



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file - Votre référence*

*Our file - Notre référence*

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

EL NARRADOR EN LAS NOVELAS DE TORQUEMADA  
de Benito Pérez Galdós.

CARMEN BLANCO VILLALBA. 051948.

TESIS DE MAESTRIA.

M. A. SPANISH.

UNIVERSITY OF OTTAWA.

© Carmen Blanco Villalba, Ottawa, Canada, 1992



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file / Votre référence*

*Our file / Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-85768-4

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA  
UNIVERSITY OF OTTAWA

INDICE.

I. INTRODUCCION	1
II. TORQUEMADA EN LA HOGUERA	23
III. TORQUEMADA EN LA CRUZ...	69
TORQUEMADA EN EL PURGATORIO...	90
TORQUEMADA Y SAN PEDRO...	101
IV. CONCLUSION...	112
BIBLIOGRAFIA...	116

## I. INTRODUCCION.

### 1. El narrador y el punto de vista.

Una de las cuestiones elementales del proceso creativo en la ficción es la del punto de vista. Preguntas como: ¿quién ve la acción?, ¿quién la cuenta?, ¿qué mente se refleja en lo contado?, son interrogantes de todos los tiempos, pero el tratamiento de estas cuestiones por la crítica es relativamente reciente. La figura del narrador ha sido objeto de gran interés en la larga serie de estudios que sobre la novela se han escrito en los últimos tiempos. En palabras de Ricardo Gullón: "De las sombras donde se mantenía fue emergiendo poco a poco una figura, la del narrador, que hoy parece y en cierto sentido acaso lo es, protagonista, si no de la novela, si del texto."<sup>1</sup>

Dentro de la crítica en lengua inglesa, Henry James inaugura una serie de trabajos sobre la novela, de la que son hitos los estudios de Percy Lubbock y Norman Friedman, y que tiene su culminación en The Rhetoric of Fiction (1961) de W. C. Booth.<sup>2</sup> Todos ellos teorizan partiendo del contacto directo con el texto y todos ellos coinciden en la idea de que: "En la novela no puede invocarse a ninguna

---

<sup>1</sup> Ricardo Gullón, Psicologías del autor, lógica del personaje (Madrid: Taurus, 1979) 14.

<sup>2</sup> Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago: University of Chicago Press, 1961) 14. Hay una segunda edición de 1983.

autoridad situada fuera del libro."<sup>3</sup> Henry James había definido la novela como algo orgánico, "all one and continuous, like any other organism."<sup>4</sup> La novela ha de ser autosuficiente y para ello el autor ha de mantenerse al margen, utilizando procedimientos que le permitan eliminar, o, por lo menos, disimular su presencia. Norman Friedman en su artículo "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,"<sup>5</sup> clasificaba los diferentes tipos de narración de acuerdo a la posición, distancia y grado de omnisciencia del narrador en la novela: la elección de una forma narrativa implicaba un determinado punto de vista y el novelista al situarse en una perspectiva concreta perfilaba la figura del narrador.

El narrador es pues, ante todo, un punto de vista, hecho más visible cuando se trata de una narración en primera persona, pero igualmente constatable en la narración en tercera persona.<sup>6</sup> "Entendemos la novela «en» y «desde» el enfoque del narrador y su realidad, la creada en el texto, es lo que nosotros, en función de lector, reconocemos como «la» realidad."<sup>7</sup> El autor, en el momento inicial de la creación, elegirá un tipo de narrador y a partir de ese momento los condicionamientos de la función de éste

---

<sup>3</sup> Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York: The Viking Press, 1964) 62.

<sup>4</sup> Henry James, The Art of Fiction and Other Essays (New York: Morris Roberts, 1948) 13.

<sup>5</sup> PMLA 60 (1955): 1160-1184.

<sup>6</sup> Francisco Rico, La novela picaresca y el punto de vista (Barcelona: Seix Barral, 1970).

<sup>7</sup> Germán Gullón, El narrador en la novela del siglo XIX (Madrid: Taurus, 1976) 21.

derivarán de concertar su supuesta libertad (la del narrador) con la coherencia del relato.<sup>8</sup>

El narrador se constituye así en el vehículo formal del autor y por tanto en el emisor del mensaje: la voz que el lector escucha es la del narrador, no la del autor.

## 2. Los conceptos: autor, narrador, lector.

El esquema de Jakobson para la comunicación:

emisor - mensaje - destinatario<sup>9</sup>

es también válido para toda novela:

autor - narración - lector.

Tras los trabajos de Booth e Iser, a este diagrama básico es necesario añadir los conceptos de «autor implícito» y «lector implícito.»<sup>10</sup> El autor «implícito» o «ficcionalizado» es la proyección del autor real en la obra, no lo conocemos por su biografía sino a través de la lectura.<sup>11</sup> A él se debe la organización de la obra como un

---

<sup>8</sup> Según Booth, el narrador es digno de confianza («reliable») cuando habla o actúa de acuerdo con las normas del libro, o indigno de confianza en caso contrario. The Rhetoric 153.

<sup>9</sup> Roman Jakobson, Essais de linguistique générale (Paris: Editions de Minuit, 1963) 214.

<sup>10</sup> El término «autor implícito» es traducción del usado por Booth «implied author» (The Rhetoric 71-75). Para una valoración crítica del término, véase el artículo de Françoise Van Rossum-Guyon, "Point de vue ou perspective narrative," Poétique 4 (1970): 476-497.

Wolfgang Iser en su obra The Implied reader (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974) utiliza este término, que traducimos como «lector implícito».

<sup>11</sup> Francisco Ayala aceptó la idea de Booth llamando «ficcionalizado» al que éste llamó «implícito»: Reflexiones sobre la estructura narrativa (Madrid: Taurus, 1970) 22.



todo y siempre será posible detectarlo en el estilo, en la forma de ordenar la materia y en una serie de peculiaridades que el lector puede descubrir en el texto y contrastar con las de otros autores, inscribiendo las diferencias en un marco general de analogías. Booth, a menudo, lo designa como "the author's second self", e incluso Rimmon-Kenan, profundizando en el concepto de autor implícito, afirma: "Its relation to the real author is admitted to be of great psychological complexity [...] implied authors are often far superior in intelligence and moral standards to the actual men and women who are real authors."<sup>12</sup>

La distinción es igualmente válida para el lector, quien, en el acto de la lectura se convierte en «lector implícito» y adopta el papel que estructuralmente tiene asignado. El lector está en la novela como creación del autor para realizar la operación de leer siguiendo indicaciones más o menos explícitas, más o menos oblicuas, que el texto facilita. El texto es condensación: la lectura, dilatación. Si el lector acepta el pacto propuesto por el autor, cumplirá la función de descifrar el código, reactivándolo.<sup>13</sup>

Así pues, el diagrama se ampliaría de la siguiente manera:

autor real-autor implícito-narrador-lector implícito-lector real.

---

<sup>12</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, Narrative Fiction: Contemporary Poetics (London: Methuen, 1983) 87.

<sup>13</sup> Estas nociones sobre la función del lector están tomadas de las teorías de Roman Ingarden, expuestas en The Literary Work of Art (Evanston: Northwestern University Press, 1973).

El autor real, si quiere respetar la autonomía de la obra literaria habrá de quedarse fuera del texto; el autor implícito, proyección de aquél en el acto de escribir, estará sin embargo presente en el texto, pero tratará de mantenerse en silencio, ya que la voz que escuchamos es la del narrador. A veces será difícil diferenciar al autor implícito del narrador, pero siempre habrá rasgos estilísticos o de construcción que permitan separarlos. El lector implícito, como creación que es, permanecerá en el texto; el lector real, el más independiente e impreciso de los participantes en el acto comunicativo, se mantendrá fuera, a gran distancia de los demás.

### 3. Problemática del narrador. Problemática del lector.

La clasificación tradicional del narrador se ha venido haciendo de acuerdo a la persona desde la que se narra. Esta clasificación sigue siendo válida como punto de partida pero ha de ser matizada a la luz de las aportaciones de la crítica reciente sobre este asunto.

El principal valor retórico de la forma en primera persona es la facilidad con que crea una relación cercana entre narrador y lector; ofrece la ventaja de crear ilusión de verosimilitud y de independencia del «yo narrador» respecto al autor en lo que a su interioridad se refiere, pero como contrapartida, la visión del mundo exterior quedará limitada a un único punto de vista.<sup>14</sup> El protagonismo del narrador «dramatizado» por el uso del «yo»

---

<sup>14</sup> Sobre el «yo» narrativo véase el artículo de Bruce Morrissette, "The Alienated «I» in Fiction," The Southern Review 10 (1974): 15-25.

presenta diferentes grados que van del narrador protagonista absoluto al narrador testigo, pasando por el narrador personaje secundario.

La utilización de la segunda persona implica siempre la presencia del «yo»; apunta a la existencia de «yos» diversos, a una dualidad que, en la novela, se concreta en monodialogos.<sup>15</sup>

La tercera persona parece la más naturalmente apropiada al relato; suele implicar la omnisciencia pero no siempre es así. La omnisciencia es una convención y su valor es fundamentalmente retórico; el autor puede matizar el grado de «privilegio» omnisciente que le convenga e incluso puede renunciar a todo privilegio, y pasar a ser un simple transcriptor de los discursos de los personajes y un observador «impasible», para dar la sensación de que la novela se cuenta sola.<sup>16</sup>

Según Booth, el escritor utiliza su técnica, lo que él llama retórica, como medio de imponer el mundo ficticio al lector y transmitirle determinados contenidos y valores. La elección de la persona desde la que se narra será una cuestión técnica y, evidentemente, aunque condiciona la relación del narrador con el lector y con la historia que narra, esta elección no es lo que determinará la efectividad

---

<sup>15</sup> Francisco Ynduráin, "La novela desde la segunda persona. Análisis estructural." Teoría de la novela. Ed. A. y G. Gullón. Madrid: Taurus, 1974. 216-218.

<sup>16</sup> Sobre este tema véase Leon Surlmelian, Techniques of Fiction Writing (New York: Doubleday, 1969) 45-89.

que el autor busque.<sup>17</sup> Es decir, que un narrador en primera persona no ha de ser por ello más persuasivo que uno en tercera.

El narrador, en primera o tercera persona, podrá «mostrar» (showing) o «contar» (telling); será intérprete o mero observador, y estas funciones irán perfilando su figura.

Otros matices en la caracterización del narrador están en relación con los conceptos de «situación» y «distancia».<sup>18</sup> La situación del narrador con respecto a los personajes y los acontecimientos que narra determinará el tono; un tono irónico, reflexivo o sentimental permite reconocer el carácter último de la novela.<sup>19</sup> Los narradores pueden ser también diferenciados por el grado y el tipo de distancia que los separa de los demás elementos estructurales del relato: autor implícito, personajes y lector.

El grado de implicación del lector en la narración vendrá determinado, en principio, por el tipo de narrador

---

<sup>17</sup> "Distance and Point of View: An Essay in Classification." The Theory of the Novel. Ed. P. Stevick. New York: The Free Press, 1968. 87-107.

<sup>18</sup> Wolfgang Kayser afirma: "La situación del narrador es un campo extraordinariamente fecundo para la investigación. Sin darse cuenta de ella, es imposible interpretar con acierto una novela cualquiera. El estudio de la situación del narrador se extiende implícitamente a un campo más amplio: el papel del lector." Interpretación y análisis de la obra literaria (Madrid: Gredos, 1970) 462.

<sup>19</sup> Valle Inclán apuntó que según se viera a los personajes desde arriba, a su mismo nivel o desde abajo, se lograría una obra distinta incluso en género. Esta teoría está enunciada en la primera parte de Los cuernos de Don Friolera, en Martes de Carnaval (Madrid: Espasa Calpe, 1964) e incluso desarrollada artísticamente en la misma obra.

con que nos encontremos y la función que éste otorgue al lector en el relato. El mayor grado se da cuando el lector es un personaje, con o sin identidad. Este tipo de lector «ficcionalizado» existe en toda novela epistolar (pensemos en el "Vuestra merced" a quien dirige Lázaro de Tormes el relato de su vida, o el "don Joaquín" destinatario de la confesión de Pascual Duarte en la obra de Cela);<sup>20</sup> el narrador-personaje dramatizado por el uso del «yo» determina aquí la presencia de un lector-personaje dramatizado por el uso del «tú», aun cuando no participe en la acción directamente.

En las narraciones en las que el narrador no está dramatizado, igualmente el grado de implicación del lector dependerá del papel que áquel le asigne. Unas veces las llamadas al lector se harán de forma directa, mencionándolo ("el desocupado lector" de Cervantes) o requiriendo su atención para que atienda o se fije; otras, las llamadas serán indirectas: subrayados, comillas, paréntesis, alusiones a un mundo referencial compartido dentro o fuera del texto.

Las relaciones del autor implícito y el lector se basan en lo que áquel espera de éste. El autor del siglo XIX, por ejemplo, se dirigía generalmente a un lector «amigo», situado a su mismo nivel, incluso social.<sup>21</sup> En ocasiones al

---

<sup>20</sup> La familia de Pascual Duarte (Barcelona, Destino, 1980). Es interesante destacar que en esta misma novela encontramos otro narrador distinto a Pascual Duarte, que dice haber encontrado la copia manuscrita de la historia, y que se dirige al "curioso lector".

<sup>21</sup> Germán Gullón estudia la figura de este lector en algunas novelas españolas del siglo XIX, en su libro El narrador en la novela del siglo XIX.

lector se le pide que adopte un papel semejante al del autor y «recrea» la ficción,<sup>22</sup> o, convertido en «cómplice» se esfuerce con el autor y sea su compañero de fatigas.<sup>23</sup>

Esta sucinta exposición de los aspectos fundamentales en el tratamiento de la figura del narrador y del lector, no pretende ser más que un mínimo punto de partida para el análisis detallado, atendiendo a todas las posibilidades de manifestación en el texto, de un narrador concreto: el de Las novelas de Torquemada de Galdós.

#### 4. El autor, el narrador y el lector galdosianos: primer acercamiento.

Benito Pérez Galdós, el hombre, no aparece nunca en sus novelas.<sup>24</sup> Al contrario de autores como Unamuno o Azorín, que se convierten en personajes de sus propias obras,<sup>25</sup> Galdós trató, y en general logró, mantenerse en su papel, fuera del texto, y dramatizarse a sí mismo lo menos posible.<sup>26</sup> Tal vez en las novelas de la primera época

---

<sup>22</sup> "Porque sabido es que el que goza de una obra de arte es porque la crea en sí, la re-crea y se recrea con ella." Miguel de Unamuno, Tres novelas ejemplares y un prólogo (Madrid: Espasa-Calpe, 1972) 17.

<sup>23</sup> Virginia Woolf caracteriza a este tipo de lector en su libro The Second Common Reader (New York: Harcourt, Brace, World, 1932).

<sup>24</sup> Ricardo Gullón, en su libro Psicologías del autor, lógica del personaje, dedica un capítulo a la presencia autorial de Galdós en sus novelas. 153-164.

<sup>25</sup> Ricardo Gullón, Autobiografías de Unamuno (Madrid: Gredos, 1964). En este libro el autor estudió la presencia de Unamuno en sus novelas.

<sup>26</sup> En uno de los capítulos de las Memorias de un desmemoriado, del propio Galdós, y tras relatar sus impresiones sobre un viaje por el Rhin que hizo en el verano

alguno de sus personajes defendiera una ideología en la que fácilmente se reconocía la suya propia, pero nunca, ni siquiera en esta etapa de su producción novelesca, encontramos un personaje tras cuyas huellas se detecte algún dato concreto de la biografía del autor, como es el caso, por ejemplo, del personaje Hurtado en El árbol de la Ciencia de Baroja.

El autor implícito galdosiano, sin embargo, estará siempre presente. El propio Galdós manifestaba así su opinión en el prólogo de El abuelo: "El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está siempre presente: presente en los arrebatos de la lírica; presente en el retrato de pasión o de análisis."<sup>27</sup> Este autor implícito se mantiene en una posición dominante que abarca texto y contexto, y su presencia artística creadora se trasluce en una serie de rasgos peculiares que determinan, por ejemplo, que Torquemada sea un individuo de la especie «Galdós» y Grandet lo sea de la especie «Balzac», a pesar de las analogías de ambos personajes.

En Galdós, los nombres de los personajes así como los títulos son huellas visibles de esa presencia creadora :

---

de 1885, podemos leer: "Expirando el verano, volví a Madrid, y apenas llegué a mi casa, recibí la grata visita de mi amigo el insigne varón don José Ido del Sagrario, el cual me dió noticias de Juanito Santa Cruz y su esposa Jacinta, de dona Lupe la de los Pavos, de Barbarita, Mauricia «la Dura», la linda Fortunata, y , por último, del famoso Estupiná." Obras Completas. Ed. F.C. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1941. III: 1438. Resulta interesante y curioso que algo que Galdós nunca hiciera en su obra de ficción, mezclarse con sus criaturas literarias recibéndolas en casa, lo haga en una obra de memorias.

<sup>27</sup> Benito Pérez Galdós, Obras Completas. III: 801.

leemos Misericordia, o El amigo Manso y vamos, casi imperceptiblemente, acercándonos, de la mano de este guía invisible, a la parcela de significación a dónde se quiere que lleguemos. Las indicaciones serán irónicas como en el caso de Dona Perfecta o Fortunata, pero la ironía, lo mismo aquí que con otros usos, reforzará el valor significativo del mensaje.<sup>28</sup>

El lector galdosiano está familiarizado con este autor implícito, responsable de la creación de ese Madrid ficticio por el que transitan los personajes de unas novelas a otras: mundo galdosiano que es una invención del autor, preexistente a tal o cual novela concreta y que le permite instalarse sin preámbulos en un terreno compartido con el lector; lector implícito a su vez, desde el momento en que existe en la mente del creador al menos con un atributo concreto: el de participar del conocimiento de un mundo y de unas criaturas ficticias al que sólo puede acceder a través de la lectura.<sup>29</sup> Al traer a una novela personajes que proceden de otra, el autor incorpora el contexto al texto y con ello intensifica la sensación de realidad de que quiere dotar a su mundo de ficción. El personaje trae con él su historia, de forma que con su sola aparición el mundo referencial de la nueva novela se dilata.

---

<sup>28</sup> La ironía en las novelas de Galdós ha sido estudiada en profundidad por Diane Urey, Galdós and the Irony of Language (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

<sup>29</sup> El hacer transitar a los personajes de unas novelas a otras no es original de Galdós, el recurso lo había utilizado Balzac de modo sistemático en La Comedia Humana y, como señala Francisco Ayala en su artículo "Los narradores en las novelas de Torquemada," Cuadernos Hispanoamericanos 250-252 (1970-1971): 374-381; había sido ya utilizado por Cervantes en El Quijote.



El autor implícito galdosiano no suele confundirse con la voz del narrador, como veremos en este trabajo; estará presente, pero en general, se mantendrá silencioso. Resultado de esta voluntad de silencio es, por una parte, la vigorización de la figura del narrador galdosiano, y por otra, la importancia enorme que el lenguaje de los personajes tiene como forma de caracterización de éstos, ya que Galdós siempre trató de dejar a sus criaturas utilizar su propia palabra.<sup>30</sup>

Galdós no creó un narrador-tipo, sino que creó y utilizó muy diferentes narradores según el propósito.<sup>31</sup> Así, en algunas de sus novelas encontraremos, en primer lugar, un narrador dramatizado por el uso del «yo», y que por tanto participa en la representación ficcional; el modo de participación y la mayor o menor presencia de este narrador dramatizado registran variados matices y grados. Este narrador podrá ser personaje-protagonista, como en El amigo Manso, novela que se inicia con la sorprendente declaración del protagonista, que es quien nos habla, de su propia inexistencia; o en Lo prohibido, relato que adopta la forma de memorias autobiográficas. Distinto a éste es el personaje-testigo; este narrador ha de estar situado, necesariamente, en el mismo mundo de ficción que el resto de los personajes puesto que, al menos en algún momento, comparte el tiempo y la historia del relato, pero su

---

<sup>30</sup> Douglas Rogers, "Lenguaje y personaje en Galdós," Cuadernos Hispanoamericanos 206 (1967): 243-273.

<sup>31</sup> Sobre el narrador galdosiano véase Germán Gullón, El narrador, capítulos IV, V y VI: dedicados al estudio del narrador en La sombra, Tormento y Misericordia, respectivamente.

participación directa en la acción puede adquirir diferentes grados y se nos presentará de muy diferentes modos. En La sombra, obra primeriza de Galdós, ya encontramos a este narrador-testigo: participará en la acción aunque superficialmente, será un personaje definido por su relación con el protagonista desde el comienzo de la novela, y no tendrá poder omnisciente alguno, en coherencia con su carácter de personaje.<sup>32</sup> Sin embargo, el narrador de La de Bringas, siendo un personaje igualmente testigo y activo, nos ocultará la verdadera importancia de su relación con la protagonista hasta el último párrafo de la novela, donde descubrimos que goza de los «favores» de Rosalía; descubrimiento que aclara en parte el conocimiento, que bien podríamos calificar de omnisciente, de detalles íntimos de la protagonista y su vida familiar que el narrador personaje había ido dando a lo largo del relato.<sup>33</sup> En otras ocasiones el narrador-testigo podrá presenciar los sucesos sin participar en ellos. Finalmente, en novelas en las que el narrador no participa en modo alguno como personaje y trata de mantenerse fuera de la diégesis del relato, ocasionalmente escucharemos su voz dirigiéndose al lector en primera persona, asomándose a la narración como narrador personalizado por el «yo», pero anónimo, tal como veremos en este trabajo.

---

<sup>32</sup> Norman Friedman en "Point of View in Fiction," estudió las características del narrador-testigo. Una aplicación de este estudio al narrador de La sombra lo encontramos en Germán Gullón, El narrador 100-102.

<sup>33</sup> Sobre el narrador-personaje en esta novela véase Ricardo Gullón, Técnicas de Galdós (Madrid: Taurus, 1970) 115-120.

El narrador no-dramatizado, que no participa en la representación ficcional, es, estadísticamente, el más frecuente en las novelas de Galdós.<sup>34</sup> Este narrador suele ser calificado de «omnisciente» se le atribuye un conocimiento total de la realidad de la novela; suele tener acceso a un «conocimiento privilegiado» que le permite seguir los movimientos mentales de los personajes. Tiene, además, a su alcance técnicas como el «estilo indirecto libre» y el soliloquio, que le permiten matizar el grado de privilegio de su omnisciencia.<sup>35</sup> Galdós maneja con tal maestría la especial forma de reproducción del discurso del personaje que llamamos «estilo indirecto libre», es decir, pasa tan sutilmente del discurso del narrador al del personaje, que creo que es ésta una de las causas por las que algunos críticos tildaron el estilo galdosiano de «descuidado»: el discurso que muchas veces escuchamos es el del personaje, no el del narrador, a pesar de que ningún signo externo en el texto lo evidencie. A lo largo de este trabajo encontraremos ejemplos del uso de este recurso y el propósito que su uso explicita.

El narrador galdosiano, dramatizado o no, unas veces «muestra» y otras «cuenta». Tanto en un caso como en el otro estará muy alejado de la figura de narrador «impasible» que

---

<sup>34</sup> Así lo afirma Germán Gullón, El narrador 24.

