

teatrales de género chico que analiza Soria emplean el acto de *blackface* para establecer la supremacía de las naciones ibéricas con respecto a Cuba. Como demuestra Soria, incluso una obra teatral que se supone abolicionista e incluso anticolonialista acaba privilegiando una masculinidad exclusivamente española, blanca e imperialista.

La última sección del libro se dedica a la importancia del género en los debates literarios y políticos sobre cuestiones de imperio y colonialismo en España de finales de siglo. En su ensayo, Julia Chang revela los discursos de género, raza y, sobre todo, de capacidad física (*ablebodiedness*) que influyen en la construcción de la masculinidad militar, cuyo carácter representa la personificación del poder del imperio español. Dicha personificación es quizás irónica, pues como revela Chang, la máquina militar termina destruyendo la misma masculinidad que favorece. Nuria Godón ofrece una convincente lectura de *La Regenta* (1884-1885), novela canónica de Leopoldo Alas, como alegoría de los vigorosos debates sobre la cuestión femenina y la independencia de Cuba. El ensayo de Joyce Tolliver examina dos textos de miembros de la intelectualidad filipina, José Rizal y Pedro Paterno, que ejemplifican «las interacciones complejas» (232) de género, identidad indígena, lengua y religión en el movimiento filipino anticolonial. Tolliver demuestra que ambos textos, a pesar de sus diferencias, colocan simbólicamente a las mujeres filipinas en un pasado nostálgico, donde se privilegia tanto la identidad indígena femenina (precolonial) como la pureza sexual de la mujer. En el último ensayo del libro, Aurélie Vialette investiga la participación decisiva de Concepción Arenal en los debates decimonónicos sobre la eficacia de las colonias penales en el siglo XIX. Las intervenciones de Arenal logran que el gobierno español rechace la implementación de colonias penales en las Filipinas y en Fernando Poo (Guinea Ecuatorial).

Unsettling Colonialism representa una valiosa aportación tanto para los estudios cultu-

rales y literarios hispánicos como para los estudios poscoloniales. Incluso para un público no especialista, cada ensayo ofrece una amplia contextualización histórica y teórica que facilita su lectura. Como hilo conductor, el análisis del género y los discursos que produce dan forma al libro, abanico diverso de temas, tierras y textos. Situado dentro del nuevo marco teórico de los estudios hispánicos globales, varios capítulos consideran el impacto del colonialismo español fuera de las Américas, lo cual le otorga al libro una mirada crítica más íntegra. Los textos culturales analizados abarcan una variedad de géneros (cartas, obras jurídicas y científicas, narrativas de viaje, obras teatrales, novelas canónicas y algunas poco conocidas) que demuestran lo profundamente arraigados que estuvieron los discursos coloniales de raza y de género en la cultura española finisecular. Sin embargo, son las variadas experiencias femeninas y sus diversas representaciones las que sobresalen a lo largo de este volumen, donde las mujeres son «objetos y sujetos de representación» (5). Algunas se ven sometidas a las fuerzas colonizadoras, otras se vuelven agentes propios que contribuyen activamente a los fines imperialistas, mientras que otras los rechazan definitivamente. Aunque el volumen también invita a conversaciones productivas sobre cuestiones de masculinidad, su contribución más importante quizá radique en la detallada investigación sobre los varios posicionamientos de las mujeres con respecto a la colonización española y sus discursos de imperio durante el siglo XIX.

GABRIELLE MILLER
Baylor University

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Las novelas de Torquemada (1889-1895)*. Edición de Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra, 2019, 614 pp.

