Torquemada en la hoguera a la luz de dos teorías de Northrop Frye

Esta ponencia es el resumen de un trabajo mucho más extenso que esperamos pueda salir a la luz algún día. Aunque existen numerosos estudios sobre *Torquemada en la hoguera*, los cuales nos han proporcionado valiosas ideas y que citaríamos si los límites impuestos a las ponencias fuesen más anchos, carecemos todavía de una aproximación sistemática que integre las conclusiones de tales estudios, dándonos una visión totalizadora de la obra. Por otra parte, se nota cierta divergencia en las opiniones de los eruditos que han escrito sobre ella, ya que distintos críticos han enfocado su atención en distintos niveles de significación. Por consiguiente, nos incumbe ordenar estos niveles sistemáticamente para examinarlos con una nueva perspectiva que los abarque con debida proporción y luego sacar una nueva conclusión de cada nivel.

Puesto que los varios niveles atañen a varias esferas de la realidad, cualquier incompatibilidad entre las conclusiones no será más que aparente. Por ejemplo, en el capítulo 2, el narrador llama a Valentín «angelito», comparándolo a Cristo niño entre los doctores, mientras que uno de esos mismos doctores lo llama «el Anticristo». Las distintas provenencias de estos tropos, uno de los cuales es ocurrencia jocosa de un personaje anónimo, el otro un símil creado por el narrador entusiasmado, evidencia la plurivalencia simbológica de la obra, sin que haya motivo para hallar en ella ambigüedad temática. Entre los símbolos existe una jerarquía basada en la estructura profunda de la novela; al organizar los niveles de esa jerarquía simbológica resaltará con claridad la polisemia de la obra.

De las cuatro teorías desarrolladas por Frye en su *Anatomía de la crítica*[1], dos, como se ha demostrado, no se ajustan bien a la literatura española. Pero las dos primeras, como veremos, se prestan singularmente

[1] NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism; Four Essays* (Princeton University Press, 1957). *Anatomía de la crítica*, trad. de Edison Simons (Caracas, Monte Avila, 1977), en algunos lugares con poca exactitud.

al análisis simbológico de *Torquemada en la hoguera*[2]. La crítica *histórica* o teoría de los *modos*, según Frye, toma en cuenta las cinco etapas o modos por las que ha pasado la literatura: el *mito* (historias de dioses y demonios); lo *romancesco* («romance») (p. ej., las novelas de caballerías); el modo *mimético elevado* (p. ej., las tragedias de Shakespeare); el *mimético bajo* (como las novelas realistas, cuyos héroes son como nosotros, superiores ni a los demás hombres ni al medio ambiente), y el *irónico* (cuyos héroes nos parecen inferiores a nosotros mismos, creando una impresión de servidumbre, frustración o absurdidad al mirarlos desde arriba).

La crítica *ética* o teoría de los *símbolos* distingue cinco fases o niveles: la *anagógica*, en que el símbolo se considera como mónada; la *mítica*, en que es arquetipo; la *formal*, en que se ve como imagen; la *descriptiva*, donde el valor de la metáfora se reduce al de un símil, y la *literal*, donde el símbolo se considera como motivo.

Frye prevé además la posible existencia de todos los modos en una misma obra, formando así un «contrapunto modal». Por otra parte, existe cierto paralelismo entre los cinco modos y las cinco fases. En efecto, el título mismo de la novela nos sugiere el análisis basado en las dos teorías de Frye, pues este título consta del nombre del protagonista, tomado de un personaje *histórico*, y de una forma de fuego, *símbolo* central de la obra. Tomemos como ejemplo el comienzo de una frase de su segundo párrafo: «Es Torquemada el habilitado de aquel infierno en que fenecen desnudos y fritos los deudores (...)» Aquí aparece el modo mítico (¿ojo!, no se confunda con la fase mítica) donde el protagonista es demonio, pues se encarga de un infierno, el modo romancesco, pues por su apellido se le concibe como sádico atormentador inquisitorial, según una visión limitada y bastante ingenua de la mente popular; el mimético elevado, ya que para el lector culto este apellido encierra también una visión refinada por los conocimientos históricos, en que el inquisidor aparece como el árbitro del monarco-catolicismo absoluto; el mimético bajo, gracias al neologismo semántico «habilitado», que facilita la comparación del prestamista a un burócrata moderno, y el irónico, cuando recordamos el nombre de pila del protagonista, cuyas acciones seudocaritativas no serán más que un absurdo remedo de las de su santo. En nuestra frase asoma también implícitamente el símbolo del fuego a través de las palabras «infierno» y «fritos». El fuego infernal es símbolo que se puede considerar como mó-