<sup>35</sup> Sobre el «estilo indirecto libre»: M. Ron, "Free Indirect Discours, Mimetic Language Games, and the Subject of Fiction," Poetics Today 2 (Winter 1981): 17-19; R. Fowler, "How to See Through Language: Perspective in Fiction," Poetics 11.3 (1982): 220-235; S. Rimmon-Kenan, Narrative Fiction 110-114.

propugnaba Flaubert.<sup>36</sup> Lo mismo sus descripciones que las recapitulaciones, tan frecuentes, sobre los antecedentes biográficos o familiares de los personajes, están salpicadas de intervenciones, más o menos abundantes, más o menos subjetivas, que tienen la categoría de «comentarios», y que hacen del narrador un «intérprete» de la realidad que se presenta en el texto. Incluso en fragmentos de carácter dramático, como, por ejemplo, los que abren y cierran la novela Tormento, donde únicamente se reproducen las palabras de los interlocutores en un diálogo continuado, la voz del narrador en las acotaciones no sólo evidencia su presencia, sino que el tono y el contenido de éstas determinan su carácter de comentarios y delatan la voluntad de participación (o la incapacidad de mantenerse completamente al margen) del narrador que, en estos casos, está muy cerca del autor implícito.<sup>37</sup>

Así como parece imprescindible tener en cuenta al autor real, el hombre, cuando nos enfrentamos a una creación literaria, hablar del lector real se nos presenta, a primera vista, como un ejercicio, cuanto menos, arriesgado por lo impreciso del término. Al tratar de caracterizar al lector galdosiano nos planteamos la siguiente pregunta: ¿quién es

---

<sup>36</sup> En carta a Louise Colet Flaubert escribe: "En el libro que escribo [...] estoy tratando de ser impecable y de seguir una estricta línea geométrica: ni lirismo, ni comentarios; la personalidad del autor, ausente." Cito por Martín de Riquer y José María Valverde, Historia de la Literatura Universal (Barcelona: Planeta, 1985) 7: 396.

<sup>37</sup> Leemos en el capítulo I de Tormento la siguiente acotación al diálogo dramático: "Entran en el Café de Lepanto, triste, pobre y desmantelado establecimiento que ha desaparecido ya de la plazuela de Santo Domingo, sin dejar sombra ni huella de sus pasadas glorias." Obras Completas. II: 11.

el «lector real» en las novelas de Galdós?. La crítica apunta con suficiente consenso que el lector al que iban dirigidas las novelas galdosianas era lo que, considerado globalmente, conocemos por «público burgués».<sup>38</sup> Así pues, nos encontramos con un «lector real» contemporáneo al autor que ha sido perfilado con bastante precisión.<sup>39</sup> Si en la creación del «lector implícito» galdosiano influyó en el autor el conocimiento de las circunstancias sociales e ideológicas de su lector contemporáneo, es asunto que sólo se resolverá a través del análisis del texto. Germán Gullón apunta que Pereda escribió su novela Sotileza para sus «viejos amigos» de Santander, lo que no impide que los lectores de otros lugares y épocas sean capaces de entender la novela.<sup>40</sup> De Galdós podemos decir, en principio, que su «lector implícito» es tan rico en matices como el resto de los interlocutores del diálogo (autor, narrador, personajes) que son sus novelas; y que la participación de este lector en el texto va más allá del conocimiento de una serie de claves determinadas por el hecho de compartir con el autor un espacio y un tiempo comunes a ambos.

La presencia del lector en las novelas galdosianas es constante, los indicadores de esta presencia son muchos y

---

<sup>38</sup> Sobre este aspecto de la novela galdosiana ver: Vicente Llorens, "Galdós y la burguesía." Aspectos sociales de la literatura española (Madrid: Castalia, 1974) 105-124.

<sup>39</sup> Francisco Ayala afirma: "Si el nombre de Benito Pérez Galdós sirvió para encabezar y llevar a un triunfo clamoroso la candidatura de la oposición (en 1910) es porque era el nombre de un novelista popular favorito de la burguesía progresista." Galdós y su tiempo (Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1978) 17.

<sup>40</sup> Germán Gullón, El narrador 26.

muy variados: van de la llamada directa, a otros menos evidentes como la alusión a hechos y personajes históricos que están fuera del texto, o la reaparición de personajes procedentes de unas novelas en otras. El lector galdosiano juega un papel activo; el narrador le implica en el relato simulando una relación de «compañeros de viaje» en el descubrimiento de la realidad a través del texto.<sup>41</sup>

Sirva lo apuntado hasta aquí como una aproximación al narrador y al lector galdosiano; si, como hemos visto, la función del lector viene determinada por el manejo que de él hace el narrador, paralelamente al estudio de éste iremos perfilando la figura de aquél.

##### 5. Las novelas de Torquemada.<sup>42</sup>

El propósito de este trabajo es el estudio pormenorizado del narrador en Las novelas de Torquemada. Esta serie, junto con las novelas que se escribieron en el periodo que va de 1886, fecha de la publicación de la primera parte de Fortunata y Jacinta a 1897, año de

---

<sup>41</sup> Sobre este asunto, véase M.I. García Bolta, "Un personaje de Pérez Galdós: «el lector ficción», " Revista de Filología de la Universidad de La Laguna (1981): 45-53.

<sup>42</sup> La figura del narrador en las novelas de Torquemada ha sido tratada por: Jennifer Lowe, "Narrator and Reader in Torquemada en la hoguera: Some Further Considerations." Anales Galdosianos 18 (1983): 89-95; Paula W. Shirley, "The Narrator/ Reader Relationship in Torquemada, or How to Read a Galdosian Novel." Anales Galdosianos 20 (1985): 77-87; y Peter Bly, "La fosilización de la autoridad narrativa a través de los capítulos iniciales de la serie Torquemada de Galdós." Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas II (1989): 25-29; además del ya citado de Francisco Ayala, "Los narradores en las novelas de Torquemada."

Misericordia, representa la culminación de un proceso de depuración del arte de novelar galdosiano, que había comenzado con las primeras novelas contemporáneas.<sup>43</sup> Pero si el estudio de la figura del narrador es tarea interesante en cualquiera de las novelas de esta época, en la serie de Torquemada encontramos tal despliegue de mecanismos narrativos en la creación de la figura del narrador, que la investigación de esta figura iluminará el sistema de novelar galdosiano en su totalidad.<sup>44</sup>

La serie de Torquemada está compuesta por Torquemada en la hoguera, publicada en 1889, Torquemada en la cruz, aparecida en 1893, Torquemada en el purgatorio, de 1894 y Torquemada y San Pedro, de 1895, con la que se completa el ciclo de novelas que tienen como protagonista a Francisco Torquemada.

Ya apuntamos la importancia que en Galdós tiene la elección de los nombres de los personajes y de los títulos; en esta serie la utilización de este mecanismo como primera indicación al lector (indicación todavía atribuible al autor

---

<sup>43</sup> "Todo el octavo decenio del siglo XIX fue el tiempo en que llegó a plena maduración el arte de Galdós; en él se inscribe una línea siempre ascendente, cuya contemplación nos deja maravillados," afirma Montesinos en su Introducción a Lo prohibido (Madrid: Castalia, 1971) 9. Diferentes aspectos del dominio del arte de novelar y el oficio de novelista en esta etapa de la producción galdosiana han sido tratados por Ricardo Gullón en Técnicas de Galdós (Madrid: Taurus, 1970); Kay Engler en The Structure of Realism. The "Novelas Contemporáneas" of Benito Pérez Galdós (Chapel Hill: North Carolina University Press, 1977); y por Ricardo López-Landy en El espacio novelesco en la obra de Galdós (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1979).

<sup>44</sup>"Estas ficciones [las historias de Torquemada] reúnen las condiciones, elementos de construcción y técnicas narrativas que caracterizan la escritura de Galdós." Ricardo Gullón, Psicologías 48.

implícito), de cómo tiene que acercarse al texto, tiene un valor múltiple. En primer lugar el nombre Torquemada evoca el de la figura imponente del inquisidor del siglo XV bajo cuyo mandato fueron condenadas a muerte unas tres mil personas: el lector, aun desconociendo los datos concretos, aprecia lo sugerente del apellido del protagonista. Resulta evidente que el título de la primera novela Torquemada en la hoguera buscaba reforzar el cruce de analogías que supone colocar a Torquemada en el fuego. En el primer párrafo de la novela, como veremos más adelante, encontramos los términos "quemadero", "condenados" e "inquisidores", que más allá del valor metafórico que tienen en el texto, son indicadores que el narrador, constituido ya en la voz del autor implícito, utiliza para orientar al lector hacia el camino significativo que el título sugería.

En segundo lugar, el hecho de que el nombre Torquemada aparezca en los cuatro títulos en lugar preferente y que los cuatro tengan una estructura sintáctica perfectamente paralela indica, por una parte, la intención de dejar fuera de duda el protagonismo absoluto del personaje aludido con tanta insistencia, y por otra, la continuidad episódica de las cuatro novelas. Finalmente, los títulos mismos encierran un valor significativo que se hará evidente en cuanto el lector se adentre mínimamente en la lectura: en Torquemada en la hoguera nuestro personaje sufrirá el dolor de ver morir a su hijo ante su propia impotencia; Cruz del Aguila, personaje clave de la segunda novela, será el referente del «calvario» que va a suponer para el usurero su ascensión social; en la tercera novela veremos al protagonista soportando las «penas» que le son impuestas, en la esperanza



de conseguir el hijo que sustituya al perdido; en Torquemada y San Pedro veremos a nuestro personaje, si no en la Gloria, tratando de conseguir le sean abiertas sus puertas sirviéndose de la intervención de quien él considera «su» San Pedro particular, el padre Gamborena.

El personaje Torquemada se va «haciendo» ante los ojos del lector en una sucesión de crisis; las novelas son la crónica de la ascensión del protagonista de su condición de miserable y despiadado usurero, a la de financiero, senador y marqués. Cada momento de la crónica es poco más que un punto de transición hacia otro. W.H. Shoemaker considera al Torquemada de Galdós "his most remarkable fictional male character, sucessfully rivaling Angel Guerra and surpassed in his whole great repertory possibly only by two women, Fortunata and Benina."<sup>45</sup> La valoración del usurero galdosiano como uno de los mejores personajes del escritor canario, es opinión generalizada entre la crítica; no es ajeno a ello el hecho de que a lo largo de las cuatro novelas el protagonista experimente un gradual proceso de humanización.

En este trabajo se consideran las cuatro novelas de la serie como un todo. Aunque ha habido opiniones distintas,<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> The Novelistic Art of Galdós (Valencia: Albatros, 1980) II: 90. La revalorización de las novelas de la serie de Torquemada es relativamente reciente; Shoemaker dedica en el libro citado cincuenta páginas a las obras, tratando, sobre todo, aspectos argumentales y de caracterización de los personajes. Sin embargo José F. Montesinos en Galdós. 3 vols. Madrid: Castalia, 1968-1969-1972; considerado como un excelente estudio de conjunto, sólo habla sobre la serie de pasada y como referencia para otras novelas.

<sup>46</sup> Entre ellas la de Joaquín Casaldueiro: "Estos cuatro volúmenes forman dos novelas distintas, las cuales sólo tienen de común elementos puramente externos: nombres,

la moderna crítica es prácticamente unánime al ver la serie como una tetralogía, aun admitiendo que la primera tiene características que la diferencian de las otras tres.<sup>47</sup> La técnica empleada en Torquemada en la hoguera es la de la novela corta: no se refleja un mundo novelesco, no hay episodios diversos, sino que se nos presenta un acabado retrato del usurero, sometiéndolo a la máxima tensión en un momento crucial de su vida: la muerte de su hijo Valentín.<sup>48</sup> Las restantes tres novelas no tendrán estas características, y las tres serán homogéneas, incluso habrá una continuidad cronológica y argumental absoluta, como veremos; sin embargo, no sólo considero que las cuatro novelas forman parte de una unidad orgánica, sino que espero que mi análisis contribuya a hacer patente esta afirmación.

Mi análisis de la tetralogía de Torquemada está dividida en dos partes, la primera dedicada al estudio de la figura del narrador en Torquemada en la hoguera, y la segunda al análisis de esta figura en las otras tres novelas

---

gestos, algunos hechos, algunos personajes, entre los cuales se encuentra el protagonista." Vida y obra de Galdós (Madrid: Gredos, 1951) 138.

<sup>47</sup> S. H. Eoff ya afirmaba: "The series must be considered as a single four-volume novel; for the whole comprises a single story consisting of progressive steps in the life of the leading character." The Novels of Pérez Galdós: The Concept of Life as Dynamic Process (Saint Louis: Washington University Studies, 1954) 105; por otra parte, el artículo de R.J. Weber, "Galdós's Preliminary Sketches for Torquemada y San Pedro." Bulletin of Hispanic Studies 44 (1967): 16-27; viene a demostrar que Galdós tenía en mente episodios que se encuentran en Torquemada y San Pedro, cuando terminó Torquemada en la hoguera.

<sup>48</sup> Incluso la extensión parece confirmar este punto: en la edición que he manejado, la primera novela ocupa menos de setenta páginas, las otras tres tienen una extensión de alrededor de doscientas páginas cada una.

de la serie. Justifica esta división, no tanto las consideraciones sobre las características técnicas aludidas más arriba, sino el hecho de que la figura del narrador en la primera novela es tan rica y compleja que supone un estudio muy completo del narrador galdosiano, incluso como modelo del utilizado en la mayor parte de las «novelas contemporáneas». Las funciones desempeñadas en esta primera novela se repetirán en las siguientes básicamente, pero el análisis de la figura del narrador es mucho más que un mero análisis funcional, y en las restantes novelas de la serie se desarrolla un esquema narrativo especialmente sugerente, en el que es parte fundamental el narrador.

## II. TORQUEMADA EN LA HOGUERA<sup>49</sup>

Torquemada en la hoguera se terminó de escribir en febrero de 1889, el mismo mes y año que La incógnita; todavía ese mismo año, en julio, Galdós produciría otra novela: Realidad. En cada una de las tres novelas Galdós utilizó una técnica distinta. La incógnita adopta la forma de novela epistolar, Realidad es la primera novela enteramente dialogada de Galdós. El narrador en ambas tendrá unas características totalmente distintas: será personaje-testigo en la primera, cronista e intérprete de los acontecimientos que se desarrollan en la novela, pero ignorante de la resolución del misterio que da lugar al título. En Realidad, el narrador como tal, cederá la palabra a los personajes y sus manifestaciones se verán limitadas a las acotaciones; en esta novela se da solución a lo que en la anterior eran interrogantes; son dos versiones distintas de los mismos hechos; incluso el narrador de la primera, Manolo Infante, es personaje en la segunda.<sup>50</sup> A pesar de ser tan diferentes en sus funciones, los narradores de ambas novelas tienen algo en común: la distancia enorme a que se encuentran del lector implícito. El lector de La incógnita tiene acceso a la misma información que el destinatario de las cartas, el "amigo Equis", pero no es a

---

<sup>49</sup> De esta novela se han publicado dos ediciones críticas: la de Angel del Río (New York: Instituto de las Españas, 1932) y la edición de J. L. Brooks (Oxford: Pergamon Press, 1973).

<sup>50</sup> Estas dos novelas fueron estudiadas conjuntamente por Gonzalo Sobejano, "Forma literaria y sensibilidad social en La incógnita y Realidad de Galdós." Forma literaria y sensibilidad social (Madrid: Gredos, 1967) 105-138.

él, lector de la novela, a quien el narrador se dirige, sino al lector de las cartas, el cual, a pesar del nombre, "Equis", tiene identidad, historia y lugar de residencia y, por tanto, es un personaje de ficción; el grado de implicación del lector implícito es mínimo, se limita a leer las cartas por encima del hombro de "Equis". En Realidad al lector sólo se le pide que observe (escuche) e, igual que en la anterior novela, saque sus propias conclusiones de las palabras de los personajes. La voz del narrador se confunde aquí con la del autor implícito; sus indicaciones son generalmente objetivas y no encontramos incursiones con valor de «comentarios»; el narrador se mantiene a considerable distancia de lo narrado y del lector.

• Torquemada en la hoguera difiere totalmente de las dos novelas anteriores en concepción, ritmo y técnicas empleadas. Torquemada en la hoguera es el relato de la crisis profunda que Francisco Torquemada sufre a causa de la enfermedad y muerte de su hijo Valentín, niño de inteligencia matemática prodigiosa.

• Como ya dijimos, esta narración tiene características de «novela corta», incluso su extensión (una de las menores de toda la producción galdosiana) la encuadra en este género.<sup>51</sup>

Los dos primeros capítulos están dedicados a caracterizar a Torquemada como usurero, a precisar el tipo de usura que practica y a dar cuenta de la historia del personaje, que no es otra cosa que la de su progresivo

---

<sup>51</sup> Ricardo Gullón así la considera en su libro Galdós, novelista moderno (Madrid: Taurus, 1987) 87-90.

enriquecimiento y ascenso en la escala social. Carlos Blanco Aguinaga precisó que, aunque el tema central de toda la serie es la ascensión social del protagonista, "En Torquemada en la hoguera, sentadas las bases de la personalidad sociohistórica de Torquemada, ya desde el mismo capítulo segundo, no vuelve a hablarse de ello.[...] Lo personal, por así decirlo, domina ampliamente sobre lo típico, y el tema «ascenso de la pequeña burguesía» desaparece."<sup>52</sup> A partir del capítulo tercero el ritmo se hará más rápido y la acción se centrará en la enfermedad y muerte del hijo.<sup>53</sup> Así abordamos otro de los temas que van a ser motivo recurrente en la tetralogía entera, el tema de la muerte.<sup>54</sup>

La inminencia de la muerte del adorado hijo provocará en el usurero una serie de reflexiones sobre la «caridad» con el prójimo, de las que saldrá, aderezada con la doctrina pseudo-religioso-metafísica que le ha imbuido su amigo Bailón, la idea de que un cambio en su conducta podrá hacer cambiar la voluntad del ente superior (la Humanidad, Dios)

---

<sup>52</sup> "Historia, reflejo literario y estructura de la novela: el ejemplo de Torquemada." La Historia y el texto literario (Madrid: Nuestra Cultura, 1978) 95-124.

<sup>53</sup> Sobre el ritmo en esta novela afirma Ricardo Gullón: "[...] el de la Hoguera ha de ser rápido, y a partir de un momento dado impone la narración acelerada para describir una situación extrema que si se prolongara destruiría la intensidad del efecto." Psicologías 130.

<sup>54</sup> Antonio Sánchez Barbudo en su artículo "Torquemada y la muerte," Anales Galdosianos 2 (1967): 45-52; considera la muerte el «tema sustancial» de la serie.

que tiene en sus manos la vida de su hijo Valentin.<sup>55</sup> Así pues, impulsado por esta idea, el usurero se dispone a hacer «buenas obras», lo que no resulta tarea fácil. En primer lugar, sus actos caritativos quedan deslucidos por la avaricia, de la que, a pesar de todo, no puede desprenderse el personaje. Encontrándose en la calle con un pobre anciano medio desnudo: "En el cerebro le fulguró esta idea: «Si conforme traigo la capa nueva, trajera la vieja...»."<sup>56</sup> Torquemada corre a su casa, se cambia de capa y se la da al pobre. Tampoco los posibles «beneficiarios» colaboran mucho; la tía Roma, ante el ofrecimiento que Torquemada le hace de regalarle su cama, reacciona despreciándola: "Pa que a media noche me salga toda la gusanera de las ideas de usted y se me meta por los oídos y por los ojos, volviéndome loca y dándome una mala muerte..." (65). La tía Roma tiene la función de adelantar con sus juicios sobre la conducta de Torquemada lo que tras la muerte del hijo se hará absolutamente evidente: que la generosidad del usurero estaba planteada en términos de transacción mercantil y que, si algún cambio experimenta la personalidad mezquina

---

<sup>55</sup> El aspecto religioso en esta serie ha sido también objeto de interés para la crítica. Véanse sobre este asunto: T.T. Folley, "Some Considerations of the Religious Allusions in Pérez Galdós Torquemada Novels," Anales Galdosianos 13 (1978): 41-48; M.G. O'Brien, "Las religiones de Torquemada," D. Lit. 3 (1985): 111-119; A. Rodríguez y S. Rivera, "Torquemada en la hoguera y los comienzos de la nueva religión en Galdós," Cuadernos Americanos 248 (1983): 128-140; P. Shirley, "Religious Contexts in the Torquemada Novels," Hispanófila 88 (1986): 67-73.

<sup>56</sup> Benito Pérez Galdós, Las novelas de Torquemada (Madrid: Alianza Editorial, 1982) 41; las referencias a las páginas de esta edición se insertarán en adelante en el texto de mi trabajo.

de Torquemada, es para empeorar: "A eso te respondo que si buenos memoriales eché, buenas y gordas calabazas me dieron. La misericordia que yo tenga, ¡puñales!, que me la claven en la frente."(73). Estas son las últimas palabras de la novela. La pasión de Torquemada es la usura, y el retrato que la novela nos da del protagonista se centra en esa característica individual: el personaje se ve enfrentado a una convulsión que pudiera transformarle, pero esa transformación no tiene lugar.

Francisco Torquemada había representado el papel de personaje secundario en anteriores novelas galdosianas. Le conocimos en El doctor Centeno (1883), atenazando a Alejandro Miquis: "Para mayor tormento suyo, presentóse un día Torquemada, el prestamista a quién Arias llamaba «Gobseck», y con buenos modos, mas con perversa intención, le exigió el pago de cierta suma."<sup>57</sup> No se nos dan más datos del personaje; su única señal de identidad es su naturaleza de prestamista que "embozaba con taimadas razones su exigencia."<sup>58</sup> Igualmente como usurero volverá a aparecer en La de Brinjas (1884-85); su participación será mayor que en la anterior novela y nos encontramos, además, con la primera descripción que del personaje tenemos:

"Aparecieron con usurera exactitud, a la hora fija, Torres y Torquemada. Este era un hombre de mediana edad, canoso, la barba afeitada de cuatro días, moreno y con un cierto aire clerical.[...]

---

<sup>57</sup> Galdós, Obras Completas. I: 1427.

<sup>58</sup> Galdós, Obras Completas. I: 1428.



Acompañaba sus fatigosos discursos de una lenta elevación del brazo derecho, formando con los dedos índice y pulgar una especie de rosquilla para ponérsela a su interlocutor delante de los ojos, como un objeto de veneración."<sup>59</sup>

En Lo prohibido (1885), Torquemada reaparecerá junto al personaje de Torres como en la novela anterior, y aquí, el narrador-personaje, José María Bueno de Guzmán, nos pondrá al tanto con detalle de los «trapicheos» de ambos. Del modesto prestamista que conocimos en El doctor Centeno Torquemada ha pasado a ser propietario, y el círculo de sus negocios se extiende ya hasta la Diputación Provincial.<sup>60</sup> La estrecha amistad de Torquemada con doña Lupe «la de los Pavos», destacado personaje de Fortunata y Jacinta (1886-87), llevará a nuestro usurero a pasearse por las páginas de esta novela. Por primera vez conocemos su nombre de pila; su descripción física es minuciosa, y en ella se aprecian rasgos de caracterización de tipo caricaturesco.<sup>61</sup> La última referencia al personaje, antes de su promoción a la categoría de protagonista, la encontramos en Realidad (Jornada Segunda, Escena V), donde Leonor cita su nombre y da a entender su condición de prestamista.

El personaje, como hemos visto, había sido utilizado cuantas veces Galdós necesitaba un usurero; pero, incluso antes de merecer tratamiento de protagonista, no había sido tratado como personaje-tipo, fijo, sin rasgos individuales,

---

<sup>59</sup> Galdós, Obras Completas. II: 197.

<sup>60</sup> Galdós, Obras Completas. II: 358.

<sup>61</sup> Galdós, Obras Completas. II: 628-630.

sino que ya era un personaje con «historia»: le habíamos visto progresar de novela en novela. Cuando Galdós, precisando más, su autor implícito, lo adelanta al primer plano de la acción en Torquemada en la hoguera, el personaje ya tenía consistencia.