El nombre de Ignacio Javier López no debería resultar desconocido para los investi-

gadores de la literatura española decimonónica ni probablemente tampoco para los aficionados a Benito Pérez Galdós (1843-1920), a Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) o a Emilia Pardo Bazán (1851-1921). No, al menos, si se tiene en cuenta que el crítico y catedrático de la Universidad de Pensilvania ha dedicado buena parte de sus esfuerzos de los últimos años al estudio y edición de sus obras. En 1992 colaboró con Cátedra en la edición de *La madre naturaleza*, de Pardo Bazán; en 2014 editó *El niño de la bola*, de Alarcón; y hace poco, en 2017, sacó a la luz una nueva edición de *Doña Perfecta*, de Galdós, también en Cátedra. Mientras tanto, ha tenido tiempo de investigar, entre otros asuntos, sobre la llamada novela de tesis decimonónica. A ella ha dedicado su libro *La novela ideológica (1875-1880): La literatura de ideas en la España de la Restauración* (Madrid: Ediciones de la Torre, 2014). Por último, en 2019, y a las puertas de la conmemoración del primer centenario del fallecimiento de Galdós, Ignacio Javier López ha reunido y editado *Las novelas de Torquemada (1889-1895)*, una serie de cuatro obras que, a pesar de compartir protagonista y coherencia narrativa, acostumbraron a publicarse por separado hasta «casi treinta años después de muerto el autor» (25).

Este apellidado, el de Torquemada, alberga en el imaginario colectivo hispánico oscuras connotaciones a las que tampoco eran ajenos los lectores del XIX. Sin embargo Galdós, en un giro cómico, no convierte en protagonista de su tetralogía al temido inquisidor castellano Tomás de Torquemada, sino al ficticio prestamista madrileño Francisco de Torquemada, también conocido como *Torquemada el Peor* entre las gentes populares que más sufrían su incorregible culto al dinero y su apego al interés. Este Torquemada no es, por tanto, aquel perseguidor de judíos y herejes del siglo XVI, sino el moderno usurero «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 re-

buscada y metódica saña» (79). Pero tampoco es esta, realmente, la imagen que se desprende del avaro tras la lectura de *Torquemada en la hoguera* (1889), primera de las novelas de la serie. Aunque Galdós concibió en origen la obra como un cuadro de costumbres centrado en la figura del usurero (así lo explica Ignacio Javier López en su introducción), la historia pronto se convierte en el drama –humorístico, pero drama, sin duda– de un «pobre» hombre al que la vida arrebatada de un plumazo lo que más quería: su hijo, su Valentinito; un niño prodigio de extraordinaria inteligencia llamado a ocupar los primeros puestos del escalafón de la ciencia mundial («Newton resucitado», le apodaban sus maestros). Debido a este triste suceso, el lector, que acaso en las primeras líneas solo había contemplado la figura caricaturesca de un prestamista que recorría el centro de Madrid con «los recibos en una mano, en otra el bastón» (80), no tarda en empatizar con el malhadado padre.

Galdós cuenta que el chico cayó malo una tarde y que Torquemada, turbado por las teorías de José Bailón (uno de esos curiosos y excéntricos curas exclaustados que pueblan la literatura hispánica decimonónica), se lanzó a la calle a tratar de purgar en poco tiempo todos los pecados que, supuestamente, estaban causando la enfermedad de su hijo (así lo creía, al menos, atendiendo a las prédicas del ex-sacerdote, del que había aprendido que «*Dios es la Humanidad*, y que la Humanidad es la que nos hace pagar nuestras picardías o nos premia por nuestras buenas obras», 96). Sin embargo, las limosnas, las palabras amables, la cancelación de intereses y, en definitiva, las pocas buenas acciones que el usurero pudo acumular en las horas que duró la agonía de Valentinito, no fueron suficientes para evitar que la muerte se lo llevara consigo («esa muy pindonga de la muerte, que no se acuerda de tanto pillito, de tanto farsante, de tanto imbécil, y se le antoja mi niño, por ser lo mejor que hay en el mundo», 132). En ese momento, el caricaturesco Torquemada empezará a trascender su

condición de *tipo literario* y se convertirá, como interpreta Ignacio Javier López, en «alegoría del drama del hombre moderno que lucha contra fuerzas que no puede controlar y ante las que, sin una fe firme y sin creencias válidas, se encuentra desarmado y sin consuelo» (37). Así es, efectivamente, como se le observa en el quinto capítulo de la novela, cuando regresa a casa por la noche, con la mirada puesta en el firmamento y acongojado por «la idea de que todo aquel cielo estuviese indiferente a su gran dolor, o más bien ignorante de él» (108).

