Galdós y el arte de la novela europea: la novela como archivo del canon de Occidente en la tetralogía de Torquemada

Patricia MCDERMOTT
Universidad de Leeds

Parece que todos los grandes novelistas del siglo XIX, ingleses, franceses, rusos y españoles, al crear su novela nacional (según el concepto decimonónico del término), entablaban un diálogo consciente con el canon de Occidente y dentro de éste con el canon de la tradición nacional. Esta doble interrogación forma la hélice doble del ADN literario que determina la evolución estética de la novela europea en su versión nacional hacia el porvenir; al asimilar la influencia de la lectura de maestros modernos, extranjeros y compatriotas, el novelista transmite una mutación. La gran novela inglesa del siglo XIX (Dickens *et al.*) transformaba la novela inglesa dieciochesca (Richardson, Sterne, Defoe), que se había inspirado en la picaresca española y en el *Quijote*; de modo que, al inspirarse en Dickens, Galdós interroga la versión moderna a la inglesa de Cervantes a la vez que interroga directamente el original español. Entendiendo el canon como el arte de la memoria literaria, Harold Bloom destaca un triunvirato de escritores en el canon de Occidente, Dante, Shakespeare y Cervantes, trinidad de autores canónicos que sostienen el marco intertextual/intercanónico de la tetralogía de Torquemada (1889-1895)[1].

Al leer cualquier novela galdosiana el lector se da cuenta de que el autor entabla un diálogo irónico con tres sistemas mítico-literarios: el clásico (griego-latino), el bíblico (judeo-cristiano en su versión católica) y el nacional (cervantino)[2]. Las cosmovisiones y las formas literarias del pasado persisten en la memoria cultural en la dialéctica con las del presente en su evolución hacia las del porvenir, en un juego

1. H. Bloom, *The Western Canon The Books and School of the Ages*, New York/San Diego/London, Harcourt Brace and Company, 1994, p.17. La tetralogía se cita (entre paréntesis en el texto) por la edición *Las novelas de Torquemada*, Biblioteca Pérez Galdós, Madrid, Alianza Editorial, 2001, con las siglas TH (*Torquemada en la hoguera*), TC (*Torquemada en la cruz*), TP (*Torquemada en el Purgatorio*), TSP (*Torquemada y San Pedro*). H. Gold, *The Reframing of Realism Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel*, Durham/London, Duke University Press, 1993, ha estudiado entre marcos culturales el museo como metamarco; enfoca el intertexto político en TH, pp.75-98.

2. Un cuarto – el romántico o natural – aparece esporádicamente: en la tetralogía: en la inversión irónica de los tópicos *beatus ille* y *desprecio de corte/alabanza de aldea* (el campo como infierno para el hombre urbano) y la inversión del mito rousseauniano del salvaje noble (el segundo Valentín monstruoso).

multiperspectivista que hace que cada novela o serie sea un archivo del canon de Occidente. El archivo de la memoria cultural de la tetralogía de Torquemada[3] condensa no sólo la historia de la evolución de la novela europea/española sino también la de la filosofía (desde el platonismo y aristotelismo hasta el positivismo y el renacimiento del idealismo), la religión (desde el Antiguo Testamento y el Nuevo, la ortodoxia católica medieval y contrarreformista, hasta la heterodoxia del modernismo liberal) y la medicina (desde Galeno hasta Charcot), la dialéctica continua entre la superstición (la magia y el curanderismo) y la razón. En cuanto a la historia del género novelesco, la tetralogía resume paródicamente los subgéneros en prosa que habían contribuido a su evolución hacia la novela naturalista francesa (explícitamente Zola, TP, I viii, 300) y la religiosa rusa (implícitamente Tolstoy TP, I ix, 303): la alegoría, la parábola, la crónica, el discurso, el sermón, la vida de santos, el cuento folclórico, la novela picaresca, la novela ejemplar. Con el *Quijote* como piedra de toque metaliteraria en el juego de formas literarias y cosmovisiones, la tetralogía (parodia de una parodia), como el canónigo ante los libros de caballería,[4] reconoce la herencia de formas poéticas en la formación transgenérica de la novela moderna española y sus personajes/tipos: la poesía épica (Homero, Virgilio, el romancero, Dante, Ariosto, Ercilla), la poesía lírica (Horacio, Petrarca, Garcilaso, Luis de León, Góngora), la poesía dramática trágica y cómica (Esquilo, Séneca, Rojas, Shakespeare, Tirso de Molina, Calderón; Plauto, la commedia dell'arte, el entremés, Molière, Moratín). Como antiepopeya contemporánea y moderna moralidad social, la tetralogía propone como puntos polares de referencia dramática, el sainete y el auto sacramental.