El propio Galdós, en el "Prefacio" a la edición de Misericordia de 1913, dice a propósito del recurso de pasar personajes de unas novelas a otras:

"Diferentes figuras vinieron a este tomo de los anteriores, El amigo Manso, Miau, los Torquemadas, etc., y del mismo modo, del contingente de Misericordia pasaron otras a los tomos que escribí después: es el sistema que he seguido siempre de formar un mundo complejo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social en un periodo determinado de la Historia."<sup>62</sup>

Entrando ya en el análisis de la figura del narrador en Torquemada en la hoguera, creo necesario reproducir aquí el primer párrafo de la novela, ya que contiene indicaciones sobre el narrador de gran valor significativo:<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Cito por M. Díez Rodríguez, M. P. Díez Taboada y L. de Tomás Vilaplana, Literatura Española. Textos, crítica y relaciones (Madrid: Alhambra, 1984) II: 341.

<sup>63</sup> Peter Bly, en su ponencia "La fosilización de la autoridad narrativa a través de los capítulos iniciales de la serie Torquemada de Galdós," ha puesto de relieve la importancia de cada uno de los capítulos iniciales de las novelas de la tetralogía, a los que denomina "tipos de promontorios narrativos," en los que la autoridad de la palabra del narrador es socavada por el empleo de la metaficción.

"Voy a contar cómo fue al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas; que a unos les traspasó los hígados con un hierro candente; a otros les puso en cazuela bien mechados, y a los demás los achicharró por partes, a fuego lento, con rebuscada y metódica saña. Voy a contar cómo vino el fiero sayón a ser víctima; cómo los odios que provocó se le volvieron lástima, y las nubes de maldiciones arrojaron sobre él lluvia de piedad; caso patético, caso muy ejemplar, señores, digno de contarse para enseñanza de todos, aviso de condenados y escarmiento de inquisidores."(7).

Las primeras palabras de esta novela son toda una declaración de principios por parte del narrador. Si recordamos la distinción de Booth entre los narradores que «cuentan» y los que «muestran», es indudable la adscripción de quien nos habla en estas primeras líneas al primer tipo.<sup>64</sup> Y si la intención era evidente en la primera línea, no puede escapárse nos el poder amplificador de la repetición de las mismas palabras, líneas más abajo: "Voy a contar cómo vino el fiero sayón ...", y hasta el uso por tercera vez: "digno de contarse", en el mismo párrafo. Así pues, nuestro narrador se involucra desde el primer momento en la historia que va a narrar, por un lado, a causa de esta voluntad de ser el «cronista del caso» declarada en el uso insistente de «contar» y, por otra, por la presencia de un «yo» narrativo que personaliza a un narrador que se adelanta desde el texto con la evidente intención de captar no sólo

---

<sup>64</sup> Booth, The Rhetoric 3.

la atención, sino la opinión del lector también. Ullman señaló las similitudes entre este primer párrafo de la novela, que considera un «exordium», y los romances de ciego.<sup>65</sup> El carácter de exordio, (primera parte del discurso oratorio, la cual tiene por objeto excitar la atención y preparar el ánimo del oyente) es evidente tanto por el contenido (lo que se nos va a relatar se describe en unos términos absolutamente tremendistas), como por el tono oratorio del fragmento. Su parecido con un «romance de ciego» viene determinado porque la intención moral del relato es adelantada por el narrador directa y abiertamente al lector en las tres últimas líneas del fragmento; lector que ha sido convertido en auditorio por el uso del vocativo "señores" con que la voz narrativa se dirige a él. Si el narrador se ha «dramatizado» a sí mismo con el uso del «yo», el lector ha sido implicado directamente en el relato con el uso de «vosotros».

El centro de atención de este primer párrafo es pues la narración misma: la historia de alguien que hasta aquí es calificado de "inhumano" y "fiero sayón" e, inferido del sentido del texto, de inquisidor. El narrador, además de juzgar a su personaje, adelanta el «asunto» de su relato y va más allá del mero planteamiento, puesto que él sabe de antemano el desenlace de la historia que va a contar, la cual se anuncia con final trágico, y, por añadidura, apunta bien a las claras a la intención ejemplar y moralizante. Narrador éste del primer párrafo, "personalizado y parcializado, pues en estas líneas declara ya, en la

---

<sup>65</sup> Pierre Ullman, "The Exordium of Torquemada en la hoguera," Modern Languages Notes 80 (1965): 258-60.

metáfora y en la adjetivación, su propósito de contar desde la pasión y no desde la objetividad."<sup>66</sup>

Aceptado el hecho de la intencionalidad moralizante del relato que va a comenzar, el lector no puede por menos de plantearse ciertas dudas acerca de la veracidad de lo que se le dice desde el texto. En primer lugar surge la ambigüedad al confrontar los horrores con que se ilustra la actuación del «inhumano» en relación a sus víctimas en la primera parte del párrafo, con el contenido de la segunda parte, en la cual se nos presenta al verdugo convertido en víctima, digno de lástima y objeto de piedad. Es decir, que la compasión del lector ha de ir dirigida hacia el verdugo, no hacia sus víctimas. ¿Es moralizante que la compasión sea para el verdugo? Y, por otra parte, el tono del discurso no encaja con la severidad del propósito y la gravedad del contenido: crimen, castigo, ejemplaridad del hecho. Oratorio es el tono del párrafo, sí, pero paródico y burlesco.

Una corriente de ironía comienza a perfilarse ya desde estas líneas: "This parody of the «exemplum» is the first test by the narrative voice of the reader's perception. By linking the moral and social contexts in the beginning of the work, the narrator establishes a significant thematic bond between them and includes the fictionalized reader in this relationship."<sup>67</sup> Efectivamente, la percepción del lector se empieza a poner ya a prueba, pero la ironía que subyace en estas líneas no se le irá haciendo evidente hasta que no se vaya adentrando en la lectura.

---

<sup>66</sup> R. Gullón, Psicologías 56.

<sup>67</sup> Shirley, "The Narrator/Reader" 81.

"Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó referirles, a don Francisco Torquemada, a quien algunos historiadores inéditos de estos tiempos llaman «Torquemada el Peor». ¡Ay de mis buenos lectores si conocen al implacable fogonero de vidas y haciendas por tratos de otra clase, no tan sin malicia, no tan desinteresados como estas inocentes relaciones entre narrador y lector!"(7-8).

En este segundo párrafo, lo primero que advertimos es un brusco cambio de tono; éste se ha vuelto, de oratorio y efectista en coloquial y confianzudo, y los "señores" de antes, se han convertido en "mis amigos" y "mis buenos lectores". El narrador parece haber pasado de dirigirse al auditorio desde el púlpito oratorio a conversar con él desde el asiento de al lado.

Parece evidente que el narrador galdosiano, investido con los poderes que en él delega en este momento el autor implícito, y declarando su condición de escritor, se dirige aquí a lo que hemos venido llamando el «lector amigo», frecuente en las novelas decimonónicas.

Sin embargo, el narrador apunta, en estas líneas, tres diferentes vías por las que el lector pudiera haber accedido al conocimiento del personaje en cuestión, aquí ya con nombre y apellido. La primera vía, lo que del personaje ha contado el narrador de la historia que están leyendo; la segunda, lo que de Torquemada hayan podido decir los "historiadores inéditos", y la tercera, el contacto directo de los lectores con el prestamista en calidad de víctimas de éste.

Como ya vimos en este trabajo, el lector habitual de Galdós puede conocer a Torquemada por su aparición en novelas anteriores, y esta afirmación del narrador crea un firme vínculo entre lector y narrador, y lector y personaje. Sin embargo, la frase "por lo que de él se me antojó referirles", deja bien patente para el lector que su posible conocimiento del personaje no sólo depende de la voluntad del narrador sino incluso del capricho de éste. El narrador ha dejado al lector en su sitio, y mantiene el control absoluto del relato. A continuación, la narración toma una nueva dimensión con la aparición de los historiadores. El uso de estos cronistas nos recuerda nuevamente a Cervantes (ya comentamos la influencia cervantina en el recurso galdosiano de hacer transitar a los personajes de unas novelas a otras),<sup>68</sup> pero la ironía aparece de nuevo con la calificación de "inéditos" que merecen los tales historiadores, puesto que si el recurso pretende dar impresión de verdad y de categoría del personaje, poco digno de confianza será el historiador inédito, tras el que podemos adivinar al «comentarista de tertulia» o simplemente al «chismoso». Además, de ello se desprende que el único «historiador de estos tiempos» que ha merecido ver su historia impresa es el narrador del relato que leemos.

Hasta aquí los medios por los que el lector hubiera podido llegar al conocimiento de «el Peor» eran estrictamente literarios, ya fueran éstos el narrador de

---

<sup>68</sup> Ayala, "Los narradores en las novelas de Torquemada," 376. La influencia cervantina en la obra de Galdós ha sido también estudiada por Ricardo Gullón en Técnicas de Galdós (Madrid: Taurus, 1970); y José F. Montesinos, que en la introducción a Lo prohibido, denomina a Galdós "el mejor hijo de Cervantes."

ésta o anteriores novelas, ya fueran los tales historiadores, pero, la insinuación de que los lectores puedan conocer a Torquemada por tratos directos con él da un giro al relato, y, sobre todo, a la función del lector, que pasa de estar fuera del mundo de ficción (aunque estuviera instalado en el texto, como lector implícito) a entrar en ese mundo. Con este recurso los límites del mundo de ficción se vuelven borrosos y el autor crea en el lector la ilusión poética de que, o los personajes existen fuera del mundo de la novela, o bien el lector existe dentro.

Pero, como de ilusión se trata, y además de ilusión poética, el lector, cumpliendo el papel que se le ha asignado, y precisamente por ello, sabe que las tres vías que se le mostraban para el conocimiento del personaje pertenecen al estricto mundo literario; en los tres casos las relaciones descritas son literarias, relaciones autor implícito-lector implícito.<sup>69</sup> Se le están empezando a mostrar las reglas del juego, el involucrarle en la realidad de la ficción es una de las claves para participar; el lector ha de aceptar la paradoja y seguir adelante.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Lowrie Nelson, Jr., describe la responsabilidad del lector de esta manera: "The role of the reader is an intrinsic part of the fiction literature and [...] the fictive reader must provisionally obey the contractual norms before rendering his incumbent verdict «in sede critica»." "The Fictive Reader and Literary Self-Reflexiveness," The Disciplines of Criticism. Ed. Peter Demetz (New Haven: Yale University Press, 1968) 190.

<sup>70</sup> "The author seems to be warning the sophisticated reader against mature emotional involvement in the work. We can watch the puppeteer's show, but we must sit among the ingenuous." Ullman, "The Exordium" 259.



Por otra parte las relaciones entre narrador y lector no parecen tan inocentes como el narrador afirma. Diane Urey describe el proceso de la siguiente manera:

"The «inocentes relaciones» are not that at all; all statements, even individual words, are potentially misleading, especially the narrator's direct remarks to the reader. The reader may be deceived if he is not continually on guard for this ironic «vraisemblance»."<sup>71</sup>

El uso de la ironía sigue siendo constante hasta finalizar este párrafo; irónico es caracterizar como "cosa de más cuenta" el hecho de conocer al usurero por trasiegos monetarios que conocerlo por medio de las novelas; irónico es el contraste de la palabra "pataletas" con el determinante que le sigue "de la agonía pecuniaria"; y sobre todo, irónica es la lista de representantes de la burguesía que el narrador identifica con los deudores de Torquemada:

"Hombres de más necesidades que posibles; [...] personajes de flaco espíritu, poseedores de un buen destino, pero con la carcoma de una mujercita que da tés y empeña verbo para comprar las pastas; [...] sujetos diversos que no aciertan a resolver el problema aritmético en que se funda la existencia social."(8).

Por primera vez aparece aquí el narrador como intérprete de la realidad, dentro y fuera del texto, pues esta irónica enumeración tiene valor de «comentario»: crítica del vicio social que es motivo constante en su obra,

---

<sup>71</sup> Urey, Galdós and the Irony 100.

lo que el propio Galdós llamó el "pretender", el aparentar una situación de bienestar económico que no se tiene.<sup>72</sup> La ironía se extiende hasta el lector si consideramos la posibilidad, sugerida líneas más arriba por el narrador, de que éste sea uno de los clientes de Torquemada.

Hasta aquí una cosa parece clara, que cada esfuerzo que ha hecho el narrador para convencernos de la veracidad de lo que nos cuenta ha ido acompañado de otro destinado a demostrarnos que estamos leyendo una ficción, una mentira.<sup>73</sup>

El tercer párrafo resume la situación económica del usurero: el «sucio» Torquemada se ha hecho rico a costa de las miserias y, sobre todo, el desmedido deseo de aparentar de los «limpios».

Analizando su figura en estos tres primeros párrafos de la novela, podemos reconocer a un narrador personalizado por el uso de la primera persona, que mantiene una estrecha relación con el lector: se dirige a él directamente, le individualiza, alude a lazos anteriores entre ambos, e, incluso, ha sugerido la participación de éste en el mundo de ficción. Se manifiesta dueño y señor del texto, como escritor de ésta y anteriores historias, y como sabedor del final de la misma, lo que no es obstáculo para que cite otras posibles fuentes «históricas» para el conocimiento del personaje. Este narrador «cuenta» desde una particular y subjetiva perspectiva: su relación con el personaje y con

---

<sup>72</sup> Ejemplos notables del interés de Galdós por este «vicio» son sus novelas La de Bringas y Miau.

<sup>73</sup> Esta actitud del narrador galdosiano nos recuerda de nuevo al narrador cervantino de Don Quijote.

los hechos que va a narrar es apasionada; juzga, negativamente, al que se presenta como protagonista del relato. Es, pues, aparentemente, un narrador «próximo» a los hechos, al personaje, al lector e, incluso, al texto. Utiliza «comentarios» que le califican como intérprete de la realidad, la de dentro y la de fuera del texto. Utiliza continuamente la ironía; de tal forma que el lector debe aprender a captar e interpretar los «guiños» que el narrador le hace. El narrador se sitúa en un plano elevado con respecto al mundo que presenta: su superioridad se manifiesta tanto cuando adopta un tono de «ciego romancero» en el primer párrafo, como cuando, jugando con la ironía y su privilegiada posición, se dirige al lector amigablemente.

A partir del párrafo cuarto y hasta el final del capítulo I, se nos hace una relación del mejoramiento de la situación económico-social de Torquemada y se nos facilita información acerca de los miembros de su familia en la época en que arranca la historia narrada, la acción de la novela. En este párrafo cuarto, el narrador parece adoptar una posición más objetiva y distanciada, avalada por la exposición de datos históricos, espaciales y económicos:

"El año de la revolución compró una casa de corredor en la calle de San Blas,[...] que daba una renta de mil trescientos reales al mes, equivalente a un siete o un siete y medio por ciento del capital.[...]. El año de la Restauración [...] ya había duplicado Torquemada la pella con que le cogió la Gloriosa.[...]. Al entrar el gobierno, en el año 1881, los que tanto tiempo estuvieron sin catarlo, otra vez Torquemada en alza." (8-9).

A pesar del cambio que se percibe en el tono del relato, más fluido y desapasionado, la presencia de este flexible narrador se manifiesta de diferentes maneras: en el uso del familiar "mi don Francisco" y de diminutivos como "habitacioncitas"; en los comentarios que intercala en la relación de los diferentes grupos políticos en el poder en la época de la vida de Torquemada (la que va de 1868 a 1881) que se resume en este fragmento: "Toda la época de los conservadores fue regularcita, como que éstos le daban juego con las esplendideces propias de la dominación, y los liberales también, con sus ansias y necesidades no satisfechas." (9). El narrador trata de atraer al lector a sus presupuestos con comentarios del tipo: "...porque la adusta cara, el carácter férreo del propietario, no concordaban con la idea que tenemos del día de fiesta, del día del Señor, todo descanso y alegría."(9). El narrador se permite utilizar un pronombre que incluye al lector (¿a quién si no?) en la aceptación de una afirmación sobre un aspecto de la realidad; que éste sea la santificación jubilosa del domingo, pudiera considerarse superficial o irónico, pero el valor de recurso persuasivo no cambia por ello.

Sin embargo, esta implicación del lector va más allá en el párrafo siguiente; tras darnos la noticia de la muerte de la mujer de Torquemada, podemos leer: "Perdónenme mis lectores si les doy la noticia sin la preparación conveniente, pues sé que apreciaban a dona Silvia, como la apreciábamos todos los que tuvimos el honor de tratarla y conocíamos sus excelentes prendas y circunstancias."(9). De nuevo los límites del mundo de ficción y la realidad se

borran, y personajes, narrador y lector se instalan en el mismo plano. Incluso si suponemos que el «trato» y el «conocimiento» pudieran referirse al plano estrictamente literario, la sugestión de ilusión se ha creado. La ironía sigue presente constantemente; leemos unas líneas más abajo: "los caracteres de ambos cónyuges se habían compenetrado de un modo perfecto, llegando a ser ella otro él, y él como cifra y refundición de ambos."(10). ¿Dónde están las "excelentes prendas" que se mencionaban antes? Si Torquemada es un monstruo, y eso se nos ha afirmado hasta aquí, su alma gemela no puede ser un ángel. Además, el narrador no supone, «sabe» que el lector apreciaba a doña Silvia: su omnisciencia se amplía incluso hasta el lector.

En el párrafo siguiente nos encontramos nuevamente con la voz de un narrador omnisciente. Y me parece especialmente interesante destacar aquí el uso de un conocimiento privilegiado, que permite al narrador afirmar que: "Estuvo Torquemada «el Peor» los primeros días de su viudez sin saber lo que le pasaba, dudando que pudiera sobrevivir a su cara mitad.[...] y aunque el recuerdo de su esposa no se extinguió en el alma del usurero, el dolor hubo de calmarse; los días fueron perdiendo lentamente su fúnebre tristeza.[...] y a los dos años, Torquemada parecía consolado."(10). En este relato del dolor y el vacío que la muerte de la esposa provoca en el prestamista no hay rastro de ironía, el sentimiento de «el Peor» es sincero. La reacción de nuestro personaje ante esta primera muerte con la que se enfrenta, marca el comienzo de un proceso de humanización que continuará, como veremos más adelante, en toda la serie.

En la presentación y caracterización de los hijos de Torquemada, con que sigue la narración, observamos de nuevo al narrador organizando su materia narrativa: "Dos hijos le quedaron: Rufinita, cuyo nombre no es nuevo para mis amigos, y Valentinito, que ahora sale por primera vez." (10). A continuación se nos hace un acabado retrato moral (muy positivo, por cierto) de la primogénita del usurero; si el lector conoce ya al personaje, ¿por qué dar tanta información?. La llamada directa al lector tiene la función de afianzar el vínculo entre personaje-lector-narrador que ya vimos, y el de evidenciar el papel de conductor del relato, que le otorgó el autor al principio de la obra y que el narrador nunca pierde.

Su presencia se manifiesta constantemente en el uso de la primera persona, "en la época que cae lo que voy a referir," (10); "hasta los días en que ahora la presento," (11). La primera persona se amplía a los lectores: "Pues digo, si de Rufina volvemos los ojos al tierno vástago de Torquemada, encontraremos mejor explicación de la vanidad que le infundía su prole, porque (lo digo sinceramente) no he conocido criatura más mona que aquel Valentín, [...]" (11). Todas las afirmaciones, reiteradas en este caso, del narrador están dirigidas a reforzar el carácter de «verdad» que sus personajes y su historia tienen: "no he conocido," "que se quedaba uno embobado mirándole." El narrador apela a su propio «yo» de personaje-testigo para convencer al lector de la veracidad de su relato, "lo digo sinceramente": "The verisimilitude of Galdós' presentation does not reside in its relation to reality - that Torquemada is a real person and that the events described really happened - but

in its consistency with the rules of a literary genre."<sup>74</sup>  
En la novela, el narrador puede afirmar que su historia es cierta, y ello contribuirá a la ambigüedad de la ficción, pero cuando estas afirmaciones aparecen en contextos irónicos, como en este caso, la ambigüedad se hace todavía mayor.

El capítulo segundo comienza con un coloquial "Vamos a otra cosa", para continuar con la definición del tipo de usura que Torquemada practica:<sup>75</sup>

"Torquemada no era de esos usureros que se pasan la vida multiplicando caudales por el gustazo platónico de poseerlos; [...] don Francisco habría sido así en otra época; pero no pudo eximirse de la influencia de esta segunda mitad del siglo XIX, que casi ha hecho una religión de las materialidades decorosas de la existencia."(12).<sup>76</sup>

Ha sido la presión del ambiente lo que ha hecho que el concepto de atesorar dinero cambie: acumular por acumular

---

<sup>74</sup> Shirley, "The Narrator/Reader" 82.

<sup>75</sup> Carlos Blanco Aguinaga, en su artículo "Historia, reflejo literario y estructura de la novela: el ejemplo de Torquemada," 98-103; estudia la significación del tipo de usura de Torquemada y su transformación desde el punto de vista de la dialéctica histórica.

<sup>76</sup> Son varios los trabajos que se han dedicado al estudio de la usura en Galdós y a la figura de Torquemada como usurero arquetípico. Entre ellos véanse: L. Martínez Carvajal, "Avaros y usureros en Galdós," Museo Canario 21 (1960): 327-330; Robert Ricard, "L'Usurier Torquemada: histoire et vicissitudes d'un personnage," Aspects de Galdós (París: Presses Universitaires de France, 1963) 61-85; P. M. Suárez, "Torquemada y Gobseck," Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978) 52-61; L. Fernández Cifuentes, "Entre Gobseck y Torquemada," Anales Galdosianos 17 (1982): 71-84.

no tiene ya sentido, ser rico se traduce en vivir bien, y, sobre todo, en utilizar signos externos de riqueza:

"Viviendo el «el Peor» en una época que arranca de la desamortización, sufrió, sin comprenderlo, la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndola en positivista." (13).

La idea pura del negocio ha dejado lugar a las necesidades del cuerpo y de la vida social. Este cambio en el concepto de riqueza, irá unido a la transformación que llevará a la burguesía al poder a lo largo del siglo XIX. Torquemada ha ido cambiando, sin comprenderlo, por la fuerza de los hechos, de la historia. En la relación de los cambios perceptibles que fue experimentando el usurero y su familia en estos años hay, a través de los comentarios del narrador, una interpretación tanto del texto, como de la circunstancia histórica: los cambios sufridos por Torquemada son paralelos a los experimentados por la sociedad de la época. El sujeto paciente de esta transformación llevada a cabo por la esposa primero, y la hija después, acaba aceptando y valorando positivamente estas mudanzas en una frase de irónicas resonancias bíblicas: "Y vio muy pronto don Francisco que aquellas novedades eran buenas..." (14); y observa que la mejora en su aspecto va ligada a mayores posibilidades en su negocio, "echábase mi hombre a la calle y se sentía, con la buena ropa, más persona que antes; hasta le salían mejores negocios, más amigos útiles y explotables."(14). No debemos pasar por alto el juicio que lleva implícito este último comentario: cuanto más arriba en la escala social, más facilidades tendrá el usurero de hacer buenos negocios.



El asunto no volverá a tratarse en esta novela, pero se evidenciará a lo largo del resto de las novelas de la serie.

El ascenso social de la familia Torquemada se resume en estas palabras del narrador:

"En fin, que 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."(14).