[2] Ya hemos intentado este procedimiento con otra obra decimonónica: PIERRE L. ULLMAN, «Clarín's Androcratic Ethic and the Antiapocalyptic Structure of *¡Adiós, Cordera!*», en *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology; Second York College Colloquium*, ed. Lisa Davis e Isabel Tarán (New York, Bilingual Press, 1976), pp. 11-31.

nada, pues impregna la obra entera. Como indica el título, la hoguera es su manifestación arquetípica, y así la podremos clasificar en la fase mítica. Es el fuego demoníaco del auto de fe encendido por el inquisidor del modo romancesco. Ahora se percibe mejor quizá la correspondencia de los dos modos más antiguos (mito y romancesco) con las dos fases más altas (anagógica y mítica) respectivamente.

Ahora bien, la forma que toma el símbolo en las otras tres fases no puede discutirse sin enfocar primero la figura de Valentín, como veremos. De la mezcla de los aspectos trágicos de la novela con los burlescos se desprende cierta complejidad simbólica manifestada sobre todo en la dosis de género vulgar, reminiscencias de romances de ciego, metida allí por el autor con fines transcendentales. Coinciden dos tonos aparentemente incongruentes: de un lado, el irónico empleado para el protagonista Torquemada; del otro, el puramente dramático, usado para su hijo moribundo, Valentín. La novela, por consiguiente, combina la *tragedia doméstica,* clasificada por Frye en el modo mimético bajo y centrada en Valentín, con la *comedia irónica,* centrada en la figura de su antipático padre, y en la cual, según Frye, el divertirse con la imitación del sacrificio humano parece ser un tema importante. En esta novelita, empero, no es imitación de sacrificio, sino el verdadero sacrificio de un niño lo que produce la acción irónica. Aunque tal sacrificio no lo realiza un personaje, sino el destino manejado por el autor, esa muerte no es cosa de broma y por ende la obra no se asemeja verdaderamente al género de comedia irónica. Sin embargo, la reacción del padre es absurda e irrisoria. La resultante disparidad de tonos da lugar a múltiples estratos de simbolismo, distinguibles con la ayuda de un método riguroso basado en las teorías de Frye.

La primera de ellas, relativa a la crítica histórica, se presta, como vimos, al análisis de los tropos pertenecientes al protagonista. En efecto, en la teoría de los modos presenciamos la inherencia del enfoque diacrónico. No olvidemos que al uso de tales tropos por Galdós se aúnan descripciones de cambios en la manera de vivir del usurero, sobre todo con relación a acontecimientos históricos. Así y todo podría ponerse en tela de juicio el empleo de tal esquema, pues Frye define cada modo de acuerdo con el poder de acción del héroe, y nuestro protagonista no es un héroe, sino un malvado. Pero nos es lícito ampliar los parámetros de Frye, ya que él mismo reconoce la existencia de dos formas de organización metafórica, la apocalíptica y la demoníaca. En este último caso, el de la obrita galdosiana, efectivamente, habiendo paralelismo entre la fase literal y el modo irónico, las metáforas apocalípticas no pasan de la fase literal, visto que todas ellas son irónicas.

Por ejemplo, cuando Galdós dice que «Valentín se abrasaba en invi-

sible fuego», se toma la metáfora como símil en la fase descriptiva para indicar la fiebre que consume a un genio niño, quien es, al nivel de la tragedia doméstica, una criatura inocente. Pero si recordamos el poema «The Burning Babe» («El infante ardiendo»), del jesuita Robert Southwell, mencionado por Frye como ejemplo de fuego purgatorio del mundo apocalíptico, enfocaremos la fase literal, «donde los símbolos son motivos»[3] y «la base del significado (...) [es] la estructura interna de motivos concatenados[4]». Este motivo del Niño Jesús es necesariamente irónico, pues, muerto en ciernes, no podrá redimir al padre que lo engendró. Cuando a éste le dice un profesor que «Ese niño es cosa inexplicable, señor Torquemada; o tiene el diablo en el cuerpo o es el pedazo de divinidad más hermoso que ha caído en la tierra», percibimos que en el modo mítico Valentín es otro demonio como su padre. Podrá ser un «angelito», pero habrá caído como el hermoso Luzbel. Se le llama en otro pasaje «flor del mundo», lo cual recuerda también la trinidad infernal de mundo, diablo y carne.