A través de una red de referencias explícitas (autores, títulos, citas) o alusiones implícitas, la tetralogía abarca el canon de Occidente. En esto Galdós imita la autoconsciencia literaria de su modelo español Cervantes y la de su modelo europeo decimonónico, Balzac. En el "Prológo" al *Quijote* Cervantes lamenta con una modestia falsa que su libro carezca de acotaciones en las márgenes, anotaciones en el fin del libro y un índice de fuentes sagradas y profanas, "por las letras del A B C, comenzando con Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis'" (10), bien que esparce referencias a los clásicos y modernos del canon en su texto que enfocan la diferencia entre la perspectiva heroico-mitificadora y la realista-desmitificadora. El mismo Quijote, cuya imitación de Amadís será una parodia cómica, proclama al héroe caballeresco, tanto como su predecesor clásico, el arquetipo ideal para imitar:

3. Rafael del Aguila habla del 'archivo de la memoria' (TP, II vii, 363). Hay una forma de duplicación interior en la compra del archivo de Gravelinas, presentado irónicamente como un capital cultural para el uso de investigadores (TP, III ix, 460-461); Torquemada en sus discusiones con éstos anticipa a Bloom llamando el estado de las artes y ciencias en el presente "el más completo caos" (TSP, I ix, 522).

4. "Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso." M. de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1959, p.321.

> Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta mesma regla corre por todos los más oficios o ejercicios que cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio, en person de Eneas, el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolos como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes. Desta mesma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto ansí, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería. (149)

En su "Avant-propos" (1842) de *La Comédie humaine*, donde explica su intención de hacer una historia de las costumbres y la (in)moralidad de la sociedad contemporánea, estudiando los tipos y clases humanos de la manera que el naturalista estudia las especies animales, Balzac incluye a don Quijote y Amadís en una larga lista de personajes del canon de Occidente/francés que viven por ser una gran imagen del presente: "Conçus dans les entrailles de leur siècle, tout le coeur humain se remue sous leur enveloppe, il s'y cache souvent toute une philosophie."[5] *La Comédie humaine*, modelo para la comedia humana galdosiana, es una parodia a lo humano de *La Divina Commedia* de Dante, parodia cristiana a lo divino de la epopeya clásica.[6] En *La fille aux yeux d'or* (1833), Balzac había hablado de París como un infierno que esperaba a su Dante; es en la dedicatoria al príncipe de Teano del par de novelas complementarias publicadas al final de su carrera, *La Cousine Bette* (1846) y *Le Cousin Pons* (1847), *Les Parents pauvres* entre *Les Scènes de la vie parisienne*, donde el "simple docteur en médicine sociale, le vétérinaire des maux incurables" asocia Dante y Homero (y por implicación, su propia obra):

> Vous m'avez fait aperçevoir la merveilleuse charpente d'idées sur laquelle le plus gran poète italien a construit son poème, le seul que les modernes puissent opposer à celui d'Homère. Jusqu'à ce que je vous eusse entendu, la *Divine Comédie* me semblait une immense énigme, dont le mot n'avait été trouvé par personne, et moins par les

5. H. de Balzac, *La Comédie humaine I Etudes de moeurs Scènes de la vie privée*, P.-G. Castex, ed., Paris, Gallimard, 1976, p.10.

6. Bien que en sus *Memorias*, A. Ghiraldo, ed., Madrid/Barcelona/Buenos Aires, Editorial Renacimiento, 1930, Galdós considera a Dickens "como mi maestro más amado", descubrió primero a Balzac, completando y dominando "la inmensa labor que Balzac encerró dentro del título de *La comedia humana*" (41). Véase C. Ollero, "Galdós y Balzac", en *Benito Pérez Galdós*, D.M. Rogers, ed., Madrid, Taurus, 1973, pp.185-193. S. Gilman estudió *Galdós and the Art of the European Novel* 1867-1887, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981, con referencia a *Fortunata y Jacinta*. Véase también W.H. Shoemaker, *The Novelistic Art of Galdós*, Valencia, Albatros Ediciones, 1980-82. Para las obras de literatura europea en la biblioteca de Galdós, véase H. Chonon Berkowitz, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*, Ediciones El Museo Canario, 1951.

