



El plano alegórico de *Torquemada en la hoguera*

F. García Sarriá

Por razones internas y externas¹⁶⁴ los críticos se han inclinado a pensar que no existe unidad orgánica entre las cuatro novelas de Galdós que tienen por protagonista a D. Francisco Torquemada. R. Ricard, comentando los diferentes títulos de estas obras, no ve la posibilidad de encontrar un criterio que les dé coherencia y llega a la conclusión de que la elección de los mismos «ne rève aucunement d'un plan d'ensemble».¹⁶⁵ Se suele considerar que *Torquemada en la hoguera* se halla aparte de las otras tres novelas que forman, entre sí, una trilogía. En este sentido J. L. Brooks afirma: «the titles of the novels, as well as the structure, point to two separate parts rather than a unified whole».¹⁶⁶ No falta, sin embargo, quien haya defendido la idea de un plan de conjunto que abarcara las cuatro novelas. Tal es el caso de P. C. Earle cuando dice que «los cuatro tomos de Torquemada constituyen una historia unida e indivisible»¹⁶⁷ y pasa a señalar los numerosos puntos de contacto que existen entre la primera y las otras tres. En nuestra opinión *Torquemada en la hoguera*, tan breve, con su concentración de asunto y sencillez de trama,¹⁶⁸ fue pensada como primera parte o introducción a la serie de novelas que la siguieron años después. Nos inclinamos a ello por razones de índole interna y, si se acepta nuestra idea de una estructuración alegórica de la novela, podría verse que en ella está comprendida el encuadro que Galdós da a la conducta de Torquemada no sólo en esta primera novela sino en la serie completa. Por ello pensamos que una de las formas de poner a prueba la idea que aquí adelantamos sería comprobar la medida en que esta estructuración alegórica de *Torquemada en la hoguera* se repite, más o menos ampliada, más o menos variada, en las otras tres novelas ayudando así a su mejor comprensión.

Hay que tener en cuenta los diferentes planos desde los cuales es posible considerar al personaje. No es difícil distinguir, como han hecho diferentes críticos, el doble carácter de individuo y tipo que concurre en Torquemada. En cuanto tipo es, naturalmente, representativo de la sociedad de su tiempo, es «una síntesis negativa de su época», una «figura colectiva del siglo XIX» que «concretamente, *acumula y representa*

los intereses creados de la clase media española».¹⁶⁹ En sentido análogo H. Hall señala que «stated in its crudest terms, Torquemada is the capitalist class, his life the rise of that class and the transformation it effects in society».¹⁷⁰ Gracias a la técnica de la novela corta Galdós nos presenta con brevedad e intensidad este doble aspecto del personaje, «su íntegro modo de ser» como ha dicho R. Gullón.¹⁷¹

Pero hay más, esta técnica era muy adecuada para poder encuadrar la conducta del personaje y, por tanto, dado su carácter representativo, la de la clase social que representa, dentro de un contexto universal cristiano. Se puede decir que si el doble aspecto primeramente señalado estaba en conformidad —104→ con los presupuestos, aceptados por Galdós, de la novela realista del siglo XIX, esta otra dimensión alegórica, por pertenecer más al terreno de la interpretación que al de la representación estricta de la realidad, venía a introducir un elemento espúreo dentro del realismo básico de la obra. Sin embargo, tal alteración era necesaria, en conformidad con la evolución que sufre el «naturalismo» galdosiano iniciado con *La desheredada*, para introducir esquemas interpretativos de la conducta humana basados en patrones cristianos universales. Dicho de otro modo, la visión cristiana de Galdós le lleva de modo lógico al uso de una técnica alegórica. En *Torquemada en la hoguera* existe un plano alegórico que se manifiesta, ante todo, gracias al significado que adquieren Valentín y su historia y también en el carácter representativo que tienen Bailón y la tía Roma, así como en el valor que adquieren algunos objetos, expresiones lingüísticas e imágenes usadas. Entre lo que es puramente alegórico y lo que es puramente realista se da una interdependencia que hace que, en ciertos momentos, la lectura de la novela sea posible en dos planos diferentes. Hay imágenes incorporadas en las descripciones que resultarían gratuitas, e incluso incomprensibles, si se prescinde de este plano alegórico; su presencia, por lo contrario, no obsta para que los aspectos realistas que inciden sobre Torquemada (individuo y tipo) tengan su propio valor, pero algunos de estos aspectos aparecerán imbuidos de nuevo significado una vez que el plano alegórico quede desvelado. Es, pues, posible prescindir, como hacen la mayor parte de los críticos, de este plano, pero creemos que de este modo queda truncada la novela y no se llega al máximo entendimiento de la misma.