¿Hay oposición entre la valoración que el narrador parece hacer del «pueblo» y la de la «clase media»? Esta última es calificada de "bonachona, toda necesidades y pretensiones." Este juicio y la exclamación elegiaca "¡ay dolor!" apuntan hacia varias significaciones posibles. El pueblo, que no es adjetivado de ninguna manera, está siendo absorbido por esta clase media, a la que se atribuyen cualidades poco positivas. ¿Le duele al narrador esta situación social?, y si así es, ¿qué es lo lamentable, que el pueblo se convierta en clase media, o que se convierta en «esta» clase media? A pesar de la ambigüedad del comentario, reforzado por la ironía que encierra la exageración "nos estamos quedando sin pueblo," el valor de interpretación crítica de la realidad social es patente. Y en este punto, el narrador vuelve a utilizar la primera persona plural, uso que, otra vez, tiene un valor múltiple: por una parte, como en ocasiones anteriores, implica al lector en el relato, haciéndole participe de sus propios juicios (los del narrador); por otra, demuestra que el narrador pertenece, junto con el lector, a la clase aludida; finalmente evidencia que el narrador, casi confundido con

el autor implícito en este momento, se dirige a su lector «cómplice», a aquél que se mueve en el mismo mundo social que Galdós utilizó principalmente como materia novelística: la burguesía urbana de la segunda mitad del siglo XIX.<sup>77</sup>

El fluctuante narrador con quien estamos recorriendo estas páginas no quiere ser reconocido, desenmascarado y clasificado en ningún momento: adopta una función y un tono adecuado a ésta, y cuando el lector empieza a hacerse una idea de cómo es esa voz narrativa, el narrador da un quiebro y nos desconcierta. Veamos de qué medios se vale para conseguir su propósito en el comienzo de este segundo capítulo que comentamos. Todo el fragmento que habla del tipo de usura de Torquemada y las diferencias entre éste y usureros de otra época, es un juicio que compromete al narrador; no hay ironía y en estas palabras el lector reconoce una personal interpretación de la realidad histórica, y no le resulta difícil, detrás de la voz del narrador, adivinar la figura del autor. Por ello, el narrador, al comenzar la narración de las transformaciones en la vida de Torquemada apela a la "Historia" (con mayúscula), para dar «autoridad» a sus palabras:

"Y si bien es cierto, como lo acredita la Historia, que desde el 51 al 68, su verdadera época de aprendizaje, andaba muy mal trajeado y con afectación de pobreza, la cara y las manos sin lavar, rascándose a cada instante en brazos y piernas, cual si llevase miseria..."(13).

---

<sup>77</sup> Recordemos que el propio Galdós señaló esta clase como materia narrativa de la novela ya en su temprano ensayo "Observaciones sobre la novela contemporánea en España," que apareció en la Revista de España, en 1870.

El juego de la ironía comenzará de nuevo, y la alusión a diferentes fuentes de información sobre las que se basan los cambios que se relatan se repetirá. Ahora serán "las crónicas de la vecindad", más tarde, "la cháchara del barrio." Esta cesión de la autoridad narrativa es una clave que el lector debe ir aprendiendo a descifrar.

Las intrusiones del narrador siguen siendo constantes. Unas veces se suma al uso de la primera persona la abierta enunciación de una opinión personal: "Comparando lo pequeño con lo grande y lo privado con lo público, diré que aquello se me parecía a la entrada de los liberales, con su poquito de sentido revolucionario en lo que hacen y dicen."(14); o se implica al lector con el uso de la primera persona plural y la referencia a novelas anteriores: "Fuera de la ropa, mejorada en calidad, si no en la manera de llevarla, era el mismo que conocimos en casa de doña Lupe «la de los Pavos»."(15). Insisto en destacar el valor de este recurso tal como vimos anteriormente, porque, en primer lugar, el lector habitual ha podido conocer al personaje en alguna de las novelas anteriores a Fortunata y Jacinta, y, en segundo lugar, el plural es improcedente ya que, quien con toda seguridad conoce al personaje con anterioridad, es el narrador. Se podría aquí argumentar que el narrador puede ser otro, por mucho que el autor implícito sea el mismo; pero el propio narrador, jugando con el relato, con el lector y consigo mismo, descarta esta interpretación tres páginas más adelante, como veremos.

El mayor grado de implicación del narrador en el relato lo encontramos en la página 16. Volviendo otra vez a ensalzar las cualidades del prodigioso Valentín, y después

de insistir repetidamente en la veracidad de cuanto afirma ("En lo que digo de las inauditas dotes intelectuales de aquella criatura no hay la más mínima exageración. Afirmando con toda ingenuidad que el chico era de lo más estupendo que se puede ver,..."), la narración da un giro. Parece como si el narrador hiciera un esfuerzo supremo para convencer al lector de que lo que está afirmando con tanta insistencia no puede ponerse en duda; leemos:

"Un día me hablaron de él dos profesores amigos míos que tienen colegio de primera y segunda enseñanza, lleváronme a verle y me quedé asombrado. Jamás vi precocidad semejante ni un apuntar de inteligencia tan maravilloso."(16).

El lector también está asombrado. El narrador entra en la historia que cuenta y se convierte en personaje testigo, personaje ocasional desde luego, pero inmerso en este mundo ficticio cuyas fronteras parecen desvanecerse con estas intrusiones.

El capítulo III comienza con un cortante, "Basta de matemáticas, digo yo ahora, pues me urge apuntar..."(20). El abrupto comienzo parece sugerir algo de vital importancia, esto es que:

"Torquemada vivía en la misma casa de la calle de Tudescos donde le conocimos cuando fue a verle la de Bringas para pedirle no recuerdo qué favor, allá por el 68, y tengo prisa por presentar a cierto sujeto que conozco hace tiempo y que hasta ahora no menté para nada:[...] y cuya intervención en mi cuento es necesaria ya para que se desarrolle con lógica."(20).

Este pasaje contiene indicaciones de la relación del narrador y el lector, y de ambos con lo narrado, que conviene analizar con detalle.

La urgencia sobre la precisión del domicilio de Torquemada no parece justificarse ni en este punto del relato, ni en relación con lo que se nos cuenta a continuación, que es la historia de Bailón. Por tanto el único interés en dar el dato estaría en la referencia a un personaje y una novela anteriores, La de Bringas. El lector, puesto en guardia ante los continuos movimientos de este camaleónico narrador no puede por menos de hacerse ciertas preguntas: ¿no acaba de decirle el narrador que conocimos al usurero en casa de doña Lupe?; ¿cómo es posible que el narrador olvide la razón de la visita de Rosalia a Torquemada, asunto mucho más importante que el dónde o el cuándo ocurrió?; ¿por qué después de la urgencia en apuntar el dato (incompleto) pasa a otro asunto, la presentación de Bailón, sin más explicación sobre lo anterior?, y para finalizar, ¿por qué, sin embargo, cree necesario justificar la presencia de este nuevo personaje? A ninguna de estas preguntas se le da contestación en el posterior desarrollo de los acontecimientos. Así pues, la única respuesta posible sería que el narrador quiere recordar al lector que, a pesar de las apariencias, él (el portavoz del autor implícito) mantiene el control absoluto del relato, que puede hacer referencia a un personaje ya creado por él, dar vida a otros nuevos, e incluso manejar al lector, es decir, crear una ficción y moverse en ella como se le antoje, sin más restricciones que las que le impone la propia naturaleza de la ficción.

Como quiera que sea, entra en escena "un don José Bailón", del que se nos cuenta la historia desde 1869, alternando datos precisos,<sup>78</sup> "colgó los hábitos en el 69, en Málaga", con otros que se dan por sabidos como: "A Madrid vino cuando aquella gentil pareja, don Horacio y doña Malvina, puso su establecimiento evangélico en Chamberí." (20). Se cita a estos dos personajes sin más información que ayude a identificarlos; pero es obvio que el narrador da por supuesto que el lector sabe de quiénes se trata. Adivinamos la sonrisa del autor implícito, si el lector los conoce mejor para él, y si no... Encontramos aquí otra vuelta de la tuerca; efectivamente "la gentil pareja" había tenido un papel secundario en Fortunata y Jacinta; no todo lector tiene una memoria prodigiosa (o a mano el censo de personajes de la edición de las Obras Completas), y además, Galdós, o su autor implícito, no cuentan en absoluto con ese conocimiento. Cuando, como en los casos anteriores mencionados en este trabajo, se saca a la palestra un personaje de una novela anterior, el recurso cumple su función con la sola referencia a que es una criatura de ficción que viene de otra novela; si el lector reconoce al personaje, el volumen de información de éste será mayor, pero este reconocimiento no será imprescindible para dar sentido a la función del personaje en la nueva novela.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> La importancia significativa de este personaje e incluso de su nombre ha sido estudiado por F. G. Sarriá, "El plano alegórico de Torquemada en la hoquera," Anales Galdosianos 15 (1980): 103-111.

<sup>79</sup> "Enjoyment of anyone of the Novelas contemporáneas increases with a thorough knowledge of them all." M. Nimetz, Humor in Galdós. A Study of the «Novelas contemporáneas» (New Haven: Yale University Press, 1968) 181. Esta

Pero, entonces, ¿qué función puede tener el recurso en este caso concreto, donde al no facilitársenos la referencia sobre el origen de estos personajes, el lector puede pensar, desde que deben ser personajes reales y populares de aquella época, a que le están despistando intencionadamente? Sólo veo una posible razón, teniendo en cuenta, además, que la intervención de estos personajes en la historia es perfectamente prescindible. Y esta posible razón sería afirmar la ambigua naturaleza de la narrativa: su apariencia de verdad. El narrador nos viene a decir: lo que escribo es verdad, es tan verdad que en el año 69 soplaban vientos revolucionarios en España como que don Horacio y doña Malvina eran ingleses y evangelistas y que Chamberí es un barrio de Madrid. Y tú, lector, piensa lo que quieras.

El narrador a continuación, siguiendo con el relato de la historia de Bailón, eludirá su responsabilidad como cronista, echando mano de fuentes externas: "Cuento todo esto como me lo contaron, reconociendo que en esta parte de la historia patriarcal de Bailón hay gran oscuridad."(21). La presencia del narrador sigue siendo abrumadora, y el efecto de ambigüedad en la determinación de su figura se multiplica cuando se añaden recursos como el de entrar y salir del mundo de ficción: "Dice un amigo mío que por sus pecados ha tenido que vérselas con Bailón, que éste es el vivo retrato de la sibila de Cumas. [...]. Parece, en efecto, una vieja de raza titánica que lleva en su ceño todas las iras celestiales."(22). La opinión de un anónimo

---

afirmación es fácil de compartir; sin embargo Nimetz no tiene en cuenta el valor significativo que el recurso, según mi opinión, tiene.

personaje, "un amigo mío", vuelve a sumergir en el mundo de ficción al narrador, quien, inmediatamente después, demuestra un conocimiento de las características tanto físicas como morales del personaje que sólo puede estar al alcance de un narrador en posesión de un alto grado de omnisciencia.

"Don José era de los que con cuatro ideas y pocas más palabras se las componen para aparentar que saben lo que ignoran y deslumbrar a los ignorantes sin malicia. El más deslumbrado era don Francisco..."(22-23).

Bailón se convierte en el primer «mentor» de Torquemada a quien se califica de "hombre de escasa lectura": "Y si en negocios era Torquemada la sibila, en otra clase de conocimientos no había más sibila que el señor Bailón."(23). Las enseñanzas de Bailón van a tener gran importancia en el desarrollo posterior de los hechos:

"De astronomía y música también se le alcanzaba algo; no era lego en botánica, ni en veterinaria, ni en el arte de escoger melones. Pero en nada lucía tanto su enciclopédico saber como en cosas de religión. Sus meditaciones y estudios le habían permitido sondear el grande y temerario problema de nuestro destino total."(24).

Bailón, junto con una disparatada teoría pseudoreligiosa, presenta a Torquemada dos ideas que el usurero asimila; una, la de la teoría de la reencarnación (Bailón le asegura haber sido un sacerdote en Egipto en alguna vida pasada); otra: "que «Dios es la Humanidad», y



que la Humanidad es la que nos hace pagar nuestras picardías o nos premia por nuestras buenas obras."(25).

"A decir verdad, ninguna de estas teorías ocupaba largo tiempo el magín del tacaño, siempre atento a la baja realidad de sus negocios. Pero llegó un día, mejor dicho, una noche, en que tales ideas hubieron de posesionarse de su mente con cierta tenacidad, por lo que ahorita mismo voy a referir."(26).

En este punto comienza la acción de la novela, centrada en la enfermedad de Valentin. En las páginas precedentes hemos conocido al usurero con detalle, sabemos cómo es física y moralmente, cuáles son sus intereses, cómo vive; estamos al tanto de sus progresos en la escala social, de su entorno familiar, y de la pasión que tiene por su maravilloso hijo, único elemento de la vida del usurero (y del ambiente general del relato) que se escapa a la «vulgaridad» del mundo que se ha creado en la novela. Fuera del prodigioso niño y del propio Torquemada, al único personaje al que se ha prestado una especial atención ha sido a Bailón, el cual, al comenzar ahora la narración del acontecimiento, ha cumplido ya su función: adoctrinar a Torquemada en ciertos aspectos espirituales.

Preparado el ánimo del lector, desde el denso y prometedor primer párrafo, para un relato que se anunciaba apasionante, y en posesión de los datos sobre el protagonista que el narrador ha ido poniendo a nuestro alcance, tal como él mismo nos decía, "para que [mi cuento] se desarrolle con lógica"(20), parece ya llegado el momento de dejar al personaje echar a andar por sí mismo.

El narrador, al mismo tiempo que concreta, tras una vacilación, el momento exacto en que comienza el «caso», deja bien claras dos cosas: una, que lo que va a ocurrir tiene que ver con las ideas de orden espiritual-metafísico que le ha inculcado Bailón; dos, que él conoce la historia de antemano y que la va a referir en el momento que él ha elegido. La afirmación de su carácter de cronista se refuerza con el uso de la primera persona; y su total dominio y su posición de privilegio sobre el lector (y sobre los personajes también), en relación a la historia (él es el único que conoce lo que va a suceder), le permiten, incluso, crear un ambiente de intriga para captar la atención del lector en este importante punto del relato.

Hasta este momento, por mucho que el centro argumental de la narración fuera Torquemada, la presencia del narrador ha sido tan abrumadora, que era, más que del personaje, la novela del narrador.<sup>80</sup> El predominio del discurso del narrador ha sido absoluto; salvo la reproducción en estilo directo de unas palabras de Bailón (24) y de unos profesores anónimos (17 y 19), la única voz que el lector ha escuchado ha sido la de este versátil y escurridizo narrador. Y es evidente que este aspecto contribuye a la sensación de presencia continua que de la figura de éste tenemos.

Con la llegada de Torquemada a su casa "al caer de una tarde del mes de febrero"(26), comienza otro segmento narrativo en el que la presencia del narrador irá siendo cuantitativamente menor. Si hasta ahora había ocupado el

---

<sup>80</sup> "Novela dentro de la novela o parte de la novela constituida por una peripecia tan curiosa como la vivida por los otros." Así define Ricardo Gullón "la novela del narrador," Psicologías 55.

centro del escenario mientras hacia la presentación de actores y decorados de la pieza que iba a representarse, en este momento cederá su lugar a Torquemada y su historia, pero no abandonará el teatro, ni siquiera el escenario, sino que se retirará a la zona de bastidores y desde allí seguirá manejando la puesta en escena. Se le verá menos, aunque está, prácticamente, en el mismo sitio.

El primer cambio perceptible será que la voz del narrador irá dejando lugar a la de los personajes y, en proporción muy superior a los demás, al discurso de Torquemada, quien ya no abandonará la escena un sólo momento. El usurero va a «focalizar» la acción de manera absoluta;<sup>81</sup> el narrador y el lector seguiremos sus movimientos físicos y mentales hasta el final de la novela.

El narrador combinará la relación de acontecimientos, idas y venidas del protagonista mientras la enfermedad mortal del hijo avanza, con la de los estados de ánimo del afligido usurero, siendo la descripción de estos movimientos espirituales el aspecto tratado con más atención. Así pues, predominará la reproducción de los pensamientos de Torquemada con todos los medios de que el narrador dispone: reproducción de diálogos en los que el pensamiento del usurero se exterioriza enfrentado a otros personajes, reproducción de soliloquios, intervención del discurso de

---

<sup>81</sup> El término «focalización» ha sido ampliamente definido y diversificado. Véanse, G. Genette, "Discours du récit," Figures III (Paris: Seuil, 1972) 203-211; M. Bal, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative (Toronto: University of Toronto Press, 1985) 100-115; P. Vitoux, "Le jeu de la focalisation," Poétique 51 (1982): 359-368. Yo utilizo el término en su sentido de «visión» de la acción narrada; incluso cuando el discurso es el del narrador «vemos» a través de los ojos de Torquemada.

un narrador omnisciente que incluso interpreta los pensamientos del personaje y uso, abundantísimo, del estilo indirecto libre en la reproducción del pensamiento del usurero, instrumento éste de gran poder significativo, a causa de su ambigüedad y la posibilidad de manipulación irónica que tiene.

Por otra parte, el narrador cualitativamente será el mismo. Es decir, que sus intrusiones directas serán menos abundantes, pero su papel de controlador absoluto de la narración se mantendrá, por mucho que afirme ignorar ciertos detalles o especule inseguro ante la materia que narra. La ironía, como veremos luego, está presente en cualquiera de estas manifestaciones.

El relato de sucesos y del proceso anímico de Torquemada se aderezan con comentarios de toda índole, aunque, a medida que la acción va ganando en tensión y la crisis del personaje se va agudizando hasta la muerte de Valentín, la presencia del narrador se hace menos evidente, como si la «lógica» del «caso» la hiciera innecesaria.

Al comienzo del capítulo IV se muestra abiertamente la gravedad de la enfermedad del niño: inflamación de las meninges. Inmediatamente después, el pensamiento del protagonista se desvela al lector en un largo soliloquio, en el que el propio Torquemada va dando forma a lo que el narrador califica de "pícaro idea":

"He faltado a la Humanidad, y esa muy tal y cual me las cobra ahora con réditos atrasados... No; pues si Dios, o quienquiera que sea, me lleva mi hijo, ime voy a volver más malo, más perro...! [...]. Porque si

a la Humanidad le han ido con cuentos de mí: que si aprieto, que si no aprieto..., yo probaré..., [...] si no he hecho ningún bien, ahora lo haré; [...] Bailón me parece a mí que está equivocado, y la Humanidad no debe ser dios, sino la Virgen... Claro, es hembra, señora... [...] Si me pones bueno a mi hijo, yo no sé qué cosas haría. [...] Envidia; pero ¡qué envidiosa es esta puerca Humanidad!"(28-29).

Tras estas palabras del usurero no hay el menor comentario del narrador. Leemos: "Acordóse entonces de que al día siguiente era domingo y no había extendido los recibos para cobrar los alquileres de su casa.". La ironía no necesita mostrarse de manera más explícita: el personaje mismo va dando testimonio de sus capacidades y de su nivel humano.

A lo largo de estos capítulos veremos a Torquemada tratando de reconciliarse con la "Humanidad". En sus palabras y en sus pensamientos el lector percibe que no hay ningún sentimiento sincero tras esa actuación, pero en ningún momento el narrador emitirá un juicio sobre este aspecto; dejará que el personaje se descubra solo: "Yo vestiré desnudos, visitaré enfermos, consolaré tristes... Bien sabe Dios que ésa es mi voluntad, bien lo sabe... No salgamos después con la peripecia de que no lo sabía... Digo, como saberlo, lo sabe... Falta que quiera."(41).

Sin embargo, al lector le cuesta reconocer en este Torquemada al "inhumano" del primer párrafo; hombre mezquino, sí, pero hombre. Ciertos detalles en la conducta del personaje nos hacen pensar en la posibilidad de un cambio, como si el narrador tratara de convencernos de que

la crisis pudiera transformarle. Volviendo Torquemada a su casa tras repartir algún dinero entre los pobres que se va encontrando, "miraba al cielo, cosa en él muy contraria a la costumbre, pues si alguna vez lo miró para enterarse del tiempo, jamás hasta aquella noche lo había contemplado.[...]. Lo que más suspendía el ánimo del tacaño era la idea de que todo aquel cielo estuviese indiferente a su gran dolor, o más bien ignorante de él."(40). El proceso de «humanización positiva» parece que se pone en marcha, pero el desarrollo de los acontecimientos aclarará la cuestión más adelante.

El narrador, como ya indicamos, hace gala de un conocimiento privilegiado en la exposición de pensamientos íntimos, opiniones no declaradas y sentimientos de los personajes: "pero él no debió creerlas dignas de ser confidentes de su inmensa, desgarradora pena."(34); "y en su impaciencia loca, pareciale que el carruaje no se movía,"(35); "lo que sentía Torquemada era un deseo instintivo de echar a correr..."(35); "Todo lo aceptaba Torquemada menos resignarse. No tenía en su alma la fuente de donde tal consuelo pudiera salir, y ni siquiera lo comprendía."(37). Los ejemplos son muy numerosos. Sin embargo, junto a esta exhibición de omnisciencia encontramos reconocimientos de ignorancia, vacilaciones, suposiciones, "sacó un cartucho de monedas, que debían de ser calderilla."(38); "Así estuvo no sé cuánto tiempo..."(44); "Yo no sé qué tenía el dinero de aquella casa..."(48).

Es interesante destacar que la mayor parte de las veces en las que el narrador confiesa su ignorancia o inseguridad, utiliza la primera persona. ¿Es más tolerable

esa cesión de autoridad narrativa en un narrador cercano que en otro más alejado del lector? Aunque en estos capítulos (IV, V y VI) reconocemos más frecuentemente a un narrador omnisciente, si no más alejado, sí más escondido, de vez en cuando se asoma al primer plano, como queriendo avivar en la memoria del lector las claves que en la primera parte de la novela utilizaba con profusión. En la primera salida «caritativa» de Torquemada, nos dice la voz del narrador: "Más allá salió de un callejón la fantasma. Era una mujer que pide en la parte baja de la calle de la Salud, vestida de negro, con un velo espesísimo que le tapa la cara."(39). El uso de los presentes y del artículo determinado «la» vuelven a instalar a narrador, lector y personajes, todos juntos, en el mismo mundo, dentro o fuera del texto, pero en el mismo.

Entre los pasajes dedicados al relato de los movimientos mentales de Torquemada encontramos fragmentos en los que las voces de narrador y personaje son difícilmente deslindables. Tomemos como ejemplo el siguiente:

"¡Tremendo caso aquel! ¡Cuántas esperanzas desvanecidas!...¡Aquella flor del mundo segada y marchita! Esto era para volverse loco.[...] ¡Bonito negocio hacía la Providencia, la Humanidad o el arrastrado Conjunto, como decía Bailón! ¡Llevarse al niño aquel, lumbrera de la ciencia, y dejar acá todos los tontos! [...] Si Valentín se moría, ¿qué quedaba en el mundo? Oscuridad, ignorancia. Y para el padre, ¡qué golpe! ¡Porque figurémonos todo lo que sería don Francisco cuando su hijo, ya hombre, empezase a

figurar, a confundir a todos los sabios, a volver patas arriba la ciencia toda! [...] Querían truncarle su porvenir y arrebatarle aquella alegría y fortuna inmensa de sus últimos años...Porque su hijo, si viviese, había de ganar muchísimo dinero, pero muchísimo, de aquí la celestial intriga. Pero él (lo pensaba lealmente) renunciaría a las ganancias pecuniarias del hijo, con tal que le dejaran la gloria,[...]. (36-37).