commentateurs que par qui que ce soit. Comprendre ainsi Dante, c'est être grand comme lui; mais toutes les grandeurs vous sont familières.[7]

Balzac inserta su relación con el príncipe y las figuras italianas de *La Comédie humaine* en una alianza literaria franco-italiana que remonta a los cuentos droláticos de Bandello (modelados en los *fabliaux* franceses), fuente de algunas obras de Shakespeare, el autor más citado en *La Cousine Bette* (*Hamlet*, *Othello* y *Macbeth*). Dentro del texto mismo, en un comentario autorreflexivo sobre la imitación de modelos y la creación original —"Copiez un modèle, et l'oeuvre est accomplie; mais y imprimer une âme, faire un type en représentant un homme ou une femme, c'est le péché de Prométhée" (233)[8]—, el narrador da su lista de autores canónicos: Milton, Virgilio, Dante, Shakespeare, Tasso, Homero y Molière (233). La lista, a la cual se añaden Beaumarchais, Richardson y Prévost, sigue una lista de escultores canónicos. La novela se presenta como "un ouvrage où l'on essaye de représenter toutes les formes qui servent de vêtement à la pensée" (6), dentro de la cual efectivamente se combinan referencias a todas las artes (arquitectura, escultura, pintura, música, ópera, teatro) en un intento de crear por la palabra una obra de arte total en el imaginario del lector.

Si bien, con la intención de crear una obra de arte total/archivo cultural de Occidente, Galdós podría haber tenido como modelo la gran 'novela sin héroe' de Thackeray *Vanity Fair* (1848), cuya voz narradora más que la dickensiana se parece a la galdosiana, la cosmovisión irónica de Galdós, que sale de una cultura católica, se asemeja más a la de Balzac que de los novelistas ingleses de una cultura protestante.[9] La tetralogía de Torquemada (atrapado entre el filosofismo y la fe) se implica en el diálogo cultural franco-española que data del siglo XVIII, la Iluminación *versus* la tradición católica. Ya se ha estudiado a Torquemada con referencia a personajes balzaquianos como Gobseck[10]; aquí se pretende referir la tetralogía con nombre del Gran Inquisidor converso, a la novela *La Cousine Bette*, anti-epopeya de la corrupción de la nobleza napoleónica y del nuevo capitalismo. Desde el principio hasta el final, la acción de *La Cousine Bette*, o sea, la elección moral ante las tentaciones del demonio, el mundo y la carne (sexo y dinero), se presenta, como la de las novelas de Torquemada, desde una perspectiva escatológica de las postrimerías: la Muerte, el Juicio, el Cielo o el Infierno. Balzac, antes que Galdós, había minado el imaginario cristiano y la tradición artística católica

7. "A Don Michele Angelo Cajetani, Prince de Teano", *La Cousine Bette*, Paris, Nelson Editeurs, 1957, p. 7 (las referencias siguientes entre paréntesis en el texto).

8. Durante la agonía de su mujer, Torquemada ve al Prometeo de Rubens (TSP, I xv, 553); más tarde se asocia tanto la agonía espiritual de conciencia y el dolor físico de estómago de Torquemada con el castigo de Prometeo (TSP, II viii, 597).

9. T.M. McGovern ha estudiado *Dickens en Galdós*, New York, Peter Lang, 2000.

10. Véanse P. Manuel Suárez, "Torquemada y Gobseck", *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980, II, pp.369-382, y L. Fernández Cifuentes, "Entre Gobseck y Torquemada", *Anales Galdosianos*, Año XVII, 1982, pp.71-84.