La acción propiamente dicha de la novela se inicia poco después de la mitad del capítulo III,¹⁷² en el momento en que la cronología se concreta, «pero llegó un día, mejor dicho una noche...»,¹⁷³ coincidiendo con el principio de la enfermedad de Valentinito. Con anterioridad a este momento nos hallamos ante una cronología indeterminada en correspondencia con el carácter de introducción que tiene esta primera parte.

En esta introducción se nos dan los datos necesarios para hacer de Torquemada un tipo representativo de su época. El fondo histórico, «el año de la Revolución», «el año de la Restauración», «la época de los conservadores», la de los liberales, «al entrar en el Gobierno en 1881» (906-7), sirve, irónicamente, para contrastar las variantes político-liberales del siglo con la constante ascensión económica de Torquemada. Ascensión económica y social coinciden: «Cató la familia los colchones de muelles; Torquemada empezó a usar chisteras de cincuenta reales; disfrutaba dos capas; una muy buena, con embozos colorados, los hijos iban bien apañaditos; Rufina tenía un lavabo de los de mírame y no me toques, con jofaina y jarro de cristal azul...; doña Silvia se engalanó con un abrigo de pieles que parecían de conejo...; en fin, que pasito a pasito y a codazo limpio, se habían ido metiendo en la clase media...» (909). Una enumeración de objetos

y prendas que no es nada gratuita, ni puro recreo descriptivo de escritor realista, sino indicación necesaria del fondo de progreso industrial, de lo que ya es una sociedad de consumo, sobre el que se destaca el afán adquisitivo y la constante elevación social del personaje. De entre estos objetos conviene destacar esos «colchones de muelles» — 105→ que llegarán después a convertirse en imagen-símbolo que sirva para contraponer a Torquemada con la tía Roma.

La presentación de Valentín, el hijo, es también de primera importancia en esta introducción a la acción. Concurren diferentes personajes con el narrador y Torquemada en afirmarnos el carácter más que excepcional del hijo. Es «prodigio de los prodigios», «asombro», «Newton resucitado», «un genio», que va a «ensanchar el campo de la ciencia» (910-1). Algunos destacan el aspecto de cultivador de la ciencia pura, su lado de matemático, que le llevaría, cuando fuese hombre, a asombrar y trastornar el mundo. Otros, en especial Torquemada, en su aspecto de ciencia aplicada, «pensaba dedicarlo a ingeniero» (911). Reúne en sí, pues, el doble aspecto de la ciencia pura y el de la tecnología o ciencia aplicada. Se añade a esta caracterización la indicación del narrador de la existencia de alguna tara, «con alguna deformidad en el cráneo» (906), que prepara al lector para la posterior enfermedad y muerte del niño, pero que también pudiera servir, más allá del plano realista, para apuntar al significado del plano alegórico. Completa esta caracterización el aspecto sobrenatural o divino del niño: «girón excelso de la divinidad caído en la tierra» (según Torquemada), «el pedazo de Divinidad más hermoso que ha caído en la tierra» (según un profesor) (910); sobre este aspecto de ser excepcional y aun divino flota la ambivalencia implícita en palabras como «monstruo» y «fenómeno» que diferentes personas pronuncian refiriéndose al niño. Esta presentación culmina al final del capítulo II con la escena en la que se nos describe a Valentín entre sus profesores «como Cristo niño entre los doctores» (912).