Muerto el pobre niño, Galdós dedica las dos novelas centrales de la tetralogía, *Torquemada en la cruz* (1893) y *Torquemada en el purgatorio* (1894), a narrar el ascenso social del prestamista, auspiciado por su matrimonio con la aristócrata arruinada Fidela del Águila (en segundas nupcias, pues Torquemada era viudo). Tal ascenso, que culminará con la compra del título de marqués de San Eloy, es descrito en términos fundamentalmente humorísticos: desde que entable contacto con su futura esposa y con los hermanos de esta, Cruz y Rafael del Águila, Torquemada empezará a entender (gracias a la pedagogía de Donoso, un funcionario de Hacienda jubilado que también hará las veces de celestino para la boda) que su escalada en la pirámide social no podrá producirse sin una mudanza de formas, de vestimenta y, especialmente, de lenguaje. A partir de entonces, el rudo prestamista poblará su magín y su discurso de *puntos*, *elementos*, *fisonomía*, *inter nos*, *velis nolis*, *maquiavelismo*, *lógica de los hechos*, *dar pábulo* y, en definitiva, de todas cuantas palabras y expresiones pudieran –en términos de Ignacio Javier López– «producirle mayor rédito» (50).

Pero la última de las novelas, *Torquemada y San Pedro* (1895), transcurre en un ambiente sombrío, muy diferente al de las anteriores. A Francisco de Torquemada, que ya había visto fallecer a su niño prodigio (sin que de nada sirviesen sus súplicas ni su *negociación* con Dios, con la Huma-

nidad, con el Todo o con lo que fuera), que había asistido al suicidio de su empecinado cuñado Rafael, y que había superado la muerte de su segunda esposa, le llegará su hora. El lector asiste entonces a su tragedia íntima y a su rebeldía final: Francisco de Torquemada (como después Augusto Pérez en *Niebla*, de Miguel de Unamuno), se negará a morir y también a abjurar de toda su forma de vida anterior. Así se lo había pedido Luis de Gamborena (confesor de la familia y su *San Pedro* particular) para redimirle de sus pecados y asegurarle la salvación. Pero el avaro no entendía «en qué tablas de la ley, o en qué misal, o en qué doctrina cristiana o mahometana se dice que el obrero no debe cobrar nada por su trabajo» (581) y se escandalizaba por el doble rasero con que aparentemente se juzgaban otros pecados: «Es muy raro esto, señores beatos: que en cuanto se habla de dinero, del santo dinero, habéis de poner la cara muy compungida. ¡Biblias! O el Señor tira de la cuerda para todos, o para ninguno. Ahí tiene usted a los militares, cuyo oficio es matar gente, y nos hablan del *Dios de las Batallas*. Pues, ¿por qué, ¡por vida de ñales!, no hemos de tener también el *Dios de las Haciendas*?» (599).

La serie se cierra, en fin, con el interrogante de si el testarudo prestamista habría atravesado o no la dichosa puerta de San Pedro (el autor se limita a consignar que «bien pudo Torquemada salvarse. Bien pudo condenarse. Pero no afirma ni una cosa ni otra... ¡cuidado!», 614). También con la grata sensación en el lector –así lo creemos– de haber asistido a un ejemplo más de maestría narrativa de Benito Pérez Galdós y de haber tenido entre sus manos una edición pulcra, seria, y que ojalá contribuya al mejor conocimiento y goce de su obra en tiempos de centenario.

MIGUEL ÁNGEL MARTÍN-HERVÁS
Universidad Complutense de Madrid