para servirse de arquetipos (ángeles y demonios, Cristos, Vírgenes y Magdalenas), que entran en un juego de contrapunto irónico con los héroes de la Antigüedad y del Renacimiento y los monigotes de la farsa. *La Cousine Bette* se presenta textualmente como una parábola moderna a la inversa, "affreuse et navrante épopée" (308), del Baron Hulot, padre pródigo cuyo nombre Hector hace recordar la *Ilíada* a su amante Valérie Marneffe. Con referencia al paraíso de amor de ésta, mujer adúltera, con otro de sus cuatro amantes, el yerno de Hulot, el narrador llama atención explícita a la distancia que separa el mundo moderno del clásico: "ce croquis peindra, *urbi et orbi*, l'amour clandestin dans les mesquines proportions qu'y imprime le Paris de 1840. A quelle distance est-on, hélas! de l'amour adultère symbolisé par les filets de Vulcan, il y a trois mil ans!" (441). Cuando otro amante de Mme. Marneffe, Crevel, cuyo ascenso financiero y educación social anticipan un proceso semejante en la vida de Torquemada, instruye a la santa mujer mártir, la Baronne Hulot, acerca del poder del dinero, habla del eterno retorno del emblema bíblico, el Becerro de Oro: "'Dieu des Juifs, tu l'emportes!' a dit le grand Racine. Enfin, l'éternelle allégorie du veau d'or!... Du temps de Moïse, on agiotait dans le désert! Nous sommes revenus aux temps bibliques! Le veau d'or a été le premier grand-livre connu, reprit-il" (328).[11] La pregunta de Hamlet, "*That is the question*! a dit Shakespeare" (67), introducida en *La Cousine Bette* por el marido cómplice de Mme. Marneffe, se resuelve en el dilema de la mujer en el mercado del sexo: 'faire ou non faire'. Bien que el matrimonio de Torquemada y Fidela es una parodia de la novela de adulterio y que el dilema final de Torquemada, 'dar o no dar la capa', emblema de la caridad cristiana, que para Torquemada tiene un valor de trueque en una tentativa de un pacto faustiano a la inversa con Dios, es de otro orden de acción (masculina) en el mundo, las escenas de la muerte de Mme. Marneffe y Torquemada tienen cierto paralelismo irónico. Una comparación de las dos demuestra no sólo el realismo psicológico de los dos autores al representar la mentalidad de los personajes en sus últimas palabras en el lecho de la muerte/conversión, sino también la diferencia de mentalidad y humorismo entre el francés y el español. Atendida por un dominico (de la orden de los inquisidores) y una hermana de la Caridad, Valérie Marneffe cree que su descomposición física es un castigo por haberse burlado de la conversión; rechaza el *peut-être* del médico acerca del mejoramiento de su salud para entregarse a la seducción de Dios: 'Laissez-moi toute à l'Eglise! Je ne puis maintenant plaire qu'à Dieu! Je vais tâcher de me reconcilier avec lui, ce sera ma dernière coquetterie! Oui, il faut que je *fasse le bon Dieu!*' (456) La última palabra ambigua de Torquemada "Conversión" (TSP, III x, 667) es interpretada por la hermana de la Caridad acompañante como la conversión del alma, mientras el padre

11. El *Becerro*, libro de oro de la aristocracia española, citado por Fidela con respecto a una genealogía inventada para su marido, se convierte en la identificación por su hermano Rafael de Torquemada con el becerro de oro. Véanse G.M. Scanlon, "Torquemada: 'becerro de oro'", *Modern Language Notes*, 91:2, 1976, pp.265-276, y C. Servén, "El becerro que estercola: de Palacio Valdés a Galdós", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992, pp.495-501 Le agradezco la separata).

Gamborena (según ciertos indicios jesuita)[12] tiene la duda de que pueda referirse a la conversión de la Deuda, cuestión que le preocupa a Torquemada como hombre público. El narrador neutro no resuelve la duda; las novelas de Torquemada termina en una aporía, figura retórica emblemática de una edad de la duda cuyo mito emblemático será Hamlet.

La tetralogía se representa dentro de los mismos círculos paródicos europeos que *La Cousine Bette*, clásicos, bíblicos, dantescos, shakespearianos, más los nacionales cervantescos y calderonianos[13]. En la estructura circular de la tetralogía, los títulos de las novelas primera (hoguera/auto de fe) y cuarta (San Pedro/guarda de las llaves del Cielo) enfocan la escatología, invitando una lectura socio-religiosa, con personajes y escenas irónicamente paralelas: el ex-sacerdote Bailón, profeta de la nueva religión de la Humanidad / el ex-misionero Gamborena, confesor contrarreformista de almas *in extremis*; el mendigo con la cara de San Pedro / Gamborena identificado con la misma imagen de San Pedro de la cofradía de prestamistas; la visión de la tía Roma del lecho de Torquemada como la puerta del infierno / la visión de Torquemada en su lecho de muerte de la puerta del cielo hecha de monedas del cuño de Carlos III (fundador del Banco nacional de San Carlos). El aviso de la esperpéntica trapera, voz profética cristiana —"Mala muerte va usted a tener, condenado de Dios, si no se enmienda" (TH, IX, 75)— no atendido por Torquemada en su *non serviam* y rechazo de la misericordia al final de la primera novela,[14] encuentra un eco en la última en el aviso del padre Gamborena —"- ¿A qué espera? A fe que es usted un jovenzuelo rebosando de salud para que pueda decir como otros tales: «Tiempo hay, tiempo hay»" (TSP, II v, 579)—. En la caja de resonancias textuales se oye la voz del burlador de Sevilla del drama teológico de Tirso de Molina, "Tan largo me lo fiáis". Sin embargo, en el drama final de la lucha entre el cuerpo y alma, la resonancia más clara en el diálogo contrapuntal irónico es el drama alegórico de Calderón, el auto sacramental *No hay más fortuna que Dios*, con su motivo de las dos capas del Bien y del Mal, origen de las capas de Torquemada y el significado espiritual de 'capa' en la tetralogía. Las palabras del Esqueleto en el auto, iguales que las del verso final del soneto de *carpe diem* de Góngora ——"en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada"—, introducidas por Rafael en su soliloquio de *vanitas mundi* ante la antigua casa familar (TC, II, xii, 227), se repiten como motivo en los últimos capítulos. Pero el desenlace del drama de la salvación de Torquemada es muy distinto del final del drama teológico/litúrgico del Siglo de Oro: la condenación al Infierno o la Visión Beatífica del