El párrafo del que he seleccionado estos fragmentos tiene sesenta líneas y no hay en él ningún signo que justifique pensar en un cambio de emisor del mensaje. Así pues, será el análisis del texto lo que permita al lector diferenciar los discursos de personaje y narrador. El narrador, haciendo uso de un conocimiento omnisciente absolutamente privilegiado reproduce las reflexiones del usurero, pero, ¿de quién es la voz que entona las primeras frases exclamativas? Por el léxico no parecen atribuibles al usurero, ¿es también la opinión del narrador?; ¿quién corre el riesgo de volverse loco, el narrador, el usurero, ambos? Más adelante la duda parece desvanecerse; el discurso concuerda más con el lenguaje de Torquemada, y la referencia a Bailón lo reafirma. A continuación la confusión es enorme al referirse a Torquemada en tercera persona, cuando la pasión puesta en esas expresiones parece más propia del padre que del cronista. El último fragmento marca el último grado de desaparición de las fronteras entre el discurso de uno y otro en este ambiguo, e imposible de adjudicar a ciencia cierta, "lo pensaba lealmente." Aquí el problema de interpretación causado por el uso del estilo libre indirecto



es importante: si la afirmación de lo sincero de la intención del usurero es del narrador, el juicio moral del lector hacia el personaje será completamente distinto a si proviene del propio Torquemada. En el narrador omnisciente tenemos depositada nuestra confianza; si él nos dice que el personaje pensaba así, no lo podemos poner en duda; sobre la transparencia de lo que Torquemada pueda pensar y decir, incluso si lo dice a sí mismo, el lector tiene dudas más serias.

Todo el párrafo cobra un nuevo sentido a la luz de la ambigüedad de este paréntesis. El lector no tiene medios para resolver el problema que le ha planteado esta especial forma de reproducción de discurso. El narrador, aplicando la ironía a todos los niveles del texto, y dando un tinte irónico a las relaciones de los integrantes del diálogo narrativo: lector-narrador-personaje-narración, nos transmite este mensaje: no estés seguro de nada.

La primera persona narrativa, aunque utilizada en menos ocasiones, sigue dirigiéndose al lector. "Desde el pasillo le sintieron abriendo el cajón de su mesa, y al poco rato apareció guardando algo en el bolsillo interior de la americana. Cogió el sombrero, y sin decir nada se fue a la calle."(46) Ni los personajes que le han oído, ni mucho menos el lector, sabe adónde va Torquemada. El narrador podría seguir la narración de sucesos y lo sabríamos en breve; o no, si el narrador no nos lo cuenta. Pero a continuación el narrador, como aveniéndose a ello, añade: "Explicaré lo que esto significaba y adónde iba con su cuerpo aquella tarde el desventurado don Francisco."(47): una prueba más del control del narrador sobre la novela. A

continuación nos pone al corriente de un acontecimiento anterior que sólo conocían Torquemada y él.

En este momento del relato (final del capítulo VI) el narrador recurre, de nuevo, a un personaje ya creado en una novela anterior, pero aquí el valor del recurso como refuerzo del lazo entre lector y narrador es todavía mayor que en casos anteriores:

"Por el camino sintió el tacamo que le tiraban de la capa. Volvióse... ¿y quién creéis que era? Pues una mujer que parecía la Magdalena por su cara dolorida y por su hermoso pelo,[...]. Bien se conocía en ella a la mujer que sabe vestirse, aunque iba en aquella ocasión hecha un pingo, casi indecente, con falda remendada, mantón de ala de mosca y unas botas... ¡Dios, qué botas y cómo desfiguraban aquel pie tan bonito!

-¡Isidora!...- exclamó don Francisco.[...]."(48)

La presentación del personaje es, evidentemente, muy retórica. En primer lugar la pregunta, usada habitualmente en el lenguaje coloquial para suspender la atención del oyente, establece de nuevo la comunicación directa entre narrador y lector, a quien el narrador se dirige con un familiar "creéis", primera, y única, ocasión en que se usa el tratamiento de «vosotros». El lector, al que no se ha dado ninguna pista para el reconocimiento del personaje, acepta el juego y espera le sea desvelada la identidad de éste, cosa que el narrador no hace, continuando con la descripción del nuevo personaje femenino, y la impresión que su pobre aspecto causa, ¿en el narrador, o en Torquemada? La posible ambigüedad en la adjudicación de este comentario

multiplica su valor significativo; si es de Torquemada, ¿dónde comienza el discurso de éste?, y si es del narrador, ¿cómo podía enunciar semejante exclamación si no estaba viendo las botas? Cualquiera de las dos posibilidades aumenta la sensación de ilusión de realidad que es constante en toda la novela, precisamente por la movilidad de la figura del narrador. Finalmente será el propio personaje quien nos informe del nombre de Isidora, pero de nada más. Es decir, que alcanzado el objetivo de despertar el interés del lector ante la nueva peripecia, se asegura su atención con la promesa de Torquemada de ir a casa de Isidora, para continuar seguidamente el hilo argumental anterior al encuentro.

Volvemos con Isidora varias páginas más adelante, tras el fallido intento de práctica generosa del usurero, al no serle aceptado un préstamo que ofrece a bajo interés. Aunque no se menciona en ningún momento el apellido de la mujer, no es difícil reconocer a Isidora Rufete, protagonista de La desheredada (1881), primera de las novelas de la serie contemporánea. Este personaje no había vuelto a aparecer en ninguna novela posterior. La habíamos despedido en las últimas páginas de la novela citada con estas contundentes palabras, "así cayó ella despeñada en el voraginoso laberinto de las calles. La presa fue devorada, y poco después, en la superficie social, todo estaba tranquilo."<sup>82</sup> Hasta el comienzo del capítulo VIII, el narrador no da información alguna sobre el personaje; y cuando la da, no

---

<sup>82</sup> Galdós, Obras Completas. I: 1180.

hace la menor referencia a su existencia como personaje en la novela anterior:

"Dos años antes se conocieron en casa de un prestamista que a entrambos los desollaba vivos. Se confiaron su situación respectiva, se compadecieron y se amaron: aquella misma noche durmió Isidora en el estudio. El desgraciado artista y la mujer perdida hicieron el pacto de fundir sus miserias en una sola y de ahogar sus penas en el dulce licor de una confianza enteramente conyugal. El amor les hizo llevadera la desgracia. Se casaron en el ara del amancebamiento,[...]. Lucharon contra la pobreza, contra la usura, y sucumbieron sin dejar de quererse,[...] ejemplo ambos de abnegación, de esas altas virtudes que se esconden avergonzadas para que no las vean la ley y la religión,[...]."(58-59).

El cambio en la voz del narrador es aquí tan grande, que nos cuesta reconocerlo. No hay rasgos de ironía y su tono es marcadamente sentimental. En un solo párrafo se rescata algo del pasado del personaje para inmediatamente después anunciarnos su final: "Lucharon [...] y sucumbieron." Nunca más volverá a aparecer este personaje en ninguna otra novela de Galdós.

Considero este pasaje una intervención del autor implícito, que no puede evitar hacer un encendido elogio de esta manifestación de amor auténtico al margen de las normas religiosas y sociales. El párrafo en cuestión es un paréntesis absoluto dentro de la narración, tiene valor de «comentario», que en este caso compromete una forma de

pensar.<sup>83</sup> Incluso el detalle de mencionar a «un» prestamista que no es el «nuestro», me parece un signo, tal vez inconsciente, de una voluntad de distanciamiento momentáneo.

En los tres últimos capítulos no habrá más intrusiones directas del narrador, pero su presencia será igualmente perceptible a través de los «comentarios» de toda índole que encontramos, y del uso de la ironía en cualquiera de sus manifestaciones. Unas veces detectaremos la presencia del narrador en el uso de un simple adjetivo: "Isidora, acudiendo a auxiliarle, dirigió una mirada furtiva a las tablas y al escrutinio y elección que de ellas hacía el aprovechado prestamista."(58). Parecería que el juicio de Isidora y el narrador coinciden. Otras veces los juicios se enunciarán abiertamente: "Era valiente [Rufina], mucho más valiente que su padre, el cual, cuando volvió en sí de aquel tremendo síncope, y pudo enterarse de la completa extinción de sus esperanzas, cayó en profundísimo abatimiento físico y moral."(70); "Con estos proyectos de vanidad excitóse el hombre,..."(71). En ocasiones, lo que parece relato objetivo se transforma en comentario irónico: "Y se hizo el lujoso entierro, y acudió a él mucha y lucida gente, lo que fue para Torquemada motivo de satisfacción y orgullo, único bálsamo a su hondísima pena."(72).

En los dos últimos capítulos, donde la presencia del narrador alcanza su grado mínimo, aparece un personaje con

---

<sup>83</sup> El tono del narrador del final de La desheredada no es el que hemos encontrado aquí, áquel es, sobre todo en la «moraleja» final, casi sarcástico. Es como si aquí Galdós quisiera rehabilitar la figura de Isidora, redimiéndola. Veo tras esta intervención la del mismo autor implícito galdosiano que creó la figura de Fortunata.

características de antagonista de Torquemada, que tiene un valor especial, porque resume la conducta del usurero en el pasado (66-67), la contrasta en el presente y la proyecta hacia el futuro narrativo del personaje. Por todo ello no es difícil reconocer en la Tía Roma al portavoz de los juicios del narrador, ahora casi invisible.<sup>64</sup>

"Usted quiere ahora poner un pumo en el cielo.[...]. Y todo ello es porque está afligido; pero si se pone bueno el niño, volverá usted a ser más malo que Holofernes. Mire que ya va para viejo; mire que el mejor día se le pone delante el de la cara pelada, y a ésta sí que no le da usted el timo."(66).

Estas palabras, además de ser un sencillo y rápido análisis de la falsa transformación del usurero, adelantan una de las constantes temáticas del resto de la serie, la incapacidad de Torquemada para cambiar moralmente, y también el final de la serie, el enfrentamiento con la muerte. Más adelante encontramos otro pasaje que tendrá un desarrollo argumental paralelo, aunque amplificado, en Torquemada y San Pedro: la consideración de los bienes materiales como moneda de cambio en los tratos con la divinidad. Torquemada le enseña a la Tía Roma una enorme perla y le comunica su intención de regalársela a la Virgen del Carmen si el niño sana, a lo que la mujer contesta: "-Don Francisco- mirándole

---

<sup>64</sup> "Tía Roma's function in the novel is two-fold;[...] she tries to lead miser to truth. But she also serves a metaphorical function to the reader. Her name, Tía Roma, literally «Aunt Rome», suggests the seat of the Catholic Church.[...] Perhaps Tía Roma suggests the failure of the Church to win Torquemada." Shirley, "Religious Contexts in the Torquemada novels," 69. Aunque no estoy totalmente de acuerdo con esta última opinión, sí que veo en el personaje la encarnación del espíritu cristiano.

con profunda lástima-, usted está malo de la jicara. Dígame, por su vida, ¿para qué quiere ese relicorio la Virgen del Carmen? [...] ¿usted piensa que la Virgen le va a conceder...! [...] Créame a mí: véndala y déle a los pobres el dinero."(63-64). Tras la muerte del niño, el usurero se aplica con renovados ímpetus a sus negocios. Tía Roma sugiere con estas palabras el final de Torquemada en la última novela de la serie: "Nunca aprende... Ya está otra vez preparando los trastos de ahorcar. Mala muerte va usted a tener, condenado de Dios, si no se enmienda."(73).

La novela tiene un final abierto. El «caso ejemplar» ha sido relatado pero no encontramos ninguna «moraleja» explicitada al terminar la narración. El comienzo de la novela parecería necesitar un colofón paralelo, en el que la enseñanza moral del caso quedara clara, al menos tan clara como la intención que se declaraba en el primer párrafo. Pero no es así; el avaro ha sufrido, pero no parece que el castigo haya tenido valor de escarmiento, sino más bien al contrario: "La misericordia que yo tenga, ¡puñales!, que me la claven en la frente."(73). Estas son las últimas palabras de Torquemada, y las últimas de la novela. En estas últimas páginas la presencia del narrador es mínima, en contra de lo que podría esperarse.

Diane Urey ha observado que: "This novel has less to do with constructing a perfect moral «exemplum» than with identifying the conventions of reading which govern the texts of novel, society, and self."<sup>85</sup> Como hemos venido viendo en el análisis de la figura del narrador en esta

---

<sup>85</sup> Urey, Galdós and the Irony 100.

novela, hay toda una serie de señales dirigidas al lector que tienen el valor de claves. Y estas señales pertenecen al mundo de la escritura, son pura metaficción. Peter Bly planteaba esta interrogante: "La cuestión fundamental que se nos plantea en este primer capítulo de Torquemada en la hoguera es ésta: ¿hasta qué punto puede confiar el lector en un narrador que insiste tanto en su autoridad, a medida que va socavándola con sus declaraciones autorreferenciales?"<sup>86</sup> Booth definió al narrador «digno de confianza» como aquel que habla o actúa de acuerdo a las normas del libro. Pero, ¿quién dicta las normas del libro? "The narrative's freedom is limited by the internal requirements of the book itself, in other words by its participation in a genre."<sup>87</sup> Es decir, la propia adscripción a un género, permite al autor proponer una serie de trasgresiones, que, en realidad, lejos de destruir la esencia de la narrativa de ficción, confirman la sustancia de ésta.

En el caso de la novelística galdosiana, la creación de un narrador con la riqueza de funciones y matices que hemos visto en esta novela determina una participación constante del lector, paralela a la del narrador en el texto. A este lector se le empuja, no sólo a interpretar el mundo de ficción que se le presenta, sino, al mismo tiempo, a interpretar las claves de la construcción del sistema narrativo. El autor implícito es el responsable de la estabilidad del edificio; el narrador es un instrumento,

---

<sup>86</sup> Bly, "La fosilización" 26.

<sup>87</sup> T. Todorov, The Poetics of Prose (Oxford: Blackwell, 1977) 84.



viene a ser el maestro de obras. Cuanto más cerca está el narrador del texto narrativo (dramatizado por el uso del yo, mezclándose con la ficción), más fácil le resulta al lector disculpar su cesión de autoridad. Al narrador que Galdós ha creado en esta novela, le perdonamos que trate de confundirnos porque, como elemento del mundo de ficción que es, está sujeto a la primera norma de la auténtica ficción «realista», su ambigüedad.

El autor implícito se mantendrá en un plano que abarca texto y contexto, y organizará su mundo narrativo (en este caso el mundo de las novelas de Torquemada) de acuerdo a un sistema dotado de una perfecta coherencia, cuyos componentes se van articulando según la lógica del propio texto. La creación de un narrador difícilmente clasificable, polimorfo y móvil y la de un lector participativo, a la altura de lo que de él se espera, son requisitos indispensables para que el sistema narrativo de la serie de Torquemada funcione.

Al final de Torquemada en la hoguera el «exemplum» no ha acabado. El final abierto posibilitaba la continuación de la historia del usurero, personaje admirablemente conformado tras su andadura en esta novela.

III. TORQUEMADA EN LA CRUZ.  
TORQUEMADA EN EL PURGATORIO.  
TORQUEMADA Y SAN PEDRO.

Estas tres novelas fueron publicadas, en tres años consecutivos, 1893, 1894 y 1895. Entre ellas hay una perfecta continuidad argumental y cronológica. El acontecimiento con el cual comienza Torquemada en la cruz será el origen de la peripecia que se desarrollará a lo largo de las tres novelas: la ascensión de Torquemada en la escala social desde la posición de modesto prestamista, hasta la de prestigioso hombre de negocios, senador y, finalmente, marqués. El impulso inicial en esta carrera ascendente será el matrimonio del usurero con Fidela, representante de la aristocrática y empobrecida familia de los Aguila.<sup>88</sup> La toma de contacto del usurero con la rancia familia, sumida en la más absoluta ruina, el comienzo de su proceso de «refinamiento», puesto en marcha, principalmente, por Donoso, y las vacilaciones y reacciones de los diferentes personajes ante la posible unión, son la materia narrativa que ocupa este segundo volumen, que termina con la boda.

La tercera y cuarta novelas continuarán este hilo argumental: el usurero, empujado y acorralado por la imponente personalidad de su cuñada, Cruz del Aguila, irá

---

<sup>88</sup> Humberto Del Porto, "La decadencia de la aristocracia y su reflejo en la serie Torquemada." Selected Proceedings: 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference. Ed. Gregorio C. Martín (Wiston, Salem: Wake Forest University, 1984) 113-120.

aceptando los cambios que ésta exige para la nueva posición de la familia. El ciclo de Torquemada se cerrará con la muerte del prestamista en la última novela.

Torquemada en la cruz comienza con una referencia temporal, "Pues, señor..., fue el 15 de mayo, día grande de Madrid [...]." (75). El acontecimiento que tiene lugar en esta fecha es la muerte de doña Lupe. Cuando Torquemada, en la última novela de la serie, está próximo a expirar, el narrador sitúa temporalmente los hechos: "Ocurría lo que se cuenta en la primera quincena de mayo, próxima ya la festividad de San Isidro, día grande de Madrid." (641). El ciclo comienza con una muerte y termina con otra y hay un perfecto paralelismo entre las fechas, incluso en la forma de referirse a ellas. La coincidencia de hechos y fechas no es casual; evidencia la voluntad del autor implícito de construir un sistema narrativo de estructura circular, con autorreferencias, que, como en este caso, no están explicitadas al lector de una forma manifiesta, sino que exigen de él una participación que va más allá de la del mero observador.

A lo largo de este análisis encontraremos diversas señales dentro del propio texto, que tienen valor autorreferencial, y que apuntan a un tipo de relación entre lector y narrador, y lector y autor implícito, que sólo tiene sentido en el plano de la metaficción.

### Torquemada en la cruz

Al igual que en Torquemada en la hoguera, en los dos primeros párrafos de la novela encontramos una serie de claves que determinan rasgos fundamentales del narrador y del tipo de relación que este narrador está proponiendo al lector:

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

"Y consta la fecha del tristísimo suceso, porque don Francisco Torquemada, que pasó casi todo aquel día en la casa de su amiga y compinche, calle de Toledo número... (tampoco sé el número, ni creo que importe), cuenta que, habiendo cogido la enferma, al declinar la tarde, un sueñecito reparador..."(75).

El narrador abre su relato con una expresión coloquial que habitualmente se utiliza para retomar un relato o una conversación que han sido interrumpidos temporalmente. En relación a la figura del narrador este comienzo parece indicar, por una parte, que el relato al que nos acercamos es una continuidad, no un comienzo absoluto, y que el narrador y el lector se sitúan en un nivel ficcional compartido de antemano; y por otra, que el intencionado tono conversacional del arranque de la novela implica una relación distendida y cercana con el interlocutor.

Tras precisar exactamente el día y el mes (se da por supuesto que el lector sabe por qué es día grande: San Isidro, patrón de Madrid) en que se van a desarrollar los hechos que van a ser relatados a continuación, el narrador apoya la veracidad del dato en la autoridad de unas ciertas "historias", para a continuación dejar en puntos suspensivos el número del año y declarar abiertamente, y de forma malhumorada, su ignorancia, utilizando una primera persona "no lo sé", y un imperativo enunciado de forma impersonal "averigüelo", dirigido a un lector que, a estas alturas, ya debería empezar a sentirse perplejo. El narrador justifica después el conocimiento (parcial en su caso, como hemos visto) de la fecha del suceso, por el testimonio de un testigo presencial: don Francisco Torquemada. El relato a partir de aquí está introducido por un "cuenta que...", que elimina la responsabilidad directa del narrador sobre lo que va a narrarse, al mismo tiempo que la reiteración de su ignorancia "tampoco sé el número," se suma a la abulia, "ni creo que importe," en esta cesión constante de la autoridad narrativa que son estas primeras líneas de la novela."

Aparece aquí una primera alusión a las "historias." Recordemos el uso de la referencia a otras fuentes de información en Torquemada en la hoguera, y la ascendencia cervantina del recurso; lo importante de la aparición de esta referencia aquí es el lugar preeminente en que está colocada.

---

<sup>99</sup> "A diferencia del primer narrador de la serie, este segundo parece no querer contarnos historia ni nada...". Bly, "La fosilización," 26.

El narrador, pues, primero cede su autoridad a las "historias", luego reconoce que no sabe datos importantes para la justa ubicación temporal del relato, y, finalmente, cede no sólo la autoridad, sino incluso la voz narrativa a un personaje del relato en este "Torquemada cuenta que..." ¡Qué diferente este narrador al del comienzo de Torquemada en la hoguera, el cual declaraba de forma tan contundente su papel en la novela y la intención de ésta! Sin embargo, no debemos dejarnos llevar por las apariencias, porque, desde el propio texto, y al mismo tiempo que reconoce su ignorancia, el narrador está emitiendo otro tipo de señales.

Este displicente narrador ha escatimado al lector el dato del año en que la acción comienza, y, malhumoradamente le ha exhortado a que lo averigüe si le interesa saberlo. Esta frase no es sólo un rasgo de sentido del humor y un indicador del tono del narrador, es también un reto que se lanza al lector para animarle a una participación activa, porque, efectivamente, adentrándonos en la lectura encontramos información suficiente, aunque no expuesta de manera obvia, para saber de qué año se trata: 1889.<sup>90</sup>

El lenguaje utilizado en este primer párrafo nos proporciona otra clave. Leemos: "irreparable desgracia" que "anunciaron cometas, ciclones y terremotos"; el "tristísimo suceso" de la muerte de "doña Lupe la de los Pavos", de

---

<sup>90</sup> Durante la primera visita que Torquemada hace a los Aguila, Cruz le informa de que la ceguera de su hermano Rafael no es de nacimiento: "Perdió la vista seis años ha." (93). En otro pasaje de la novela, describiendo al ciego, el narrador informa de que: "Había pasado de los treinta y cinco años; más la ceguera, que le atacó el 83 [...]." (103).

"dulce memoria", pero líneas más abajo, "compinche" de Torquemada. Los adjetivos con que es calificado el suceso, junto con la hipérbole, de una desproporción absoluta, y, finalmente la antítesis entre "dulce memoria" y "compinche", son pistas para la interpretación, no ya de estas primeras líneas, sino de la narración entera: la ironía. Esta estrategia es utilizada por Galdós para enseñar al lector "not to be too self-assured, no to believe everything he reads, and not to give too much credence to his own powers of objectivity."<sup>21</sup>

El novelista, en ambos casos, se dirige a un lector «astuto» que sabe interpretar sus guiños, y así, le asigna un papel activo en la estructura del relato realista: le anima a cuestionar las propias normas del relato.

Así pues, hasta aquí nos encontramos con un narrador en general en tercera persona que no participa en el mundo de ficción, pero que en ocasiones se convierte en narrador dramatizado por el uso del «yo» que, al hablar directamente al lector desde esa personalización, explicita la presencia de éste y la suya propia. Es interesante destacar aquí el hecho de que en este fragmento, al igual que vimos en la anterior novela, este reconocimiento de ignorancia se hace en primera persona, con la consecuencia inmediata, que ya comentamos, del alejamiento en la percepción del lector de la figura del narrador de la del autor implícito. No podemos considerar, hasta ahora, a este narrador como omnisciente, sino que, muy al contrario, se nos muestra deliberadamente ignorante, ya que su conocimiento, además de incompleto,

---

<sup>21</sup> Urey, Galdós and the Irony 2.

está mediatizado por otros. Sin embargo, a través de sus comentarios y el uso de la ironía, se convierte en narrador-intérprete que se sitúa en una posición distanciada ante el hecho que se nos va a relatar: la muerte de doña Lupe, hecho que ya, a causa de la voz irónica del narrador, se nos presenta totalmente desprovisto de sentido trágico. De la misma manera es esta voz irónica la que nos da la clave para la interpretación de la propia posición del narrador en el relato, en relación al lector y al relato mismo.