Es de importancia notar que al iniciarse el capítulo III, es decir apenas hecha la comparación Valentín-Cristo, el narrador pasa a presentarnos a Bailón, es decir que entre el niño comparado con Cristo y lo que Bailón representa existe una relación importante que la estructura de la novela pone de relieve. Para que no quepan dudas de ello el narrador nos indica que la aparición, en este momento, del tal personaje obedece a la *lógica* de la historia que está contando: «Basta de matemáticas, digo yo ahora,... tengo prisa por presentar a cierto sujeto... cuya intervención en mi cuento es necesaria ya para que se desarrolle con lógica» (912). Para comprender esta *lógica* es necesario tener en cuenta lo que representa Bailón relacionándolo con el carácter representativo de su época que, como hemos visto, tiene Torquemada. De Bailón ha dicho un crítico: «Bailón symbolizes the disorientation which characterizes Spain's moral and religious crisis: he has passed from orthodox Catholicism to liberal anti-clericalism, to Protestantism, and finally to the religion of Humanitarianism».¹⁷⁴ Bailón, con su influencia sobre Torquemada, viene a completar, en el plano ideológico-religioso, las características de su época que el personaje resume. El orden narrativo y la intervención directa del narrador nos obliga a relacionar a Bailón con Valentín. Lo que Bailón afirma es que «los tiempos se acercan, tiempos de redención en que el hijo del Hombre será dueño de la tierra», «es el hijo del Hombre que avanza, decidido a recobrar su primogenitura» (913). Torquemada no retiene más que una idea: «Lo único que D. Francisco sacaba de toda aquella monserga era que *Dios es la Humanidad*». (914) Tenemos aquí, presentada de forma ridícula y grotesca,¹⁷⁵ la corriente filosófica del siglo XIX que aboca a la idea de que —106→ Dios no es más que una proyección ideal de lo que el hombre es.¹⁷⁶ En el plano ideológico-alegórico que tratamos de exponer,

Torquemada es este hombre representativo del capitalismo liberal que engendra un hijo que con su capacidad científica vendrá a cambiar el mundo hasta el punto de que el hombre ya no tendrá necesidad de Dios, en este sentido Valentín es nuevo Cristo que viene, como dice Bailón, para que el Hombre recobre la «primogenitura» perdida. Hay que darse cuenta de la importancia de la corriente progresista y optimista del siglo XIX con todo su desarrollo industrial y avances científicos¹⁷⁷ para comprender que se llegara a este último estadio de prescindir de la dimensión religiosa tradicional, de Dios mismo.

Finalmente, antes de entrar en el comentario de la acción propiamente dicha, es necesario referirse a otro elemento de la introducción que se halla ya en el título mismo de la novela y al comienzo de la narración. El título nos presenta una inversión cómica, del tipo del regador regado, un inquisidor que termina a su vez en la hoguera. El efecto cómico que resulta se halla en correspondencia con el tratamiento grotesco que se da al personaje. Esta idea de inversión se repite al principio de la novela, pero ahora en vez de referirse a la acción futura, como ocurre con el título, se aplica al tema de la novela; si el Torquemada histórico quemaba herejes, el Torquemada de Galdós «quema» deudores, así se muestra gráfica, y cómicamente, la confusión económico-religiosa de la época, lo económico se ha elevado a la categoría de religioso. El lector se halla, de este modo, ante la idea de inversión, idea que de diferentes modos aparecerá luego en la novela y que servirá para que nos demos cuenta en todo su alcance del sentido último del plano ideológico-alegórico, este plano llegará a su culminación, como luego veremos, con la expresión de lo que es el caso de inversión máxima que puede concebirse.