12. Véase L.E. Delgado, *La imagen elusiva. Lenguaje y representación en la narrativa de Galdós*, Amsterdam/Atlanta, GA, Rodopi, 2000, en el capítulo "El interés del relato: discurso y poder en la tetralogía de Torquemada", pp.31-53 (en la pág. 47),

13. R. Benítez ha estudiado *Cervantes y Galdós (Literatura e intertextualidad)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, y *La literatura española en las obras de Galdós*, ibidem, 1992.

14. Correa, *El simbolismo religioso en las novelas de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1962, p.141, habla del "orgullo luceferino" de Torquemada; bajo este aspecto, Torquemada es una parodia del Satanás del *Paradise Lost* de Milton.

Cielo; el personaje de la novela realista religiosa se queda suspenso, entre tierra y cielo, en el espacio liminal de la burla final.

La nota de burla profana de la cosmovisión sagrada del pasado, espejo esperpéntico del presente, se hace muy patente desde el principio, no sólo con respecto a Torquemada, sino también en la presentación de su primer maestro Bailón: "Era más bien un Dante echado a perder. (...) El vivo retrato de la sibila de Cumas, pintada por Miguel Angel, con las demás señoras sibilas y los profetas, en el maravilloso techo de la Capilla Sixtina" (TH, III, 24). La visión heroica de la figura profética pre-cristiana en la representación renacentista, síntesis humanista de la cosmovisión clásica y la medieval, del ciclo de la Creación al Juicio Final en el palacio del Vaticano, se subvierte en la parodia picaresca del profeta post-cristiano, nombrado por el santo que bailaba delante del altar de la Virgen. La dialéctica entre la visión épica/bíblica y la picaresca, entre lo grande/pequeño, sublime/ridículo, base del humorismo galdosiano de lo incongruo/absurdo, se acentúa en el segundo libro de la tetralogía, especialmente en el uso de un estilo de épica burlesca con referencia a los hermanos del Aguila, aristócratas venidos a menos, "la miseria noble" (TC, II ii, 172). La salida diaria al mercado, "aquel *vía-crucis*" (171) de la hermana mayor Cruz, quien será la cruz en el calvario y purgatorio familiar de Torquemada, combina la referencia cristológica con otras a Dante —"suplicio que se dejaba tamañitos todos los que inventó Dante en su terrible Infierno" (171)— y a la martirología: "Y ¡luego me hablan a mí de mártires —camino de la calle de Pelayo— y de las vírgenes arrojadas a las fieras y de otras a quienes desollaban vivas! Me río yo de todo eso" (172). El milagro diario de dar a comer a Rafael mientras Fidela, "con admirable histrionismo" (172), finge comer para engañar al ciego, combina la referencia implícita al *Lazarillo de Tormes* con otra explícita a *La vida es sueño* de Calderón: "Cruz, como el filósofo calderoniano, recogía las hierbas arrojadas por la otra" (172). La solución económica, el sacrificio de una de las hermanas en matrimonio con Torquemada, se presenta con una referencia platónica: "La salida de aquella caverna tenebrosa" (172). La introducción del Mito de la Caverna se relaciona con el hilo de imaginería bíblica luz/tinieblas introducido en la primera novela y con el tópico visión/ceguera que se introduce en la segunda con respecto a Rafael, quien en el capítulo siguiente, metido en "un laberinto de hipotésis" (TC, II iii, 176), será una figura de Segismundo.