El narrador ha prestado aparentemente su voz, como vimos, a Torquemada, y ahora utiliza al personaje para «focalizar» la actividad de la calle de Toledo, "allí se estuvo contemplando [...] oyendo los dichos..."(76). A continuación y sin transición alguna, el narrador recupera no sólo la autoridad narrativa perdida, sino que hace gala de un conocimiento privilegiado: "Señor, le dijo la fámula de Doña Lupe, dándole tan tremendo palmetazo en el omóplato, que el hombre creyó que se le caía encima el balcón del piso segundo."(76). (El subrayado es mío). No obstante, en el párrafo siguiente encontramos nuevamente declaraciones de la ignorancia del narrador: "No se sabe el tiempo que duraron esas convulsiones..."; "Diéronle un brebaje, cuya composición farmacológica no consta en autos, como tampoco el nombre de la enfermedad..." Sin embargo su desconocimiento de hechos «objetivos» contrasta con la visión que el narrador da de los movimientos espirituales de Torquemada: las convulsiones "parecieronle a Don Francisco interminables"; "comprendió que su amiga quería hablarle." El párrafo termina con unas frases de doña Lupe que "sólo Don Francisco con su sutil oído y su conocimiento



de cuanto pudiera pensar y decir «la de los Pavos» podía entender." (77). Es decir, que el lector se queda sin saber de qué se trata porque el narrador silencia esa parte del relato.

Como vemos, el narrador «sabe» o «no sabe» de forma arbitraria; detalles tan importantes como la naturaleza de la enfermedad son desconocidos para él pero, por ejemplo, sí conoce la hora fija de un cambio en el estado de la enferma, y finalmente escatima al lector una parte importante de la historia, sin la cual no se comprende del todo el diálogo que el narrador transcribe a continuación con intervenciones cortas y sintéticas. A pesar de la información incompleta, y precisamente por ello, el lector intuye que el futuro de Torquemada está relacionado con este diálogo.<sup>92</sup> La «idea» de doña Lupe será el origen de la peripecia, la unión de Torquemada con los Aguila, quienes son, al mismo tiempo, víctimas y protegidos de «la de los Pavos».

Doña Lupe muere, y el capítulo termina con un largo párrafo en el que se alterna el discurso del narrador, que hace gala de un conocimiento privilegiado en la descripción de los sentimientos del protagonista ("notó un gran vacío en su existencia, [...] caviloso y triste, midiendo con vago mirar del espíritu las extensiones de aquella soledad en que

---

<sup>92</sup> Aquí el autor implícito busca deliberadamente la intriga con el balbuceo, el silencio, cuando más espera el lector que explique; Germán Gullón, a propósito de un pasaje similar en La sombra, afirma: "al lector, el más desamparado de todos [lector, narrador, personaje, autor], que no interviene en los hechos, ni los oye contar, y depende absolutamente de lo que quieran contarle y de cómo se lo cuenten, no le queda otro camino para llegar al desenlace que seguir leyendo." El narrador, 99.

se quedaba." [81]), con fragmentos en estilo indirecto libre, cuyo valor reside en que "el foco de la perspectiva casi pasa al alma del propio personaje, como si el lector se asomase directamente a su vida interior."<sup>3</sup>

La figura del narrador va perfilándose a los ojos del lector; el uso de la omnisciencia y la adopción de un tono irónico han situado al narrador en un plano elevado con respecto a los personajes. Si el lector pudo sentirse tentado a considerar al propio Torquemada la fuente autorizada de los hechos que van a ser relatados a partir del "cuenta que..." de la página 75, el uso de fórmulas como "un verdadero espantajo" o "mi hombre" para referirse al protagonista, o silenciar, como vimos, parte importante del diálogo, muestran al lector que en ningún momento el narrador ha perdido el control. Sus ambiguos movimientos, su aparentemente desconcertante pérdida de autoridad, no son más que deliberadas estratagemas.

Es más, al final del capítulo se nos informa de que Torquemada vive "en la calle de San Blas, esquina a la de la Leche." El lector de Torquemada en la hoguera se sorprende, no era éste el domicilio del prestamista, sino la calle de Tudescos (20); la casa de la calle de san Blas era una propiedad de Torquemada (8), pero no vivía en ella. Aquí el narrador sí ha perdido el control, pensamos, no hay ironía, no hay guiño. Si ha habido un cambio en las circunstancias del personaje, el lector habitual de Galdós exige una aclaración; si no la hay, el equilibrio se rompe, y entonces sí que habría una auténtica pérdida de autoridad.

---

<sup>3</sup> Kayser, Interpretación y análisis 192.

Porque quien está por encima del texto como organizador de la materia narrativa, el autor implícito, no puede confundirnos.

Al comienzo del capítulo VIII se da cumplida noticia del cambio de domicilio de Torquemada (108): la autoridad se restablece. El narrador galdosiano puede ser ambiguo, pero no incoherente. El lector aceptará las reglas del juego porque el narrador, con todo, es digno de confianza.

A partir del capítulo II y hasta el XVI con que termina la primera parte de la novela, el narrador desempeñará las funciones que ya hemos descrito. La presencia del narrador es constante. Unas veces es patente y deliberada cuando, dramatizado por el uso del «yo», interviene en el relato: "Excuso decir," (91); "Dije y no me vuelvo atrás," (99); "Ya he dicho," (101); "Fáltame decir..." (103). Como vemos en todas estas intrusiones, el narrador hace referencia a su condición de cronista cada vez que utiliza la primera persona. En ocasiones adopta un tono de complicidad, de comentario íntimo, que le acerca aún más al interlocutor, haciendo a éste participe de su conocimiento privilegiado: "Tardó bastante en aplomarse delante de Torquemada, el cual, acá para «inter nos», le pareció un solemne ganso." (96). También se dirige directa y abruptamente a los lectores, ahora en plural, "¿Qué dirán ustedes?" (111), recurso por el cual el acto individual de la lectura se convierte en una ilusión de auditorio plural. El tono conversacional del relato se percibe igualmente en expresiones coloquiales como, "bueno", "dicho se está", "se entiende", de las que está salpicada la narración. En todos estos casos al

narrador se le oye tan claramente que prácticamente se le ve.

Pero también a lo largo del relato y de una forma continua su presencia se percibirá más matizada, más sutil. En esta primera parte de la novela es constante el uso del estilo libre indirecto en la reproducción del pensamiento de los personajes. Se usa abrumadoramente con Torquemada aunque también con otros personajes, como Rafael del Aguila (101) y Cruz (100). En la reproducción de las reflexiones de Torquemada, que ocupan una parte importante en esta primera parte de la novela, la alternancia del discurso del narrador con el del personaje es continua y, normalmente, no hay signos de transición del discurso de uno al del otro.

"Imposible afianzarse en aquel estado superior sin que sus costumbres variaran, y sin dar un poco de mano a todas aquellas artes innobles de la tacañería. ¡Si hasta para el negocio le convenia una miaja de rumbo y liberalidad, hasta para el negocio..., ñales! (107).

El lector reconoce aquí el cambio del emisor del discurso en el vocabulario y , sobre todo, en la exclamación "¡ñales!", que es la muletilla de Torquemada. El narrador reproduce suficientes fragmentos del discurso del avaro en estilo directo para que el lector caracterice su tipo de lenguaje y este conocimiento le permita delimitar los campos de uno y otro. Pero no siempre es así. Hay veces en que la ambigüedad que resulta del empleo de esta técnica plantea problemas sobre la situación del narrador:

"Vió don Francisco, arrimados a una puerta, dos o tres hombres enharinados y, más arriba, una tienda

de antigüedades que más bien debiera llamarse prendería. Allí era, segundo piso."(90).

¿Quién da la opinión, el personaje o el narrador? Si es el narrador, el uso del verbo "debiera" le incorpora al tiempo del relato y, de alguna manera, al relato mismo.

Otras veces la ambigüedad trasciende el texto:

"Y no faltó quien, viéndole con pena alejarse de la sociedad en la que había ganado el primer milloncito de reales, le tildara de ingrato y vanidoso... Al fin, hacia lo que todos: después de chupar a los pobres, hasta dejarlos sin sangre, levantaba el vuelo hacia las viviendas de los ricos."(135).

El juicio moral de la conducta del prestamista está ahí, ¿es el del anónimo "quien" o el del propio narrador?

La presencia del narrador sigue siendo audible en la variada gama de «comentarios» que intercala en el relato. Una de las técnicas utilizadas para interpretar y configurar al personaje protagonista, será el uso del propio lenguaje de éste en el discurso del narrador. Pero en esta ocasión el narrador no trata de confundir; los vocablos y expresiones tomados del peculiar lenguaje de Torquemada, empeñado en «afinar» su forma de hablar tomando de otros un vocabulario que no domina, se insertan en cursiva. De esta manera el narrador crea un metalenguaje autorreferencial, que unas veces pone en el discurso de Torquemada en estilo directo; otras en el discurso de Torquemada con la voz del narrador (la ambigüedad del estilo indirecto libre); y otras en el discurso (en estilo indirecto libre también), de Cruz (153); recurso que resulta estilísticamente todavía más

sorprendente (y por ello amplía el campo de la propia realidad del relato de ficción). Es decir, que una vez que el narrador incorpora a su propio lenguaje las peculiaridades del de Torquemada, aun señalando el préstamo, es capaz de traspasarlo al discurso de un segundo personaje, logrando así un campo de significación mucho más rico.

La ironía, como forma primordial de la función del narrador como intérprete de la realidad del relato, está siempre presente. Cuando el narrador hace una descripción detallada de Fidela, la impresión que nos trasmite es la que Torquemada está teniendo en este primer contacto con ella. Leemos: "Como la pobre niña (no tan niña ya, pues frisaba en los veintisiete) no se había penetrado aún de aquel dogma de la desgracia que prescribe el desprecio de toda presunción,..."(96). ¿De quién es la voz que oímos en este puntualizador paréntesis? La impresión puede ser la del usurero pero no son suyas las palabras que siguen al paréntesis; así pues sólo pueden ser del propio narrador contradiciéndose a sí mismo, o de un entrometido y humorista autor implícito, lo que no me parece extraño, una vez que conocemos la diversidad de voces y de formas de manifestarse que la autoridad narrativa tiene en estas novelas. De cualquier manera, el valor irónico que tiene esta manipulación de las propias reglas del relato es muy grande.

Torquemada ha construido una «especie» de altar que preside el retrato de su difunto hijo Valentín. Ante este retrato el usurero reflexiona sobre los asuntos que considera cruciales y, en ocasiones, «consulta» con su hijo. Al término de una de estas consultas podemos leer: "Lo indudable es que hijo y padre se hablaron; al menos puede

asegurarse, como de absoluta realidad, que Don Francisco pronunció estas o parecidas palabras." (112).

Aunque sólo una vez, se mencionan nuevamente "historias" que avalan la veracidad de lo que se cuenta: "Abandonó los nada limpios manteles sin probar el postre, que, según rezan las historias, era miel de la Alcarria..."(106). No debe pasarnos por alto que se utilice la autoridad de las "historias" para asunto tan trivial. El tono irónico se afianza con este recurso de reminiscencias cervantinas. Insistiendo en este aspecto de la influencia cervantina, no es difícil adivinar las huellas de El Quijote en las líneas finales del capítulo X:

"Al oír este arranque, en que don Francisco puso cierto énfasis, Donoso, después de reclamar con noble gesto la atención, endilgó un solemne discurso, que todos oyeron religiosamente, y que merece ser consignado, pues de él se derivan actitudes y determinaciones de la mayor importancia en esta real historia." (122).

El capítulo XI comienza con la transcripción del discurso en cuestión, que versa sobre la conveniencia de que el rico demuestre que lo es por su forma de vida.<sup>24</sup>

Aquí el narrador manifiesta su función como guía de la lectura en una dirección múltiple, y creo que utiliza esta técnica con la misma intención y el mismo efecto que

---

<sup>24</sup> Recordemos el final del capítulo X (II Parte) de El Quijote: "... pero antes que allá llegasen les sucedieron cosas, que por muchas, grandes y nuevas merecen ser escritas o leídas, como se verá adelante."; o el del cap. XXVI (II Parte), "...que así conviene para dar lugar a contar otras cosas pertenecientes a la declaración desta famosa historia."

Cervantes. Por una parte se reivindica el carácter de historiador, de cronista, que el narrador tiene (muy en contraste con el narrador que reconoce su ignorancia de otros hechos); destaca la naturaleza de historia «real» del relato; señala la importancia que el hecho tiene en el desarrollo de las acciones posteriores; y, al cerrar el capítulo, trata de mantener la atención del lector animándole a que siga leyendo.

La primera parte de la novela está focalizada casi en su totalidad por Francisco Torquemada, que siempre está en la escena del relato. El narrador le acompaña como una sombra. El mundo novelesco que aparece es el que vemos a través de la percepción del usurero. Sobre todo, los nuevos personajes que se van incorporando al relato son presentados bajo la perspectiva torquemadesca. En la descripción de algunos de los personajes, la óptica de Torquemada es la única que se nos ofrece, como en el caso de Cruz; en la de otros personajes se trasluce también la mirada del narrador. En el capítulo II, la presentación de Cruz del Aguila, sin nombre aún, está filtrada por la impresión que al usurero causa la desconocida, "señora de aspecto noble «hasta la pared de enfrente», despidiendo de su persona lo que Torquemada llamaba «olorcillo a aristocracia»." (82). La impresión que el lector recibe del aspecto y personalidad de Cruz es la que recibe Torquemada. Esta «retirada» del narrador es aquí muy importante si consideramos que Cruz es el personaje central en el desarrollo de los hechos que van a tener lugar en la novela, como queda reflejado en el título de la misma, con el valor añadido de ambigüedad



significativa que de este Torquemada en la cruz se desprende.

Sin embargo, la perspectiva del narrador es la única en la descripción de Fidela, descripción que se amplía a un ámbito extratextual, precisamente por ser un juicio del narrador totalmente impropio, por lenguaje y contenido, de Torquemada o cualquier otro personaje de la novela:

"El tipo aristocrático presentaba en ella una variante harto común. Sus cabellos rubios, su color anémico [...] denunciaban a la señorita de estirpe, pura sangre, sin cruzamientos que vivifican, enclenque de nacimiento y desmedrada luego por una educación de estufa." (95-96).

En esta primera parte de la novela, en la presentación de los entes de ficción, parece como si el narrador cediera a unos personajes la capacidad de juzgar a los otros, dotándoles así, a los ojos del lector, de autoridad y participación en la configuración del relato.

Como señala Shoemaker: "Part II [de Torquemada en la cruz] often seems like a new novel, with many, lengthy sections on the Aguila family and its individual members, sections which are relevant and important to Torquemada's story but during which the protagonist is often lost sight of."<sup>95</sup> Efectivamente, desde el principio del capítulo I de esta segunda parte (que consta de otros dieciséis capítulos) la perspectiva cambia. Torquemada ha desaparecido de la escena, y la voz de un narrador omnisciente, informado,

---

<sup>95</sup> Shoemaker, The Novelistic Art 101.

seguro y privilegiado, nos da cuenta de la historia de la familia Aguila hasta el momento en que Torquemada (y el lector) conoció a Cruz en el velatorio de doña Lupe. Este tipo de narrador será el que predomine en toda esta segunda parte. Pero a pesar de este predominio, su figura no será monolítica e invariable, sino que, al igual que en la primera parte, aunque con menos frecuencia, se adelantará al primer plano de la narración utilizando la primera persona (159), así como el presente en medio del relato en pasado (194). Seguirá también utilizando expresiones coloquiales introductorias (191); y justificará su ignorancia sobre fechas importantes por no figurar éstas en las "historias" (239). Es decir, continuará utilizando el sistema de llamadas de atención dirigidas al lector que comenzó a emitir al principio de la novela, como ya vimos:

"Cruz y Bernardina platicaban sobre combates menos ruidosos, de los cuales ningún historiador grande ni chico ha de decir jamás una palabra.

-Necesito dos gallinas- había dicho Cruz como introducción." (195).

Si el lector no conociera ya los registros de esta irónica voz narrativa, las líneas reproducidas deberían dejarle perplejo.

El aspecto más destacable de la figura del narrador en la segunda parte de la novela tiene relación con el concepto de «distancia» narrativa, aplicada a los medios que el narrador utiliza para distanciarse de los personajes. Ya vimos la posición del narrador con respecto a los personajes en la primera parte; en esta segunda el narrador procura borrarse, pero no tras los juicios (mentales o no) de unos

personajes sobre otros. Ahora el discurso cede a la escena, dejando que el ente de ficción se declare con su propia voz. En la mayor parte de los casos el narrador opta por el silencio (un silencio relativo); al lector corresponderá atribuir significación a lo dicho por los personajes, descifrando lo que en ellos, en muchas ocasiones, más se oculta que se declara. En esta misma línea está el recurso del soliloquio, que se usa con profusión en los personajes de Cruz y Rafael. Cuando nos encontramos con Cruz al comienzo del primer capítulo la valoración del personaje es muy positiva; el discurso (y por tanto los juicios y opiniones) parece el del narrador, pero en varios pasajes advertimos un muy ambiguo uso del estilo libre indirecto (157-161): ¿es la opinión del narrador o es la opinión que de sí misma tiene el personaje? En la relación de Cruz con Torquemada, aquélla se va a ir mostrando en su ser genuino: es una cuando recibe en su casa y habla con el prestamista, y otra muy distinta en los juicios que sobre él emite en sus soliloquios (171-173). Su carácter se va mostrando abiertamente al lector: "Ahora me toca descansar, gobernar tranquilamente a los demás.[...] ¡Ah, si mi hermana tiene un poquito de habilidad, haremos de él lo que nos convenga! [...]. Estableceré una dictadura; nadie respirará en la casa sin mi permiso, y..." (173). El narrador se mantiene en el privilegiado silencio que le permite su «omnisciencia».

Un proceso similar tiene lugar en el tratamiento del resto de los personajes: Fidela, Donoso y Rafael, se van conformando a los ojos del lector aparentemente solos. Torquemada es bien conocido ya, su gestación como personaje comenzó más allá de la serie incluso; además, aun no

conociéndole anteriormente, en la primera parte le vio «haciéndose» en una sucesión de crisis en las que el narrador utilizó técnicas de revelación como el «dialogar a solas» y el onirismo. Es decir, en Torquemada los personajes se «hacen» en el texto bajo el control de un narrador que está siempre presente, y cuya presencia, visible, audible o silenciosa, es percibida por el lector atento.

Para terminar con el análisis de esta novela, es conveniente hacer algunas puntualizaciones sobre las constantes argumentales que, comenzando en la primera novela, van a mantenerse a lo largo de la serie; y sobre el proceso de cambio del protagonista, paralelo a ciertos cambios en la postura del narrador.

De la novela anterior, junto con Torquemada, vienen a esta novela su hija Rufina y Quevedo, que se han casado en el indeterminado espacio de tiempo que transcurre entre las dos novelas (108), hecho que justifica el cambio de domicilio de Torquemada. La continuidad de estos dos personajes permite que el protagonista mantenga con ellos un comportamiento que nos recuerda más al usurero que conocimos, que el que vamos a ir descubriendo en su relación con personajes nuevos (los Aguila, Donoso), a quienes considera superiores, y ante quienes el prestamista trata de superarse. José Bailón sólo será aludido, pero la semilla que dejó en el espíritu del usurero se materializará aquí en el tema de la reencarnación. La forma con que el narrador introduce una de las «conversaciones» que Torquemada mantiene con la imagen de su hijo Valentín, en la que éste le expresa su deseo de volver a nacer, no creo que deba

pasarse por alto. Leemos: "Y para que se vea cómo se enlazan los hechos humanos y cómo se va tejiendo esta trenza del vivir..." (141). No es difícil adivinar tras este comentario la alusión a la existencia de un sistema narrativo, que al igual que la realidad, se va formando según la novela avanza.<sup>96</sup>

La idea de que su hijo Valentín puede reencarnarse en otra criatura empuja finalmente al usurero al matrimonio, mucho más que consideraciones de diferente índole.

Los personajes nuevos que surgen en esta novela, Cruz, Fidela y Rafael del Aguila, y el amigo de éstos, don José Donoso, acompañarán a nuestro protagonista en la siguiente novela, y todos ellos, aunque en diferente grado, tendrán influencia en el proceso de transformación del usurero. José Donoso ocupará el espacio dejado por Bailón, y se erigirá en modelo y consejero indiscutible de Torquemada. Su influencia se hará notar en la forma de hablar (119), el aspecto físico y la forma de vestir (135) e incluso en la forma de llevar los negocios. Donoso utiliza un método persuasivo, y es tal la admiración que el prestamista siente hacia su consejero, que no resulta trabajo difícil llevar a Torquemada por dónde Donoso y Cruz (en esta novela aún en la sombra) quieren que vaya. Cruz del Aguila dejará que Donoso se encargue de la «educación» del usurero, pero, como ya vimos, sus intenciones están claras. En las siguientes

---

<sup>96</sup> Recordemos las palabras del narrador en Fortunata y Jacinta: "Si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se habría escrito otra, eso sí, porque por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no." Obras completas, II: 474.

novelas su voluntad se impondrá a la de Torquemada de forma despótica, tal como veremos.

En cuanto a la relación de Torquemada con la religión, asunto tan destacado en la primera novela, se nos da cumplida cuenta al comienzo del capítulo VIII de la primera parte: "Desde la muerte de su hijo había proscrito toda estampa o cuadro religioso en sus habitaciones. Acometido, en aquella gran desgracia, de un feroz escepticismo, [...]. Cortó, pues, toda serie de relaciones con el Cielo..." (109). El dato es importante, y no en cuanto a la función de este tema en esta novela, en el que no se insiste más, sino como constante que se continuará en las novelas posteriores.

La postura del narrador hacia el personaje no es la misma que en la novela anterior. Hay una valoración menos negativa del personaje en conjunto, y en ocasiones abiertamente positiva: "Era hombre muy pagado de las buenas formas y admirador sincero de las cualidades que no poseía, entre las cuales contaba, en primer término, con leal modestia, la soltura de modales y el arte social de los cumplidos." (86); "Su natural despejo, triunfó de la vanidad..." (90). El narrador no utilizará para nombrar al protagonista términos como los que utilizaba en Torquemada en la hoguera; ahora será sólo "el prestamista" o "el avaro" y las más de las veces "don Francisco".

El proceso de humanización del usurero va paralelo a este cambio en la actitud del narrador hacia su criatura. Torquemada toma la decisión de perdonar los réditos a la familia Aguila (cosa impensable para narrador y lector en la novela anterior), y antes de que la influencia de Donoso

se haga notar, puesto que en este punto del relato ni siquiera conoce al que será su mentor:

"Veía como un germen de otro hombre dentro de sí, como un ser nuevo, misterioso embrión, que ya rebullía, queriendo vivir por sí dentro de la vida paterna. Y aquel sentimiento novísimo, apuntado como las ansias de amor en quien ama por vez primera, le producía una turbación juvenil, mezcla de alegría y temor." (113).

El narrador, al mismo tiempo que va dotando a Torquemada de rasgos humanizadores va sintiendo cierta simpatía por él, simpatía que se desprende de un sentimiento de comprensión hacia la situación del personaje, sentimiento que se convertirá en compasivo en la novela siguiente."