Todo lo antedicho nos parece necesario para comprender el significado de la acción central de la novela, es decir la enfermedad y muerte del niño junto a la manera en que reacciona Torquemada ante tales hechos. En la descripción de su enfermedad y muerte se sirve el autor de unas imágenes que nos llevan al inicio de la novela, a la inversión del título: «el pobre Valentín se abrasaba en invisible fuego», Torquemada «creía escuchar con la respiración premiosa del niño, algo como el chirrido de su carne tostándose en el fuego de la calentura», el inquisidor sufre con el niño los tormentos de la hoguera, y, para que no quepa la menor duda, de modo que podría considerarse innecesariamente explícito, el narrador nos dice que «ningún tormento de la Inquisición iguala al que sufría Torquemada oyendo estas cosas», «eran las pavesas del asombroso entendimiento de su hijo revolando sobre las llamas en que éste se consumía» (920). Nos hallamos ante un auto de fe metafórico agenciado por el autor para introducir dentro de la narración la idea de que existe la voluntad de Dios por encima de la de los hombres. El uso de las imágenes citadas indican que la muerte del niño no tiene explicación completa en el plano exclusivamente realista,¹⁷⁸ aún más, desde una perspectiva puramente realista, el lector podría inclinarse a sentir compasión por Torquemada al encontrarse en tal situación. Para evitar tal cosa el autor deja a Valentín en la penumbra, en un trasfondo que le impide llegar a adquirir la consistencia de un personaje. Desde que empieza la acción propiamente dicha no se ve al niño más que desde la perspectiva de los otros, en especial de Torquemada. —107→ Lo que importa de Valentín es la carga conceptual de que está provisto, la hoguera simbólica en que muere es más tortura de Torquemada que de Valentín. Es decir, la importancia de este personaje se halla en el plano alegórico de la novela. Valentín es un concepto: el nuevo Cristo que Torquemada y su época han engendrado pensando en alcanzar un futuro de plenitud, creado por el hombre, que les llevará a pensar que ya no necesitan de Dios, que los hombres, sustituyéndose a Dios, pueden proveerse de cuanto necesitan. La lógica de esta posición lleva a Torquemada a compararse con Dios, si Valentín vivía él