La huída de casa de éste, "sin ayuda de lazarillo" (TC, II xi, 222), por motivo de escapar el deshonor del casamiento de Fidela, y su periplo por Madrid, pasando en frente del antiguo hotel de sus padres que inspira una parodia del *¿Ubi sunt?* (TC, II xii, 227-229), hasta llegar a la chabola de Bernardina para refugiarse con "el héroe de Africa" Hipólito Valiente (TC, II xiii, 235), son una parodia picaresca de la salida del caballero andante. La primera salida de Rafael a casa de Valiente, en compañía de Cruz que busca comestibles y el desempeño de prendas para agasajar al novio Torquemada, revela "su corazón hidalgo (...) su temple caballeresco" (TC, II vii, 200), cuya imaginación se consuela al escuchar el relato de las aventuras del veterano de los Cazadores de Vergara en la campaña de Africa bajo

Prim: "se excitaba y enardecía en su adoración de todo lo noble y grande, y en su desprecio de todo lo mezquino y ruin" (200). La narración del 'episodio nacional' se sitúa en un muladar en Cuatro Caminos mirando hacia la carretera de Tetuán (los nombres toponómicos indican el proceso histórico nacional guerrero/cristiano desde la Reconquista hasta el último colonialismo africano), y se contextualiza con referencia a la épica renacentista, el *Orlando furioso* de Ariosto (citado por Cervantes), elaboración culta de la primitiva *chanson de geste*, y al romancero español, vuelto familiar en boca del vigilante de Consumos, "héroe de los héroes del Mogreb" (200). La parodia de la narración épica dentro de la narración de la segunda novela se repite en la cuarta en el referir por Gamborena, a las instancias de las dos hermanas, "los maravillosos episodios de las misiones en Africa y Oceanía, epopeya cristiana digna de un Ercilla, ya que no de un Homero que la cantase" (TSP, I v, 500). La misión evangelizadora y civilizadora de Occidente, contada de manera exoticista y naturalista por el imaginario católico tradicional,[15] continúa la cristianización renacentista de la épica clásica. Su recepción por las dos hermanas indica la bifurcación de mentalidades en el presente: el éxtasis de Cruz, su alma ya convertida "en una beatitud mística", y el deleite de la positivista Fidela, "como los niños que oyen cuentos mágicos" (500). Igualmente, en el lecho de enfermedad, el escéptico Torquemada, escuchando "la conmovedora odisea" del misionero, recibe los "estupendos episódios de su poema evangélico" (TSP, III ii, 624) como "cuentos para niños grandes o para ancianos enfermos" (625).

La última enfermedad de estómago de Torquemada, que empieza con una huída a los barrios bajos de su juventud paralela a la de Rafael, se narra con una combinación del naturalismo científico decimonónico francés y el bajorrealismo escatológico de la picaresca del Barroco español (el yerno médico se llama Quevedo). Desilusionado con los médicos, Torquemada parodia las palabras de Hamlet: "Así como la desgracia le hace a uno *filósofo* —decía—, la enfermedad nos hace catedráticos de la medicina" (TSP, II iii, 567). La última novela reúne referencias implícitas al triunverato del canon de Occidente (Dante, Shakespeare, Cervantes), llevando a su conclusión abierta la red alusiva[16]. La muerte de Torquemada es una parodia implícita de la de don Quijote, como sus salidas en busca de la salvación del hijo prodigio en la primera novela lo son con respecto a las primeras salidas del caballero andante. La primera referencia explícita al *Quijote* se introduce en la segunda novela con respecto a Rafael, cuando Donoso intenta persuadirle ser realista y razonable aceptando la relación con Torquemada: "Tú no vives en la realidad. (...) Te figuras la sociedad conforme al criterio de tu infancia o de tu adolescencia, informadas en el puro quijotismo, y no es eso, Señor, no es eso" (TC, II ix, 212). En la tercera novela, bajo la tutela del pedante decimonónico Zárate, quien le inicia en los últimos conocimientos científicos y literarios, aprendidos en revistas, enci-

15. No por el nuevo imaginario darwiniano. T.E. Bell ha estudiado *Galdós and Darwin*, Woodbridge, Tamesis, 2006.

16. M. del Prado Escobar ha estudiado "Alusiones literarias y retóricas" en *Creación de una realidad ficticia Las novelas de Torquemada*, Y. Arencibia, ed., Madrid, Editorial Castalia, 1997, pp.235-255.

clopedias y charlas de tertulia, Torquemada aprende frases hechas clásicas —*la tela de Penélope/la espada de Damocles/las calendas griegas*— y lee por entero el Quijote, apropriándose de ejemplos y dichos —*las monteras de Sancho/peor es meneallo/la razón de la sin razón*— que (como su autor Galdós) introduce "con castellana socarronería en la conversación" (TP, II viii, 370-371).