#### Torquemada en el purgatorio.

La historia de los Torquemada-Aguila es retomada pocos meses después de la boda de don Francisco y Fidela, acontecimiento con que se cerraba la anterior novela. En la vida del usurero se han producido grandes cambios, y su vertiginoso ascenso social es paralelo a su progreso económico. Cruz del Aguila se ha convertido, como anunció ella misma, en la máxima autoridad de la familia, y es ella la responsable de que Torquemada sea elegido senador, primero, y alcance después el título de marqués de San Eloy. Cruz se marca como objetivo principal la rehabilitación del

---

" "El hombre capaz de sentir amor es capaz de sufrir, y el sufrimiento le acerca al narrador y al lector. Más: lo que hay en él de grotesco se atenúa, y al atenuarse permite que bajo la entidad tipológica, abstracta, se trasluzca el hombre de «carne y hueso»." R. Gullón, Psicologías 74.

nombre y la posición de su familia, cosa que consigue a costa de la fortuna de Torquemada. El usurero sufre terriblemente, dada su profunda tacañería, ante cualquier nuevo gasto, pero está totalmente dominado por su cuñada; y este dominio, del que el usurero es perfectamente consciente, le hace sentirse más desgraciado aún a causa de su propia debilidad. "Máteme usted de una vez..., pues soy tan bobo que no sé resistirla, y me dejo desnudar y dar azotes y desollar vivo."(341); "No más Purgatorio, no más penar por faltas que no he cometido; no más tirar por la ventana el santísimo rendimiento de mi trabajo."(375). Es este el asunto principal de esta tercera novela de la tetralogía, y el que da título a la misma, como queda diáfananamente declarado en la frase reproducida.

Jalonando esta línea argumental, que recorre las tres partes de que consta esta novela, tendrán lugar una serie de acontecimientos; el más destacado será el nacimiento del segundo Valentín, que, simbólicamente, ocurre el 24 de diciembre. El niño, como diagnostica tempranamente Quevedo, será un "fenómeno", con taras físicas y psíquicas, que darán al traste con todas las esperanzas de Torquemada. Rafael del Aguila, que se opone y rechaza enérgicamente la unión de su hermana con el usurero desde el primer momento, tiene la sospecha de que su hermana «engaña» a su desigual esposo con un amigo, Morentín, ya que no concibe que ella haya podido coger cariño al "jabalí". En el último capítulo, el ciego admitirá no sólo que Fidela respeta y aprecia a su marido, sino también la excelente labor que Cruz ha realizado en la "decoración" del usurero: "Me declaro vencido, me entrego,



y como la derrota me duele, yo me voy, señor don Francisco, yo no puedo estar aquí."(458). La novela termina con el suicidio de Rafael, que se arroja por una ventana.

Al igual que en las dos novelas anteriores, el arranque de esta tercera es sorprendente y altamente significativo para una correcta interpretación del papel del narrador y del uso que éste hace de la ironía.

"Cuenta el licenciado Juan de Madrid, cronista tan diligente como malicioso de los Dichos y hechos de don Francisco Torquemada, que no menos de seis meses tardó Cruz del Aguila, [...]. Disiente de esta opinión otro cronista no menos grave, el «Arcipreste Florián», autor de la Selva de comilonas y laberinto de tertulias, que fija en el día de Reyes [...]. Pero bien pudiera ser esto error de fecha, disculpable en quien a tan distintos comedores tenía que asistir, [...] Y vemos corroborada la primera opinión en los eruditísimos Avisos del arte culinario, del Maestro López de Buenafuente, [...] No menos escrupuloso en las referencias históricas se muestra el «Cachidiablo» que firma las Premáticas del buen vestir, [...]. Por esta y otras noticias, tomadas en las mejores fuentes de información, se puede asegurar que hasta los seis meses largos de la boda no empezaron las Aguilas a remontar su vuelo..." (255-256).

Aún encontraremos referencias a otros dos "tratadistas de cosas de salones", "Mieles" y el "Pajecillo", antes de volver a la autoridad del "ya citado Juan de Madrid, uno de los más activos y al propio tiempo más guasones historiógrafos de la vida elegante," quien

"llevaba un centón en que apuntando iba todas las frases y modos de hablar que oía a don Francisco Torquemada [...] y señalaba con gran escrúpulo de fechas los progresos del transformado usurero en el arte de la conversación."(256).

Francisco Ayala señaló que, tras la lectura del comienzo de esta novela, "no es difícil darse cuenta de que Galdós está incurriendo en una imitación bastante directa de Cervantes."<sup>98</sup> Indudablemente, los nombres de los cronistas, "licenciado", "arcipreste Florián" y los títulos de las crónicas "selva", "premáticas", tienen un gran regusto arcaizante y paródico, incluso la frase, "llevaba el tal un centón en que apuntando iba..." suena a estilo cervantino.<sup>99</sup>

Si en la primera novela la voz del narrador se disfrazó de tremendismo de ciego romancero, y en la segunda se cubrió de una capa de irónica apariencia de ignorancia, aquí vemos al narrador sepultado "bajo la espesura de un montón de textos ajenos."<sup>100</sup> La intención será la misma: esta aparente cesión de la autoridad narrativa va dirigida al lector para marcarle un camino. Aquí, el sentido burlesco y la ironía son tan evidentes que en ningún momento el

---

<sup>98</sup> Ayala, "Los narradores" 378.

<sup>99</sup> No es ésta la única referencia cervantina que encontramos en esta novela; Torquemada utiliza expresiones sacadas del Quijote: "Pues «yo parto del principio» de que al buen callar llaman Sancho."(423). Más sorprendente es este comentario del narrador a propósito de un pensamiento de Cruz: "Pero no le interrogaba, por temor a que saliese con alguna tecla de las de marras. «Peor es meneallo», se decía hablando como Cervantes y como don Francisco."(414). La ironía de este narrador, como vemos, se extiende a todos los niveles del texto.

<sup>100</sup> Bly, "La fosilización" 28.

lector se sentirá realmente confundido. Si se trata de un lector «novato» la lectura le irá dando las claves , si es «habitual» no hará sino constatar la continuidad de un sistema narrativo, recordemos, que sienta sus propios principios como ficción poniendo en tela de juicio, continuamente, la autoridad del narrador, y utilizando los constantes movimientos y cambios de máscara de éste como signos que el lector ha de interpretar. Aquí, la utilización de media docena de fuentes, y la parodia de la parodia cervantina (es decir, una doble parodia) no viene más que a confirmar lo que venimos viendo a lo largo de este análisis: el valor de metaficción (y únicamente de metaficción) de muchos de los pasajes de las novelas de Torquemada.

La presencia de la figura del narrador, al igual que en la novela anterior, será constante.<sup>101</sup> Encontramos al narrador dramatizado por el uso de la primera persona: "Pues como digo, fue don Francisco a su despacho..."(265); "Pues digo, al saber que Torquemada rescataba las fincas..."(336). Ya vimos que este uso reafirma su condición de dueño del control del relato. En otras ocasiones, aun ampliando la primera persona al plural (no se sabe si por modestia, o con la intención de buscar la complicidad del lector), alude a

---

<sup>101</sup> La única opinión sobre este punto que he encontrado en toda la bibliografía consultada, es la de Paula W. Sherley, quien en su artículo "The narrator/reader," 85; trata, rápida y superficialmente, el asunto de la presencia del narrador en las tres novelas de la serie posteriores a Torquemada en la hoguera. Considera la autora que la presencia va disminuyendo progresivamente, es infrecuente en Torquemada en el purgatorio y desaparece en Torquemada y San Pedro. Creo que mi análisis demuestra que esta opinión no es correcta.

otra fuente de información, para, irónicamente, negarla como tal: "Sin necesidad de que nos lo cuente el licenciado Juan de Madrid, ni otro ningún cronista de salones, sabemos que a los tres o cuatro meses de su alumbramiento estaba la señora de Torquemada hermosísima..."(404).

En varias ocasiones el narrador se dirige directamente al lector: "...defendíase de aquella molestia premonitoria, ¿con qué creéis?, con el mimo."(262); busca su complicidad y le cita: "...seguro de que su buen amigo habría de ponerle mala cara cuando supiese... lo que va a saber el lector en este momento."(328); interviene para, al tiempo que deja constancia de su presencia, demostrar su control del relato: "Conviene ahora más que nunca dar alguna noticia de este Morentin y registrarle y filiarle con la mayor exactitud posible."(285).

La presencia indirecta del narrador es abrumadora en la reproducción del lenguaje de Torquemada, en el que se destaca en cursiva las peculiaridades del léxico que el usurero va incorporando: este subrayado tiene valor de comentario, y no sólo tiene la función de ridiculizar el modo de hablar de Torquemada, sino el de sus «maestros». También encontraremos comentarios de toda índole sobre aspectos textuales y extratextuales. Cuando los comentarios se refieren a conductas de los personajes, nos dan la pauta (como en el caso de Cruz y Torquemada) para constatar el cambio de actitud hacia éstos que se va operando en el narrador: "Contestóle Cruz con gracejo, afectando sumisión..."(260); "-Y ¿qué tal?- le preguntó don Francisco con cariño no afectado."(260). Entre los comentarios que

trascienden el texto es digno de mencionarse el que abre el capítulo XI de la primera parte, y comienza así:

"Zárate...Pero ¿quién es este Zárate?

Reconozcamos que en nuestra época de uniformidades y nivelación física y moral se han desgastado los tipos genéricos y que van desapareciendo, en el lento ocaso del mundo antiguo, aquellos caracteres que representaban porciones grandisimas de la familia humana..."(304).

Comprometido comentario de tipo sociológico que, introducido por este "reconozcamos", busca el asentimiento del lector y está muy en consonancia con el tema que subyace en toda esta serie: los cambios sociales experimentados en el siglo XIX. Otros comentarios tendrán el valor añadido de implicar al lector en un tiempo y un lugar concretos, de sugerir, además de una comunión de opiniones, un mundo físico también común: "Era [...] socialmente mestizo, como casi toda la generación que corre; bien educado, bien avenido con el estado presente de la sociedad..."(285); "Como Madrid, aunque medianamente populoso, es pequeño para la circulación de las especies infamantes, todo se sabia."(336).

Como personaje testigo lo veremos en el banquete que se ofrece a Torquemada y en el que el ahora senador hace un memorable discurso. Este episodio (que ocupa los capítulos VI, VII, VIII y parte del IX de la tercera parte) puede considerarse ideal para hacer una síntesis de los diferentes papeles que el narrador puede adoptar en la novela galdosiana, porque difícilmente encontraremos en tan limitado espacio mayor cantidad de contradicciones y

ambigüedades en un solo narrador, de tal forma que resulta imposible clasificarlo, que es, así lo creo, la finalidad que el autor persigue.

Comienza el relato de la siguiente manera: "A principios de mayo celebróse el banquete en honor del gran hombre, y por Dios que no hay necesidad de investigar los pormenores de la fiesta, porque la prensa de Madrid contiene en los números de aquellos días descripciones minuciosas de cuanto allí pasó."(426). Tras esta apertura, el narrador dedicará veinte páginas a la "descripción de la fiesta." Al terminar el narrador la enumeración de las profesiones de los asistentes, leemos "Predominaba, como observó muy bien Donoso, «el elemento serio» de la sociedad."(427). ¿Cuándo y dónde hizo Donoso la observación para que el narrador la registre? En la descripción de los adornos de la sala leemos en medio de una narración en pasado: "Todo ello es de la guardarropía patriótica del ayuntamiento, que galantemente lo facilita, contribuyendo así al esplendor de la fiesta." El párrafo siguiente comienza: "Concuerdan los diferentes cronistas de aquel estupendo festín [...]. En lo que no hay conformidad es en las indicaciones de la cara que llevaba el tacaño [...]. Aunque no conste en las relaciones del acto, bien puede afirmarse [...]. Daba gusto ver aquellas mesas..."(427). A partir de este momento el narrador adopta el papel de un narrador privilegiado que se traslada al escenario de los hechos para contar lo que hacen ("Achantaditos en un extremo de la mesa lateral, [...] hallábase Serrano Morentin, Zárate y el licenciado Juan de Madrid"); lo que dicen ("Veremos por dónde sale este don Francisco. Hablará poco. Es «un tío muy largo», que escondé

su pensamiento, como todas las inteligencias superiores."); e, incluso, lo que sienten los personajes ("El marqués tacaño experimentaba emociones diversas."). Continúa el relato con los discursos de tres distintos oradores. Al finalizar el del primero, reproducido en estilo indirecto con comentarios del narrador del tipo ";Qué vulgaridad!" encontramos unas «acotaciones» en presente, en letra bastardilla y entre paréntesis: "Grandes aplausos; el orador se sienta muy sofocado, limpiándose el sudor del rostro..."(432). Recupera el narrador su voz anterior al paréntesis para describir, más que trascribir, el segundo discurso, lleno de comentarios sobre el modo y el contenido del mismo: "Sin abandonar el estilo vertiginoso y las gesticulaciones epilépticas...". En medio de esta descripción encontramos una llamada directa al lector, "¿Y quién dirán ustedes que era el hombre de acción?". Tras reproducir el tercer discurso, alternando el estilo directo y el indirecto, con comentarios y acotaciones del tipo de los comentados más arriba, un narrador absolutamente omnisciente nos da cuenta del estado de ánimo y de los pensamientos del usurero antes de comenzar el esperado discurso. Y en este momento leemos: "Gracias a los diligentes taquígrafos que el narrador de esta historia llevó al banquete, por su cuenta y riesgo, han salido en letras de molde los más brillantes párrafos de aquella notable oración, como verá el que siga leyendo."(435-436). El narrador ahora se declara personaje testigo y contratista de taquígrafos al tiempo que anima al perplejo lector a continuar la lectura. El discurso de Torquemada nos trae una novedad técnica en el despliegue de recursos de este burlón

narrador: se reproducirá el discurso en estilo directo, intercalando paréntesis que informan de la respuesta del público asistente ("Murmullos": "Bien, bien") y de las actitudes e inflexiones del orador ("alzando la voz"). La novedad consiste en una serie de notas a pie de página (dieciccho en total) cuyas llamadas están intercaladas en el discurso y que lo mismo informan del origen del lenguaje e ideas que expone Torquemada en su discurso (privilegio omnisciente), que describen la reacción de los presentes (narrador testigo), que son comentarios del propio narrador sobre el contenido del discurso: "Frase aprendida de Donoso dos días antes."(nota 2, 436); "El orador, animado por los aplausos, habla con una serenidad y un desparpajo que ya quisieran muchos."(nota 2, 438); "El orador, sin dejar de hablar, dice para sí: «Voy muy bien. Paréceme que me estoy luciendo. ¡Qué siento que no me oiga Donoso!»"(nota 2, 441).

Después de este alarde de presencia narrativa y el despliegue de técnicas que son estas páginas, el narrador casi desaparecerá en los tres capítulos que restan de novela; se limitará a la transcripción de diálogos y ocasionalmente se permitirá algún «desliz» omnisciente. Estos capítulos contienen una conversación entre Torquemada y Rafael que pone de manifiesto la clarividencia de ambos sobre su propia situación. Resulta especialmente interesante constatar la lucidez con que el usurero juzga las «transformaciones» operadas en su persona y sus capacidades como orador: "Vamos, que aunque ella quiera sacarme jarrón de la China, siempre saldré puchero de Alcorcón."(453); "Mi discurso no fue más que una «serie no interrumpida» de vaciedades,[...]. Yo tengo para mí que aplaudían al hombre



de dinero, no al «hablista».[...] Creo que todos los que me oían, salvo un «núcleo» de dos o tres, eran más tontos que yo."(457).

El narrador de Torquemada en el purgatorio ha ido cambiando su visión de los personajes. No es que al principio se engañara, o tratara de engañarnos, sino que el propio narrador (al cambiar de perspectiva, al poner a los personajes en contacto con nuevas situaciones) va haciendo descubrimientos que alteran la materia narrativa: "Los cambios y tornavuelas del narrador no son incoherentes y equivocados, sino expresivos de rectificaciones impuestas por un texto que incesantemente le obliga a revisar juicios que creía definitivos."<sup>102</sup> Ya vimos que el narrador iba comprendiendo al usurero en la novela anterior, ahora, muchas veces, narrador y lector compadecemos al tacaño sometido a la despótica Cruz. Incluso los personajes que le desprecian, y, como en el caso de Cruz, lo utilizan, se mostrarán compasivos con el verdugo convertido ahora en víctima: "Cruz sintió pena intensísima ante aquel hombre abrumado por la nostalgia.[...]. Porque, a mayor abundamiento, el pobre hombre, sacado de su natural esfera, sufría los mordiscos de la calumnia, y si dejaba de ser ridículo en una forma, lo era en otra. [...] Rafael se aproximó a la ventana. En aquel instante como si los sentimientos de Cruz se le comunicaran por misterio magnético, sintió asimismo lástima del hombre que odiaba."(358).

---

<sup>102</sup> R. Gullón, Psicologías 58.

El «exemplum» al que no vimos final en la primera novela, va tomando cuerpo a los ojos del lector. De forma paralela al encumbramiento del personaje vemos acrecer sus sufrimientos. No conmueven al lector tanto los del millonario tacaño viendo dilapidar su fortuna, como los que le causará la burla sarcástica que es para él la subnormalidad del «reencarnado» Valentín.

#### Torquemada y San Pedro.

Torquemada, convertido por voluntad de su cuñada en marqués de San Eloy, vive ahora con su familia en el palacio de Gravelinas, enorme edificio que encierra una apreciable pinacoteca y un valioso archivo, y que me cere una detallada descripción al comienzo de esta novela. El propio personaje dará cuenta de la infelicidad que la vida que le obliga a llevar su nueva situación le causa: "¿Los disgustos, la pena que me da el ver que no soy yo propiamente quien manda en mi casa y el verme en esta jaula de oro con una domadora, que a cada triquitraque me enseña la varita de hierro candente? ¿Es el pesar de ver que mi hijo va para idiota?"(477). Entra en escena un nuevo personaje, el padre Gamborena, misionero por muchos años en tierra de infieles y antiguo conocido de la familia Aguila, que ha sido encargado por Cruz de "amansar a la fiera", una vez que ella ha renunciado a hacerlo, ya que la relación entre ambos es de franca hostilidad. El narrador hace un minucioso retrato del sacerdote y de sus antecedentes, destacando sus cualidades de "soldado de Cristo": "Intrépido, incansable, el primero en la batalla, gran catequista, gran geógrafo, explorador de tierras dilatadas,[...] desbravando todo lo

que encontraba por delante para meter la cruz a empujones, a puñados, como pudiera, en la naturaleza y en las almas de aquellas bárbaras regiones."(484). El mismo Gamborena dice de sí mismo (sin que del contexto pueda desprenderse que hay ironía en sus palabras): "Salí para misionero, que en cierto modo es oficio semejante al de la guerra, y heme aquí que he ganado para mi Dios, con la bandera de la Fe, porciones de tierra y de humanidad tan grandes como España."(480). El lector no puede por menos de considerar irónico que los esfuerzos de Gamborena se dediquen durante meses y en exclusiva a la «catequización» de Torquemada y a la consecución de su salvación eterna. Más cuando, al final de la novela, los resultados de esta labor quedan muy en tela de juicio.

El argumento de esta cuarta novela es muy lineal. Fidela, aquejada de una enfermedad aparentemente sin importancia, muere súbitamente. Torquemada cae en un estado de gran abatimiento y a su vez comienza a padecer los síntomas de un mal que le afecta sus funciones digestivas. Un día se escapa del palacio y vuelve a sus antiguos barrios donde come y bebe compulsivamente, a causa de lo cual su enfermedad sufre un agravamiento que le acarreará la muerte. Sus preocupaciones de orden espiritual van aumentando desde la muerte de Fidela y el comienzo de su propia enfermedad; la exposición de estas preocupaciones y los tratos que con Gamborena intenta hacer para asegurarse un futuro celestial, ocupan gran parte de las segunda y tercera partes de la novela.

Al comenzar la lectura de Torquemada y San Pedro parecería que nos encontramos ante otro tipo de narrador (y

por tanto de novela) diferente al de las novelas anteriores de la serie. En vez de la voz de un narrador que daba constancia de sí mismo de variadas maneras, como vimos, nos encontramos aquí con la minuciosa descripción de la llegada de la luz matinal al palacio de Gravelinas, (465-467) con una técnica de cámara cinematográfica, que en un largo «traveling» nos fuera paseando desde la armería a las cuadras, lugar donde encontramos a los primeros seres vivos y con ellos, el arranque de la acción de la novela. Pero, escuchando atentamente, notaremos en esta voz ciertas inflexiones que empañan la objetividad de la supuesta «cámara». El adjetivo "pitañoso" aplicado al amanecer,<sup>103</sup> y, sobre todo, el uso de un coloquial "como quien dice" y de la exclamación "¡quién sabe si se esconde un alma!... Todo podría ser."; todo ello en las primeras líneas, evidencian la presencia del narrador que conocemos.

Encontraremos en los primeros capítulos el mismo repertorio de claves que hemos venido descubriendo e interpretando a lo largo del análisis de la figura del narrador en las anteriores novelas. En medio de la detallada descripción física de Gamborena, leemos:

"Y ahora que me acuerdo: otra cosa era en él tan característica como la calva. ¿Qué? Los ojos negros, de una dulzura angelical, ojos de doncella andaluza o de nino bonito,[...] Para completar tan simpática

---

<sup>103</sup> Joaquín Garrido, en su artículo, "Ironía y metáfora en un texto de El Doctor Centeno de Galdós," en Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta. Actas del Congreso Internacional (Madrid: Facultad de Ciencias de la Información, 1989) 39-48; analiza el valor irónico de este tipo de metáforas degradantes colocadas al comienzo del texto.

fisonomía hay que añadir algo. ¿Qué? Un ligero cariz de raza o parentesco mongólico en las facciones [...] ¿Será verdad que las personas se parecen a lo que están viendo siempre?"(475-476).

Como podemos observar en este fragmento, se suman al uso de la primera persona una serie de rasgos que caracterizan el tipo de relación que el narrador propone al lector y que, al mismo tiempo, conforman la figura del propio narrador: el tono conversacional de la recapitulación "ahora que me acuerdo", la sugerencia de un conocimiento directo del personaje que se describe en el recuerdo de un detalle de tipo visual, la repetición de este "qué", absolutamente retórico por lo innecesario para la descripción y sin otro valor que el de dar entrada a una supuesta curiosidad del lector, cuya impaciencia por conocer el dato el narrador materializa en estas preguntas, y, finalmente, esta interrogación retórica con valor de comentario y de contenido intrascendente a no ser por lo irónico (que el sacerdote tras sus andanzas por Oriente tenga ciertos rasgos mongoloides en su fisonomía) pero que indudablemente está buscando la complicidad del lector.

Aunque eludiendo la primera persona, el narrador dará constancia de su presencia, de su oficio, de su conocimiento directo y de su situación en el mismo plano temporal que el del relato en frases como éstas: "¡Casa inmensa, interesantísima [...]. El narrador no puede describirla, porque es el primero que se pierde en el laberinto de sus estancias y galerías, enriquecidas por cuantos primores..."(490); "Y pocas casas había o hay en Madrid mejor dispuestas para la ostentación de las

superficialidades aristocráticas.[...] Ocupa el palacio de Gravelinas, hoy de San Eloy, un área muy extensa."(489).<sup>104</sup>

Hay llamadas directas al lector, "Ved la causa de lo torcido que andaba el hombre en aquellos días."(593); aunque son más frecuentes las llamadas indirectas, buscando su complicidad o instalándole junto a sí en el enunciado de juicios y opiniones: "¿Verdad que es cosa rara esta similitud de los efectos, siendo tan distintas las causas o las personas?"(501); "Hoy no tenemos más que cara, gracias a las horrorosas vestiduras con que ocultamos nuestras desmedradas anatomías."(492).

