Tres narradores en busca de un lector", *Anales Galdosianos*, V (1970), pp. 75-79 (p. 79). Alicia Andreu escribe que el final de *Tormento* «rechaza los finales felices de las novelas por entregas», art. cit., p. 59.