La ilustración viene en la misma página, en una discusión sobre Rafael y su supuesta locura, que Zárate, introduciendo la primera referencia explícita a la obra shakespeariana, juzga fingida: "como la fingía Hamlet, para despacharse a su gusto en el proceso de un drama de familia" (371). Aunque concede la posibilidad de una locura fingida, Torquemada descarta la de un drama de familia: "No hay más que el caballero aristócrata y yo hemos estado de puntas (...) más vale que haya paz en casa. Esta es la razón de la sinrazón (...) *peor es meneallo...*" (371). No sabe quién es *Jamle*,[17] pero da a entender que conoce la obra al reconocer el punto de contacto identificado por Zárate entre Rafael hablándose solo y "el célebre monólogo *to be or not to be*" (372). Irónicamente, no serán sólo los monólogos de Rafael parodias de los soliloquios del príncipe de Dinamarca, sino también los de Torquemada mismo. Sin embargo, Torquemada aparta de sí "aquello de *ser o no ser*" como "¡Valiente bobería!" (TP, II x, 381), cuando Fidela revela la causa de su tristeza en lo que le ha dicho su hermano con referencia a Hamlet: "- Pues de repente se puso a decirme cosas (...) con entonación trágica, frases muy parecidas a las que le decía Hamlet a su madre cuando descubre..." (380). La acusación de adulterio, sospecha de Rafael, se queda en el aire; pero el lector, más enterado que Torquemada del enredo de *Hamlet*, puede sospechar el deseo incestuoso del hermano celoso (el adulterio de Gertrude es incestuoso, casándose con el hermano del marido envenenado). Siendo invención de poeta, no le interesa a Torquemada saber más de la que para Fidela es "una de las más hermosas tragedias de Shakespeare" (381), cuya autoría atribuye equivocadamente al que escribió *El sí de las niñas*.[18] La comedia neoclásica de Moratín, basada en el tópico sainetesco del Viejo y la Niña, entra en la combinación paródica shakespeareano-calderoniana, para crear los caracteres complejos de los protagonistas de la novela realista. Ya Zárate y el potencial adúltero Morentín, "el Tenorio sin drama" (TP, III ii, 419), habían discutido los caracteres "complejos o *polimorfos*" (TP, I xii, 320) con respecto a Fidela y el asunto "*psicofidelesco*" (321). Su conducta de esposa y madre frustra las expectativas tanto del drama de adulterio decimonónico como del drama de honor del Siglo de Oro. Como librepensadora, partidaria del suicidio (tema del *ser o no ser* de Hamlet) en las disquisiciones escatológicas de ella y Augusta ante Gamborena (TSP, I x, 526-530), la expresión de su deseo final "¡Morir..., *dormir mucho tiempo*!" (TSP, I xi,

17. En *La Cousine Bette* (431) una demi-mondaine malentiende una referencia en plural al Iago de *Othello*, "Iagos", como "magots".

18. Moratín había hecho la primera traducción (en prosa) del inglés original de *Hamlet* (1798), que se ha reditado 33 veces en los siglos XIX y XX. En la biblioteca de Galdós se encuentran las traducciones al español de Menéndez Pelayo, Macpherson y Clark, además de traducciones al francés de las obras de Shakespeare; véase el catalógo de Berkowitz, op.cit.

535), la convierte en una figura femenina de Hamlet y Segismundo, complementaria de su hermano, sin suicidarse de manera romántica como él.