En efecto, le cuadra muy bien en la fase arquetípica la denominación de Anticristo, ya que tiene un «numen aritmético», locución que si no es oxímoron, implica por lo menos un enaltecimiento infame de lo material a la región espiritual. Torquemada ha engendrado«al gran matemático», y Valentín, en cuanto genio de las matemáticas, quintaesencia de la ciencia moderno y clave del progreso material, se convierte, en esta fase, en el mesías del materialismo, pero no el materialismo a la antigua del padre usurero, sino a la moderna. Si viviera, sería el «gran matemático», el ingeniero que haría «unos ferrocarriles que irían de aquí a Pekín en cinco minutos», globos y submarinos. Su fuego, implícitamente, es el vulcanio de las forjas y los altos hornos decimonónicos, categorizable al lado del auto de fe torquemadesco como arquetipo en la fase mítica.

Para aclarar mejor esta equiparación, pongamos mientes en la observación de Frye que «la literatura más profundamente influída por la fase arquetípica del simbolismo nos causa la impresión de primitiva y popular. (...) casi podríamos definir la literatura popular, cierto que algo circularmente, como literatura que permite la visión despejada de los arquetipos[5]». En efecto, el exordio de la novela, imitación de los preámbulos puestos por los ciegos a sus romances antes de declamarlos, pone en evidencia el motivo del *sparagmos* (el desgarramiento del cuerpo sacrificatorio) de manera atenuada, además de algunas metáforas culinarias, con lo que el autor nos da a entender que no toma con demasiada seriedad su

[3] *Anatomy*, p. 79; *Anatomía*, p. 109.
[4] *Anatomy*, p. 77; *Anatomía*, p. 107.
[5] *Anatomy*, pp. 107-8, 116; *Anatomía*, pp. 146, 157.

comparación seudopopular de un usurero con un inquisidor, por lo menos al nivel descriptivo. Ahora bien, reaparecen los motivos culinarios y el del *sparagmos* en la descripción de la fiebre de Valentín, pero atenuado el último otra vez, pues recae sólo en el pelo del niño (y como tijerazos en el corazón del padre) cuando Rufina le despeja el febril cráneo. Es decir, que si bien en la fase literal se trata sólo de un motivo culinario, es evidente que el fuego infernal de la fase anagógica se manifiesta en la mítica como hoguera inquisitorial que consume al mismo inquisidor que la hizo encender. Si el egoísmo diabólico sólo puede engendrar más egoísmo, ¿no podemos inferir que el de la mentalidad reaccionaria puso a la Iglesia española en bancarrota espiritual, dejando el campo libre al egoísmo materialista decimonónico?

Si es esto lo que Galdós quiere darnos a entender, José Bailón podría constituir una alegoría de la desmoralización religiosa; sus varias carreras a través de la historia, incluso el sacerdocio en el antiguo Egipto, contribuyen a la trama en sentido de la presencia de los modos históricos. Gracias a su influencia sobre el protagonista, éste pasa del modo mimético bajo al irónico. En aquél será un «habilitado» metafóricamente, pero en realidad es un usurero, prototipo del financiero, el cual se hace árbrito del capitalismo desmedido que sustituye el monarcocatolicismo absoluto del inquisidor. El benefactor es asimismo prototipo del filántropo (lo será Torquemada, aunque a regañadientes, en su lecho mortuorio de la última novela de la serie), pero don Franciso, aquí, lo es de manera absurda. La «feroz hormiga», a pesar de su ferocidad, es mirada siempre desde arriba, sobre todo en un trance de frustración como el del protagonista. El cambio de capas, el regateo a la inversa con Martín e Isidora, el apropiarse los cuadros en vez de comprarlos en primer lugar, todo eso es absurdo.