Nuestro narrador hace uso, repetidamente, de un privilegio de omnisciencia ilimitado que le permite no sólo reproducir, sino incluso interpretar los pensamientos de los personajes; junto a este atributo semidivino, le veremos reconocer ignorancia en asuntos que son de su absoluta incumbencia. Por ejemplo, se rescata en esta novela el personaje de Augusta Cisneros, protagonista de Realidad y La incógnita: "Sin necesidad de refrescar ahora memorias viejas, sabrán cuantos esto lean que la hija de Cisneros y esposa de Tomás Orozco, después de cierta tragedia lamentable [...]. Cuando la vemos reaparecer en la casa de San Eloy, el desvío social de Augusta no era ya tan absoluto."(494). Recordemos el valor múltiple de este recurso de traer personajes de otras novelas; aquí, aparte el valor metaficticio, tiene el de destacar, por antagónico,

---

<sup>104</sup> En el lugar donde Galdós sitúa el palacio de Gravelinas, se encuentra el palacio del marqués de Santa Cruz, construcción de principios del siglo XIX, "en el que se dieron algunas de las más sonadas fiestas de la época." Madrid: la ciudad (Madrid: Tania, 1983) 227.

el caracter y personalidad de Fidela con el de Augusta, el de enfrentar a la mujer adúltera con la fiel. El narrador preferirá correr el riesgo de que el lector, si desconoce la historia de Augusta, no perciba el valor de esta oposición, que prescindir del papel ambiguo que adopta en este pasaje, y con él, de la «intriga», no resuelta en toda la novela, que supone la ocultación del «punto negro» en la vida de Augusta:

"Falta saber, para el total estudio de la intensa amistad que a las dos damas unía, si Augusta habia referido la verdad de su tragedia, desconocida del público y tratada en las referencias mundanas con criterios tan diversos, por indicios vagos y según las intenciones de cada cual. Es casi seguro que la dama trágica y la dama cómica (de alta comedia) hablaron de aquel misterioso asunto, y que Augusta no ocultó a su amiga la verdad o parte de verdad que ella sabia; mas no consta que así lo hiciera, porque cuando las hallamos juntas no hablaban de tal cosa."(502).

Estos deliberados quiebros del narrador, no lo olvidemos, refuerzan su papel de controlador del relato aunque sea de forma irónica. Una vez que se ha destacado la importancia de esa parte de la historia de Augusta, se escatima el dato al lector, al que no le queda otra salida, en caso de no haber leído las novelas citadas, que resignarse a la ignorancia o ir a buscar la información allá donde se encuentre.

En otras ocasiones, sin embargo, el narrador manifestará abiertamente su papel de dueño absoluto de la narración: "Bueno. El día siguiente al de la misa, primer

eslabón cronológico de la cadena de este relato, entró Augusta..."(495).

A partir del final de la primera parte, las intervenciones directas del narrador serán muy escasas. Las bases del sistema narrativo ya se han fijado, y sólo ocasionalmente el narrador abandonará el segundo plano para asomarse personalmente a la zona de luz del relato.(601). Su presencia se trasluce en los comentarios, en el uso de la cursiva para subrayar expresiones y vocablos del lenguaje de Torquemada en el discurso del personaje y en el suyo propio (el del narrador), como ya vimos que hacía en la segunda novela de la serie; y sobre todo en el uso de la ironía, unas veces sutil, otras evidente. La agonía y muerte de Fidela, y los sentimientos de dolor y desvalimiento que ello provoca en el tacaño, están descritos, al final de la primera parte, con un patetismo desprovisto de cualquier rasgo de ironía que pudiera disfrazar su tono trágico. Por eso el contraste con el comienzo de la segunda parte resulta tan evidente: "Es cosa averiguada que poco después de oír la noticia de la muerte, a la que añadió el reverendo Gamborena tristísimos pormenores, estiró los brazos don Francisco, y luego una de las patas, vulgo extremidades inferiores, cayendo redondo al suelo con un ataque espasmódico, semejante al que le dio al morir su primer Valentinico."(541). El narrador parece querer devolver al usurero el tinte degradante que matiza su figura en toda la novela, como si la hondura de sentimientos y la profunda humanidad que ha dejado al descubierto el personaje en el trance de la muerte de su esposa, estuvieran elevándolo demasiado; es como si el narrador se arrepintiera de ir



transformando, con rasgos positivos, la imagen del tacaño. Porque en ocasiones nos cuesta reconocer al "inhumano" de otros tiempos en este Torquemada que "amaba a su hijo, sentiale unido a sí por un afecto hondo, el cual no se quebrantaría aunque le viese revolcándose en un cubil y comiendo tronchos de berza. Le quería y se maravillaba de quererle, desconociendo u olvidando las leyes del eslabonamiento vital que establecen aquel amor".(554). Los rasgos que conformaron al personaje al principio de la serie (su tacañería, su grosería, su incapacidad para sentimientos religiosos profundos) se mantendrán, pero negar que ha habido una transformación, un enriquecimiento del personaje a lo largo de estas novelas, sería negar lo evidente.

Cuando Torquemada se plantea su "salvación" lo hará en términos de negocio, porque es el único lenguaje que conoce. Gamborena es el intermediario en estos tratos con la divinidad: "Pero usted me ha de garantizar que, una vez en su poder mi conciencia toda, se me han de abrir las puertas de la gloria eterna."(565). Por más que el sacerdote trate de hacerle entender que en estos negocios no hay seguridad de ganancia por adelantado, el usurero no cambiará su razonamiento. Como para cerrar el círculo, encontraremos referencias al episodio de la capa y el mendigo de Torquemada en la hoguera; ya que aquel primer San Pedro no fue efectivo, el usurero espera de este segundo mejores resultados.(567-568).

Al tiempo que la enfermedad avanza y Gamborena trata de preparar a Torquemada para la otra vida, al usurero se le ocurre un proyecto, la conversión de la "Deuda exterior"

en "Deuda interior"(610), y esta idea le sostiene y le da ánimos en sus últimos días.

El final es totalmente ambiguo. En sus últimas horas Torquemada cae en un estado de desvario mental en que se mezclan fugazmente sus dos preocupaciones, el negocio terrenal y el celestial. Su última palabra "conversión" deja en el aire la duda sobre a qué se refiere, si a la del alma, o a la de la Deuda.

El narrador, que se había mantenido silencioso en los últimos capítulos, donde la narración crece en tensión y el ritmo se acelera según nos acercamos al doble final, el de Torquemada y el de la novela, reaparece en las últimas líneas. El narrador, que venía haciendo gala de un conocimiento privilegiado de los pensamientos tanto del moribundo como del sacerdote, reconoce no conocer los pensamientos de Gamborena ante la duda que le plantea la última palabra del usurero:

"Lo que pensaba el bravo misionero [...] él no habría de decirlo nunca, ni el profano puede penetrarlo.[...] 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!"(651).

El narrador, disimulando su intervención directa tras este "profano" evita dar una opinión sobre este asunto.<sup>105</sup> Si el lector ha estado atento a las claves que el narrador y el autor implícito fueron dejando a lo largo de las novelas, este final no le resultará sorprendente; lo sorprendente hubiera sido que el narrador le hubiera dado una solución inequívoca. El lector es el último juez de la historia de Torquemada a través de lo que de él fue aprendiendo en el texto.<sup>106</sup>

Las continuas cesiones de autoridad de este inaprensible narrador, sus declaraciones de ignorancia, su continuo juego entre la realidad y la ficción, han ido preparando al lector para este final. Es el lector quien ha de juzgar al personaje, o, atendiendo a la ironía que ha ido acompañando las declaraciones de nuestro narrador a lo largo del texto, decidir si hay algo que juzgar. Es decir, el lector ha de decidir si la incertidumbre ante la salvación de Torquemada con que termina la novela no será el último guiño del narrador. Narrador que, no ahora, sino en toda la serie, ha estado planteando la "salvación" del personaje,

---

<sup>105</sup> Robert Ricard hablando de este episodio dice: "Uno de esos desenlaces ambiguos en que Galdós se complacía a estas alturas de su carrera, comparable al de Angel Guerra [...] y al de Tristana." Aspects de Galdós 81.

<sup>106</sup> H. L. Boudreau, en "The Salvation of Torquemada: Determinism and Indeterminacy in the Later Novels of Galdós," Anales Galdosianos, 15 (1980): 113-118, no opina que la serie termine con la ambigüedad de la conversión de Torquemada, ya que, según el autor, nada indica que en Torquemada haya habido cambio alguno. La misma idea está apuntada en René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque (Paris: Grasset, 1971), quien al tratar de la conversión del personaje en novelas como El Quijote, sostiene que en Torquemada no hay conversión posible porque éste no renuncia a sus ideas.

no ante los ojos de la divinidad, sino ante los del lector mismo, juez último de los actos de la criatura de ficción. El lector ha visto sufrir al usurero, ha visto cómo iba perdiendo todo lo que quería: sus dos esposas, el primer Valentín, la esperanza de recuperar al primero en el segundo hijo, un modo de vida que le daba satisfacciones, el placer de la usura. El lector tiene elementos de juicio para decidir si la penitencia fue suficiente. La salvación eterna de Torquemada no tiene finalmente la menor importancia, porque no hay más salvación para una criatura de ficción que la que los lectores le otorguen o le nieguen.

#### IV. CONCLUSION

La serie de *Torquemada*, como hemos visto, es un auténtico hallazgo si de recursos narrativos se trata. En un intento de sintetizar las características y modos de actuación de este dúctil y ambiguo narrador, destacaremos, en primer lugar, su constante presencia. En algunos momentos este narrador incluso sugerirá su participación en la diégesis del relato como personaje secundario y anónimo, pero, más que en estas esporádicas ocasiones, su presencia se evidenciará en el uso de la primera persona, abrumadoramente en la primera novela, pero constante aunque menos numeroso en las otras tres. El narrador se dirige directamente al lector para llamar su atención, buscar su complicidad, recordarle el papel que ambos desempeñan e incluso se aventurará a instalar al lector en el mundo de ficción.

El narrador de *Torquemada en la hoguera* apenas muestra, prefiere contar, y así lo declara al principio; en el resto de la tetralogía veremos al narrador alternar las dos formas de presentar el relato, pero aun cuando se limite a dejar que la «escena» se presente por sí misma, muy rara vez le veremos desaparecer, sino mantenerse cerca a la espera del momento de actuar. Este narrador declarará repetidamente, abierta o indirectamente, su papel de guía y relator de la narración.

Es un narrador con conciencia de sí mismo como escritor. Nombra a los lectores y alude a la lectura como modo de conocimiento. Utiliza la metaficción como referente: maneja hábilmente el recurso de pasar personajes de unas

novelas a otras, no sólo para dar sensación de realidad, sino para que quede bien claro que él es el creador.

El narrador de Torquemada agrega todo tipo de comentarios a los hechos que narra, unos se referirán a aspectos del mundo de ficción, otros trascenderán éste, y versarán sobre temas sociales, religiosos, estéticos. Será éste un modo de presencia más sutil, menos evidente; en ocasiones percibiremos la voz del autor implícito, cuando los comentarios son más comprometidos o más apasionados y no se utiliza la ironía.

Hay una gran variedad de puntos de vista. El narrador no se sitúa en un único lugar, ni a una determinada altura con respecto a los personajes o a los hechos que narra. Si al principio de la serie adopta una posición de superioridad en relación al protagonista, otras le veremos al mismo nivel de éste y otros personajes, utilizando un tono de simpatía y compasión no disimulada. En su relación con el lector su movilidad es pasmosa, unas veces será amigo y confidente, otras le tratará con una condescendencia paternalista, jugará con él, le hará partícipe de su conocimiento o se lo negará deliberadamente. Ahora bien, siempre y desde cualquier posición, el lector será una presencia evidenciada o sugerida, pero tan constante como la del narrador mismo.

El grado y tipo de distancia que separa a este narrador de los personajes y de la historia que narra son muy variables. Es lo que más claramente determina su figura camaleónica; unas veces apasionado, otras irónico o frío. Juzga a los personajes, se compromete en opiniones; a continuación utiliza la ironía distanciándose de todo.

Es un narrador generalmente omnisciente; es dueño de pensamientos, recuerdos, sueños, deseos no enunciados...y, sin embargo, a veces, le veremos afirmar su ignorancia sobre parcelas de la realidad que presenta, o recurrirá a fuentes diversas para justificar su saber o su desconocimiento de determinados hechos o detalles. Estos períodos de ignorancia son un recurso de pura metaficción, y suelen destacar, por contraste, el absoluto dominio del relato que el narrador tiene.

A pesar de todo, el lector reconoce que este narrador es «digno de confianza». Los supuestos desequilibrios son parte del juego de la ficción y el narrador va dejando las pistas suficientes para que el lector las interprete como tales. La ironía es siempre perceptible para el lector atento, y funciona como un elemento más, a veces el más importante, para comprender el auténtico significado del texto.

La «realidad» que el lector percibe es la que el narrador va configurando en la novela. Los cambios de posición de este narrador, sus aparentes incoherencias, son parte fundamental de la forma de presentar las dos realidades que coexisten en el texto literario: la realidad de la ficción, y la de la metaficción del propio relato en su proceso de gestación. El narrador galdosiano anima en el lector una forma activa, irónica de participar. No sólo le dirige en la lectura, sino que le enseña que ha de poner en cuestión las normas del código literario si quiere llegar realmente a comprender el mundo que le está revelando.

Ricardo Gullón relata la impresión que le causó que, durante un seminario galdosiano en Nueva York, "el público,

integrado por profesionales de la enseñanza y la crítica, olvidó que lo discutido era un texto literario y se empeñó en un curioso debate sobre los personajes como individuos vivientes, de las figuras ficticias como seres reales y de la invención como realidad."<sup>107</sup> Este indirecto homenaje a Galdós testimoniaba la vitalidad de su creación: se cumplía el cervantino «engaño a los ojos».

La pluralidad de perspectivas en la postura del narrador, sus distintas voces, su juego continuo, ayudan poderosamente a crear la ilusión de realidad; al mismo tiempo, la ambigüedad, la falta de dogmatismo, la continua ironía ante las propias normas del texto apuntan, suave e indirectamente, a una determinada manera de interpretar, no ya el mundo de ficción, sino el mundo real.

Carmen Blanco Villalba.

---

<sup>107</sup> R. Gullón, Psicologías 9.



## BIBLIOGRAFIA

- SOBRE EL NARRADOR Y LAS TECNICAS NARRATIVAS EN LA NOVELA.**
- Ayala, Francisco. Reflexiones sobre la estructura narrativa. Madrid: Taurus, 1970.
- Bal, Mieke. Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris: Klincksieck, 1977.
- Booth, Wayne C. "Distance and Point-of-View: An Essay in Classification." The Theory of the Novel. Ed. P. Sthevick. New York: The Free Press, 1968. 87-107.
- The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961. 2nd. ed. 1983.
- Fowler, R. Linguistics and the Novel. London and New York: Methuen, 1977.
- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." PMLA 70 (1955): 1160-1184.
- Genette, G. "Discours du récit." Figures III. Paris: Seouil, 1972. 203-211.
- Gullón, Germán y Agnes, ed. Teoría de la novela. Madrid: Taurus, 1974.
- Ingarden, Roman. The Literary Work of Art. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Iser, Wolfgang. The Implied Reader. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
- James, Henry. The Art of Fiction and Other Essays. New York: Morris Roberts, 1948.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. 4ª ed. española. Madrid: Gredos, 1970.
- Lubbock Percy. The Craft of Fiction. New York: Viking Press, 1957.
- Morrisette, Bruce. "The Alienated «I» in Fiction." The Southern Review 10 (1974): 15-25.
- Rico, Francisco. La novela picaresca y el punto de vista. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Rimmon Kenan, Shlomith. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Methuen, 1983.
- Rossum-Guyon, Françoise V. "Point de vue ou perspective narrative." Poétique 4 (1970): 476-497.
- Surmelian, Leon. Techniques of Fiction Writing. New York: Doubleday, 1968.
- Todorov, T. The Poetics of Prose. Oxford: Blakwell, 1977.
- Vitoux, Pierre. "Le jeu de la focalisation." Poétique 51 (1982): 359-368.

**SOBRE BENITO PEREZ GALDOS.**

- Alas, Leopoldo. Galdós. Madrid: Renacimiento, 1912.
- Alfieri, J. "El lenguaje familiar de Pérez Galdós." Hispanófila 7 (1964-65): 27-73.
- Berkowitz, Chonon H. Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader. Madison: University of Wisconsin Press, 1948.
- Bonet, Laureano. Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria. Barcelona: Península, 1972.
- Casalduero, Joaquín. Vida y obra de Galdós. Madrid: Gredos, 1961.
- Correa, Gustavo. Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1967.
- Chamberlain, Vernon. A. "The «muletilla»: an Important Facet of Galdós' Characterization Technique." Hispanic Review 39 (1961): 296-309.
- De Onís, José. "La lengua popular madrileña en la obra de Pérez Galdós." Revista Hispánica Moderna 15 (1949): 353-363.
- Elizalde, Ignacio. Pérez Galdós y su novelística. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1981.
- Engler, Kay. The Structure of Realism. The «Novelas Contemporáneas» of B. P. G. Chapel Hill: North Carolina University Press, 1977.
- Eoff, Sherman H. The Novels of Pérez Galdós. Saint Louis: Washington University Press, 1954.
- Gilman, Stephen. Galdós and the Art of European Novel: 1867-1887. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.
- Gullón, Germán. EL narrador en la novela del siglo XIX. Madrid: Taurus, 1976.
- Gullón, Ricardo. Galdós, novelista moderno. Madrid: Taurus, 1987.
- Psicologías del autor y lógicas del personaje. Madrid: Taurus, 1979.
- Técnicas de Galdós. Madrid: Taurus, 1970.
- López Landy, Ricardo. El espacio novelístico en la obra de Galdós. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1979.
- Montesinos, José. F. Benito Pérez Galdós. Madrid: Castalia, 1971.
- Galdós. 3 vols. Madrid: Castalia, 1968-1972.
- Nimetz, Michael. Humor in Galdós. New Haven: Yale University Press, 1968.
- Pattison, Walter T. Benito Pérez Galdós. New York: Twayne World Authors Series, 1975.
- Percival, Anthony. Galdós and His Critics. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Ricard, Robert. Aspects de Galdós. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

- Galdós et ses romans. Paris: Centre de Recherches de L'Institut d'Etudes Hispaniques, 1969.
- Rodgers, Eammon. ed. Pérez Galdós. Miau. London: Tamesis, 1978.
- Rodriguez Puértolas, Julio. Galdós: burguesía y revolución. Madrid: Turner, 1975.
- Rogers, Douglas. M. Ed. Benito Pérez Galdós. Madrid: Taurus, 1973.
- Sackett, Theodore. Pérez Galdós, An Annotated Bibliography. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1968.
- Shoemaker, William H. The Novelistic Art of Galdós. 3 vols. Valencia: Albatros/Hispanófila, 1980.
- Sobejano, Gonzalo. Forma literaria y sensibilidad social. Madrid: Gredos, 1967.
- Urey, Diane F. Galdós and the Irony of Language. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

#### SOBRE LAS NOVELAS DE TORQUEMADA.

- Ayala, Francisco. "Los narradores en las novelas de Torquemada." Cuadernos Hispanoamericanos 250-252 (1970-1971): 374-381.
- Blanco Aguinaga, Carlos. La historia y el texto literario. Madrid: Nuestra Cultura, 1978.
- Bly, Peter. A. "La fosilización de la autoridad narrativa a través de los capítulos iniciales de la serie Torquemada de Galdós." Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas II (1989): 25-29.
- "Sallies and Encounters in Torquemada en la hoguera: Patterns of Significance." Anales Galdosianos 12 (1978): 23-31.
- Bosch, Rafael. "La influencia de Echegaray sobre Torquemada en el Purgatorio, de Galdós." Revista de Estudios Hispánicos 1 (1967): 29-43.
- Boudreau, H. L. "The Salvation of Torquemada: Determinism and Indeterminacy in the Later Novels of Galdós." Anales Galdosianos 15 (1980): 113-118.
- Brooks, J. L. ed. Torquemada en la hoguera. Oxford: Pergamon Press, 1973.
- Del Porto, Humberto. "La decadencia de la aristocracia y su reflejo en la serie Torquemada." Selected Proceedings: 32nd. Mountain Interstate Foreign Language Conference. Ed. Gregorio C. Martín. Winston-Salem: Wake Forest University Press, 1984. 113-120.
- Del Rio, Angel. "Introducción a Torquemada en la hoguera. Galdós: el hombre." Estudios Galdosianos. New York: Las Américas, 1969. 63-68.

- Earle, Peter G. "Torquemada: hombre-masa." Anales Galdosianos, 2 (1967): 29-43.
- Fernández Cifuentes, Luis. "Entre Gobseck y Torquemada." Anales Galdosianos 17 (1982): 71-84.
- Folley, T. T. "Some Considerations of the Religious Allusions in Pérez Galdós Torquemada Novels." Anales Galdosianos 13 (1978): 41-48.
- Hall, H. B. "Torquemada: The Man and His Language." Galdós Studies. Ed. J. E. Varey. 2 vols. London: Tamesis, 1970. 2: 136-163.
- Kirsner, Robert. "Pérez Galdós' Vision of Spain in Torquemada en la hoguera." Bulletin of Hispanic Studies 27 (1950): 229-235.
- Lowe, Jennifer. "Narrator and Reader in Torquemada en la hoguera: Some Further Considerations." Anales Galdosianos 18 (1983): 89-95.
- Martínez Carvajal, L. "Avaros y usureros en Galdós." Museo Canario 21 (1960): 327-330.
- O'Brien, M. G. "Las religiones de Torquemada." D. Lit. 3 (1985): 111-119.
- Owen, Arthur L. "The Torquemada of Galdós." Hispania 7 (1924): 165-170.
- Ricard, Robert. "L'Usurier Torquemada: histoire et vicissitudes d'un personnage." Aspects de Galdós. Paris: Presses Universitaires de France, 1963. 61-85.
- Rodríguez, A. y Rivera, S. "Torquemada en la hoguera y los comienzos de la nueva religión en Galdós." Cuadernos Americanos 248 (1983): 128-140.
- Rogers, Douglas. "Lenguaje y personaje en Galdós. (Un estudio de Torquemada)." Cuadernos Hispanoamericanos 206 (1967): 243-273.
- Santamaría, F. "Crónica literaria: Torquemada en el Purgatorio." La España Moderna 6.39 (1944): 123-126.
- Sánchez Barbudo, Antonio. "Torquemada y la muerte." Anales Galdosianos 2 (1967): 45-52.
- Sarriá, F. G. "El plano alegórico en Torquemada en la hoguera." Anales Galdosianos 15 (1980): 103-111.
- Sherzer, W. M. "Death and Succession in the Torquemada Series." Anales Galdosianos 13 (1978): 33-39.
- Shirley, Paula. W. "The Narrator/Reader Relationship in Torquemada, or How to Read a Galdosian Novel." Anales Galdosianos 20 (1985): 77-87.
- "Religious Contexts in the Torquemada Novels." Hispanófila 88 (1986): 67-73.
- Ullman, P. L. "The Exordium of Torquemada en la hoguera." Modern Language Notes 80 (1965): 258-260.
- "Torquemada, ¿San Eloy o Dagoberto?" Anales Galdosianos 13 (1978): 49-58.
- Urey, Diane. F. "Identities and Differences in the Torquemada Novels of Galdós." Hispanic Review 53 (1985): 41-60.

- "Problems in Defining Objects of Critical Analysis in the Torquemada Novels of Galdós." Kentucky Romance Quarterly 31 (1984): 189-192.
- Varey, J. E. "Torquemada and «la lógica»." Studies in Modern Spanish Literature and Art. Ed. N. Glendinning. London: Tamesis, 1972. 207-221.
- Weber, R. J. "Galdós's Preliminary Sketches for Torquemada y San Pedro." Bulletin of Hispanic Studies 46 (1967): 16-27.

\*\*\*\*\*