Si los hermanos del Águila son caracteres complejos, síntesis realistas de arquetipos del canon de Occidente, el carácter más complejo es el de Torquemada, individualización decimonónica española del tipo literario introducido por Plauto en la *Aulularia*, desarrollado a través de la *commedia dell'arte* en *L'Avare* de Molière. Los cuñados antagonistas se reconocen mutuamente como polos opuestos en su cosmovisión filosófica: Rafael, el idealismo (platónico), frente a Torquemada, el realismo (aristotélico), don Quijote *versus* Sancho Panza. Torquemada es consciente del modelo literario sanchesco al aceptar su candidatura para el Senado: "-Pues acepto la ínsula" (TP, II ix, 374); repitiendo las palabras de Sancho en la recepción que da en el palacio de Gravelinas el día de la Epifanía como marqués de San Eloy: "Si buena ínsula me dais, buenos azotes me cuesta" (TP, III i, 410). La piedra de toque para Rafael es la propiedad del archivo de Gravelinas y el museo de Cisneros: para él, valor cultural de patrimonio nacional que se debe conservar, valor económico de compraventa para Torquemada. Irónicamente, *lo bello ideal* abstracto del platónico se convierte en el *bello ideal* concreto del aristotélico; igualmente irónica, la misión salvadora de Torquemada en relación con la economía nacional se puede considerar un tipo de mesianismo quijotesco. En su discurso en el banquete de homenaje, Torquemada asocia su bello ideal, que como el personaje mismo se metamorfosea a través de la tetralogía, al progreso, concretamente a su idolatría de la ciencia y la industria y su patrocinio de la locomotora y el ferrocarril del Bierzo. Alabando la transformación del mundo antiguo por los adelantos modernos, cita, sin nombrar al autor, una frase de *Notre Dame de Paris* de Hugo (que los liberales españoles habían aplicada a la Gloriosa): "¡Cuán gran verdad es, señores, que *esto matará aquello*..., como dijo, y dijo muy bien..., quien todos sabéis!" (TP, III viii, 453).[19] El discurso de hombre público, versión extendida de sus palabras de aceptación de elección al Senado en privado, es una duplicación interior del proceso de educación y adquisición de una voz culta que ha sido una materia principal de las novelas de Torquemada hasta este punto culminante. Su 'alternativa' como orador en el gran mundo incluye referencias a los círculos paródicos bíblicos, clásicos y shakespeareanos: "Busca y encontrarás, que dijo el otro" (448), para ganarse el pan de cada día, que ganarán "los que se plantearon la cuestión de *comer o no comer*, como el otro, que vosotros conocéis mejor que yo, y no necesito nombrarle; como el otro, digo, planteó la cuestión de *ser o no ser*" (450). Tiene la presencia de ánimo para corregir su error al referirse a la espada de Aristóteles y no de Damocles, declarándose devoto del culto del filósofo como si fuera caballero andante: "he decidido que la famosa espada sea de Aristóteles..., vamos,

19. En la última escena con Rafael (TP, III xii, 473, Torquemada repite la frase de Hugo con respecto al vencimiento de la aristocracia en el nuevo imperio de los capitalistas, corrigiendo la atribución irónica por Rafael a Séneca.

que le armo caballero, porque es el hombre de mi devoción, es mi idolo, señores, el hombre más grandioso de la antigua Grecia y del siglo de oro de todos los tiempos" (451).

Ante Rafael, Torquemada confiesa su autoconsciencia de la superficialidad de su cultura y oratoria: "Mi discurso no fue más que una *serie no interrumpida* de vaciedades, cuatro frases que recogí de los periódicos, alguna que otra expresioncilla que se me pegó en el Senado y otras tantas migajas del buen decir de nuestro amigo Donoso. Con todo ello hice una ensalada" (TP, III xi, 468).[20] Sus conocimientos fragmentarios de la memoria cultural colectivo, con sus lagunas, equivocaciones, autores anónimos y voces mixtas, registrados con tanta perspicacia por el novelista en la tetralogía que pretende abrazar la evolución cultural del Occidente español, son emblemáticos de la desintegración de un mundo moderno sin absolutos ni certezas. Son precursores de "These fragments I have shored against my ruins", de que nos habla Eliot en *The Wasteland*, poema seminal de la literatura modernista anglo-americana que, como el *Ulysses* de Joyce, novela seminal del modernismo anglo-irlandés, recurre a la parodia de los mismos patrones clásicos, bíblicos y renacentistas para desvalorizar la cosmovisión contemporánea. En la historia de la novela española moderna, como archivo paródico del canon de Occidente, las novelas de Galdós, en particular, las de Torquemada, son las precursoras decimonónicas de las obras modernistas y postmodernistas del siglo XX.

20. Es por la prensa que Torquemada adquiere su conocimientos de las etiquetas literarias, incomprensibles para él, de épocas y movimientos: clasicismo, romanticismo, realismo (TP, I iii, 274-275).