Importa notar que Frye hace «en cada modo una distinción (...) entre la literatura ingenua («naïve») y la refinada («sophisticated»)», queriendo decir por «naïve», «primitivo o popular[6]». Para obtener una escala completa de contrapunto modal, el autor se valió, como vimos, del tipo ingenuo para los dos modos más antiguos, y del refinado para los otros tres. Esta distinción se observa no sólo respecto al protagonista, sino al concepto erróneo que tiene éste de la antagonista, la tía Roma. A esta santa mujer, prototipo de la cristomimética Benina de *Misericordia*, la llama bruja, espetándole un avemaría demoníaco cuando ella rechaza la oferta de los colchones con metáforas del mismo jaez. En la última escena se repiten las metáforas brujeriles. Y es que la bruja cabe perfectamente en el

[6] *Anatomy*, p. 35; *Anatomía*, p. 56.

modo romancesco, reforzando el valor arquetípico demoníaco de los «puñales» exclamatorios del usurero y del «encerado de las matemáticas», que parece transmitir poderes supernaturales a los «trastos de ahorcar», i. e. los pagarés.

Si en lo romancesco podemos hallar los arquetipos de la fase mítica, asimismo, en el modo que lo sigue, el mimético elevado, hallaremos correspondencias con la fase formal. El mimético elevado presenta al inquisidor como árbitro del monarcocatolicismo absoluto, visión refinada de las personas cultas que lo consideran como representante de una institución poderosa con cierta función en el gobierno de la sociedad, es decir, como elemento en un sistema político. Ya se ve como abstracción histórica, ejemplificando una doctrina que justifica religiosamente como necesario el holocausto de individuos discrepantes para mantener incólume aquel sistema con sus fundamentos dogmáticos. Semejante proceso mental ocurre al enfocar la fase formal, donde se trata asimismo de cierto distanciamiento intelectual, pues los símbolos sirven como imágenes para este proceso de conceptuación. Existe «una alegoría potencial de acontecimientos e ideas[7]» que nos obliga a determinar «qué preceptos y ejemplos son sugeridos por la totalidad de las imágenes[8]». Dado que la fase formal apunta a lo que «existe entre el ejemplo y el precepto» y que «en el acontecimiento ejemplar hay un elemento iterativo («recurrent»)[9]», podemos considerar el símbolo como imagen tomada de la vida y repetida en numerosos argumentos literarios. Esta es la fase destacada por Casalduero al percibir algunas prosopopeyas: «La tía Roma, personificación del Tiempo, de la Memoria y, por lo tanto, de la Conciencia». «Torquemada está en la hoguera del sentimiento de la culpa. La conciencia es la realidad», añade, apuntando así a la interpretación formal del título. «¿No tendrá que morir Valentín para rescatar la crueldad y falta de piedad de su padre para con el prójimo?[10]». Así que Valentín, en esta fase, es un personaje generalizado, víctima sacrificatoria. Sólo que lo es únicamente del autor, quien, para crear un microcosmo verosímil, debe inferirle cierta dosis de muerte que contrarreste un poco su afirmación de la vida. Puesto que la vida se representa como lucha, algún personaje tendrá que perecer para compensar en parte la supervivencia del protagonista. Como notamos antes, el Niño Jesús es redentor en potencia. En Valentín esta potencialidad se corta en ciernes. La víctima se necesita para la trama, pero espiritual-

[7] *Anatomy*, p. 89; *Anatomía*, p. 123.
[8] *Anatomy*, p. 90; *Anatomía*, p. 124.
[9] *Anatomy*, p. 104; *Anatomía, p. 142.*
[10] JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós*, 2.ª ed. (Madrid, Gredos, 1961), p. 99.

mente su holocausto es inútil (así como, evidentemente, en el mimético elevado los holocaustos del Santo Oficio carecían de santidad), lo cual subraya el carácter irónico del simbolismo cristomimético aquí. Además de utilizar la acción aleatoria de la muerte para dar forma verosímil a la novela, el autor actúa como las Parcas respecto al niño para patentizar la falta de resignación del padre.

Hemos intentado alcanzar una comprensión totalizadora de la estructura de esta novela usando los parámetros de Frye para clasificar en modos las referencias históricas y en fases los símbolos. La crítica histórica en literatura atañe al desarrollo de la conciencia que tiene el hombre acerca de su propia sociedad, mientras que la crítica ética se refiere a valores eternos. Siendo así, el examen del contrapunto modal, coordinado con el de la secuencia de fases, nos enseña cómo el autor emplea de una manera polisémica varias locuciones halladas en valoraciones tradicionales para organizar la presentación implícita de su propia valoración social.

PIERRE L. ULLMAN

University of Wisconsin-Milwaukee