sería, según piensa, «la segunda persona de la Humanidad» (confundida con Divinidad, a causa de Bailón, y el lector, por su parte, no puede menos que pensar en Trinidad), «[...] y sólo por la gloria de haber engendrado al gran matemático, sería cosa de plantarle (a Torquemada) en un trono», y, «en el último paroxismo de su exaltada mente», Torquemada llega a «renunciar a todo el *materialismo* de la ciencia del niño, con tal que le dejasen la gloria» (919). En este momento Torquemada se alza a unas alturas que el personaje realista parece justificar con dificultad, cuesta ver en el grotesco burgués que se nos ha descrito esta jactancia del Satanás romántico.¹⁷⁹ Pero en el plano ideológico-alegórico no sólo se hallan justificados tales pensamientos, sino que son de estricta necesidad. Por ello decimos que si prescindimos del plano alegórico que aquí tratamos de bosquejar la novela de Galdós quedaría incompleta, mutilada de su dimensión última. En las citas dadas Torquemada manifiesta lo más profundo de sus deseos: alcanzar los atributos (trono, gloria) que corresponden a Dios. No puede haber, pues, sumisión de su voluntad a la divina: «Mi hijo es mío... y la gloria del mundo» (923). Cuando Rufina le dice «no te rebeles contra la voluntad de Dios», Torquemada contesta: «Yo no me rebelo... yo no me rebelo. Es que no quiero, no quiero dar a mi hijo, porque es mío, sangre de mi sangre y huesos de mis huesos» (933). Nos hallamos aquí ante un caso de inversión importante: Dios ha dado su Hijo al Hombre y esta entrega se repite cada vez en la Comunión de la Misa como prueba constante del amor de Dios por el Hombre, Torquemada parodia las palabras «cuerpo de mi cuerpo y sangre de mi sangre» presentándonos una situación invertida, el personaje ocupando el sitio de padre se niega a dar su hijo a Dios afirmando que este hijo es suyo exclusivo, de su propiedad; procede así a la inversión de la Comunión, incurre en lo que bien puede llamarse flagrante caso de anti-comunión. De este modo la rebelión contra Dios aparece como último desarrollo de ese afán adquisitivo y de apropiación que caracteriza al personaje y a la época que representa. De aquí, de nuevo, la lógica de la acción que nos lleva por la muerte del hijo al reconocimiento de la existencia de una voluntad divina que está por encima de los hombres. A esta conclusión lógica pudiera pensar el lector que ha llegado el protagonista de la novela. Al morir Valentín Torquemada «cayó redondo al suelo, estiró una pierna, contrajo la otra y un brazo», luego cae «en profundo sopor que a la misma muerte, por lo quieto se asemejaba» (934). No es difícil ver aquí el efecto principal de la consumación del «auto de fe», nos hallamos ante una situación fácilmente reconocible dados los términos religiosos en que se desenvuelve el plano alegórico que tratamos de discernir. Si Torquemada aceptara ahora la existencia de una voluntad superior a la —108→ suya este ataque que lo sume en una especie de muerte podría interpretarse como la muerte del hombre viejo tras la cual va a nacer el hombre nuevo, es decir como un caso de conversión religiosa. Pero lo que ocurre en la novela es de nuevo, irónicamente, otra aparición de la inversión, tras su falsa muerte Torquemada sigue siendo el hombre viejo de antes, sus palabras finales muestran palpablemente el grado de su obstinación: «Yo hago lo que me da mi santísima gana» (936), frase en la que las ideas de la afirmación del yo, «yo», «mi», y la de la santificación, «santísima», de la voluntad humana no podían darse con mayor brevedad e intensidad.¹⁸⁰ La voluntad humana, hecha santa, viene a sustituir a la voluntad de Dios; esta negación de Dios por la voluntad del Hombre es lo que en términos tradicionales cristianos se ha venido llamando el pecado original; la conducta de Torquemada, representativa de su época, queda así encuadrada dentro de una concepción universalista cristiana que revela la inversión última, la más significativa, la que mejor revela la dimensión más profunda del tema: el hombre cree que ha llegado el momento de ocupar el sitio de Dios.

Sin embargo Galdós pone al personaje, y por medio de él al lector, ante la «lección muy ejemplar» de que constate los límites del hombre. Torquemada es impotente ante la muerte del niño, quisiera él «*resucitarle, costara lo que costara*» (935) (el énfasis es de Galdós); está claro que esta impotencia es indicadora de la inescapable condición humana, este Cristo hijo del Hombre no puede ser el Cristo vencedor de la muerte que es hijo de Dios.

Si Bailón, como vimos, completa con sus ideas el carácter representativo de Torquemada, la tía Roma, por el contrario, se halla definida en contraste total con él. Desde la perspectiva ideológico-alegórica aquí adoptada la oposición entre estos dos personajes llega a su punto culminante en el enfrentamiento que tiene lugar al final del capítulo VIII. El contraste entre los dos personajes se halla expresado en la diferencia que existe entre dos objetos: frente a la cama de Torquemada (representativa de su progreso económico y social) el «camastro hecho de sacos de trapo» (932) de la tía Roma. Característicamente, con el fin de comprarse la voluntad de la tía Roma, Torquemada le ofrece su cama pero la vieja la rechaza porque en esa cama «las ideas se meten por la tela adentro y por los muelles, y ahí estarán como los chinches cuando no hay limpieza... para 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» (932). Vemos aquí plenamente el carácter de imagen-símbolo que adquiere la cama, objeto e ideas aparecen confundidos porque este producto del avance económico y la técnica industrial es expresión del tipo de ideas que animan a Torquemada, el uso de tales objetos posee una fuerza de contaminación que la tía Roma quiere evitar ya que aspira a una buena muerte, es decir en el sentido cristiano de una muerte con la conciencia tranquila, cosa difícil de conseguir para los que están apegados a ese afán adquisitivo característico de Torquemada.

La tía Roma representa todo lo opuesto a Torquemada: 1.º) Es pobre y no quiere poseer bienes; 2.º) Acepta la voluntad de Dios y la dependencia en que se halla el hombre; 3.º) El conocimiento lo interpreta en el sentido de bondad, es decir la verdadera sabiduría consiste en ser bueno, cuando mira —109→ las fórmulas matemáticas de Valentín escritas en la pizarra comenta: «yo no entiendo lo que dice... pero a cuenta que dirá que debemos ser buenos» (922); 4.º) Ella se refiere a «la gloria divina» (932), mientras que Torquemada piensa en «la gloria del mundo» (923). La tía Roma representa un cristianismo primitivo y puro, caracterizado por el desprendimiento más completo de todo lo material. Toda la caracterización del personaje se conforma a este carácter representativo: «era tan vieja, tan vieja y tan fea» (922), vieja porque su boca habla la antigua sabiduría cristiana, fea para destacar que lo importante es el lado espiritual. El nombre mismo debe de tener, en nuestra opinión, un carácter simbólico. El narrador nos dice que la llamaban «la tía Roma», no sé por qué («me inclino a creer que este nombre es corrupción de Jerónima») (922); nos hallamos ante una intromisión del narrador en la que, de modo típicamente galdosiano, se trata de quitar importancia a una observación que, sin embargo, constituye una clave importante para la comprensión del personaje. Jerónima nos remite, naturalmente, a S. Jerónimo, uno de los Padres de la Iglesia que defendía con más fuerza los límites a que debe someterse la propiedad llegando a calificar de rapiña al hecho de quedarse uno con los bienes que excedan las necesidades propias;¹⁸¹ en la traducción del Deuteronomio de S. Jerónimo se dice que los ricos están obligados a proveer a las necesidades de los pobres.¹⁸² No es que pretendamos defender que Galdós conocía estos libros, pero nos parece indudable que estaba al corriente de los aspectos esenciales que la tradición cristiana atribuye a santo

tan popular como S. Jerónimo. Sabido es la afición de Galdós a la pintura y en el Museo del Prado, según el último catálogo, se hallan trece cuadros de San Jerónimo. Algunos de los atributos más importantes con que lo representan en estas pinturas se dan en la tía Roma. Suele representarse a S. Jerónimo en una gruta donde se ha retirado de ermitaño a hacer penitencia, el mobiliario es escaso y tosco, va desnudo de medio cuerpo, es decir se destaca el aspecto de renuncia a lo material. Otro elemento importante, aparte de la presencia de un crucifijo, es la calavera indicadora de la *meditatio mortis*. No es improbable, pues, que Galdós quisiera establecer una conexión clara entre la tía Roma y S. Jerónimo.¹⁸³

En conclusión, *Torquemada en la hoguera* posee un importante plano ideológico-alegórico al que podemos llegar si tenemos en cuenta la conexión que existe entre los diferentes elementos que aquí hemos analizado. La inversión, en sus diferentes formas, constituye ironía y crítica del personaje y su época y, en último extremo, pone de relieve lo desmesurado e inútil de sus pretensiones últimas.

Galdós es lo suficientemente realista para darse cuenta de que Torquemada y la sociedad de su tiempo van a seguir su rumbo. De aquí procede la grandeza y la debilidad de su posición al contrastar esta sociedad con el cristianismo puro de la tía Roma. Hubiera sido idealismo de la peor suerte hacer que Torquemada abrazara los principios de la tía Roma, pero hubiera sido faltar a su sentido cristiano no condenar los rumbos que tomaba la sociedad de su tiempo.

Edinburgh University

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

