«ZUMALACARREGUI»

POR

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE

A finales de 1879 don Benito Pérez Galdós, al terminar *Un faccioso más y algunos frailes menos,* último *episodio nacional* de la segunda serie, tomó una decisión categórica que hizo pública en el *post-scriptum* que agregó a dicho *episodio.* De allí son las siguientes frases (1):

> Basta ya. Aquí concluye el narrador su tarea... Los años que siguen al 34 están demasiado cerca, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros... Quédese, pues, aquí este largo trabajo, sobre cuya última página (a la cual suplico que me sirva de Evangelio) hago juramento de no abusar de la bondad del público, añadiendo más cuartillas a las 10.000 de que constan los *Episodios nacionales.* Aquí concluyen definitivamente éstos... Pero los personajes novelescos... los conservaré para casta de tipos contemporáneos, como verá el lector que no me abandone al abandonar yo para siempre y con entera resolución el llamado *género histórico* (II, 317-18).

El hilo de la Historia había conducido a Galdós a los umbrales de la guerra de los Siete Años, primer gran incendio provocado por el fervor carlista. Pero Galdós no los transpone, y se excusa con la cercanía de los acontecimientos en el tiempo. También se adivina el cansancio mortal del novelista por haber mantenido a lo largo de veinte novelas a la imaginación en servidumbre de la Historia. Y asimismo es fácil imaginar la presteza con que el pacifismo de Galdós habrá aceptado las razones invocadas por el escritor. Por todo ello se desiste gustoso de la Historia, en cuyo escenario ya se ensayaba el drama de cómo media España mataría a la otra mitad.

El punto final que daba a los *Episodios* al cerrarse la segunda serie, Galdós no lo podía considerar como una evasión de las responsabilidades histórico-didáctico-novelísticas que le imponía su concepto del género. En los hermanos Carlos Navarro y Salvador Monsalud, nuevos Atridas que polarizan la acción de la segunda serie, el novelista había dado en cifra y símbolo la escisión de España. Benigno Cordero y sus semejantes amplían el plantel liberal, mientras

(1) Todas las citas son por las *Obras completas* de Galdós, ed. F. C. Sáinz de Robles, siete volúmenes, Madrid, Aguilar, múltiples reimpresiones.

que Felicísimo Carnicero y sus amigos terminan de abocetar el campo de tradicionalismo (2). Y para que no falte nada en este avance de la guerra carlista con que Galdós quiere cerrar su ciclo histórico, allí está el retrato del campeón de la causa. Don Tomás Zumalacárregui, muy bien posado, por cierto, pero con una pose litográfica que hace sensible el desconocimiento de la verdad viva en que se desenvuelve Galdós al tocar muchos aspectos del carlismo (3).

Con todos estos descargos, la pluma que había llenado diez mil cuartillas con veinte *episodios* fue a colgar a la espetera. Y por casi veinte años allí quedó. Hasta que en abril de 1898 se la descolgó para escribir lo siguiente:

> Al terminar, con *Un faccioso más y algunos frailes menos*, la segunda serie de los *Episodios nacionales*, hice juramento de no poner la mano por tercera vez en novelas históricas. ¡Cuán claramente veo ahora que esto de jurar es cosa mala, como todo lo que resolvemos menospreciando o desconociendo la acción del tiempo y las rectificaciones que este tirano suele imponer a nuestra voluntad y a nuestros juicios! A los diecinueve años, no justos, de aquel juramento, los amigos que me favorecen, público, lectores, o como quiera llamárseles, me mandan quebrantar el voto, y lo quebranto; me mandan escribir la tercera serie de *Episodios*, y la escribo (III, 320).

Se inicia así la aventura de escribir *Zumalacárregui*, y queda lanzada la tercera serie de *episodios*. Dos razones abonan la decisión: el factor tiempo y los deseos del público. Este último motivo, real como habrá sido, es de difícil apreciación hoy día. Pero la importancia del factor tiempo sí es discernible. De 1834 (fecha tope de la

(2) Por cierto que la saña esperpentizadora con que Galdós describe la reunión tradicionalista en casa de Carnicero (*Un faccioso más...*, capítulo XVIII) se sale de madre, y le arrastra no sólo a palpables injusticias sino a actitudes francamente antihistóricas. Sólo una lamentable miopía inducida por feroz sectarismo puede apreciar la primera guerra carlista como «un motín seminacional» (III, 282 b). El bien conocido liberalismo de Galdós me exime de insistir en esto, y si me he permitido este breve excurso no ha sido por ganas de abundar en lo archievidente, sino porque esas actitudes son otras tantas directrices en la génesis y composición de la tercera serie en general, y de *Zumalacárregui* en particular.

(3) «Era un hombre de alta estatura, moreno, de ojos negros, bigote y patillas. Recortadas éstas con esmero por la navaja, formaban una curva sobre las mejillas y venían a unirse al bigote, resolviéndose en él, por decirlo así, de lo que resultaba como una carrillera de pelo. Su nariz aguileña de perfecta forma, el mirar penetrante, y un no sé qué de reserva, de seriedad profunda que en él había, indicaban que no era hombre vulgar aquel que en tal hora paseaba... Las patillas, las botas, la zamarreta, la aguileña y delgada nariz, los ojos de cuervo y la gravedad taciturna, son rasgos suficientes a trazar *sobre el lienzo* o sobre el papel la inequívoca figura de Zumalacárregui» (*Un faccioso más...*, III, 281 b-82 a). Lo subrayado indica la procedencia de la descripción. Con el tiempo y la práctica, Galdós se liberará de esta atención absorbente en lo físico, según se verá. Vid. también J. F. Montesinos: *Galdós*, I (Madrid, 1968), 164-65, y Hans Hinterhäuser: *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós* (Madrid, 1963), páginas 79-88, 249-50, 356-69.

segunda serie) a 1898 (fecha en que se comienza a redactar la tercera), corren sesenta y cuatro años, la vida de todo un hombre, o bien cuatro generaciones orteguianas; vale decir, una generación más desde que la pluma histórica había ido a colgar a la espetera (4). Los acontecimientos de 1834 en adelante, la primera guerra carlista, en particular, se tornasolaban en Historia y se podían enfilar en perspectiva. El tiempo se había encargado de sacar a esos acontecimientos del campo de la crónica para colocarlos en el de la historia. Y si la crónica era la sustancia nutritiva de las *Novelas contemporáneas,* la historia lo era de los *Episodios nacionales.*

Menos paladinos son otros dos motivos, bien disímiles entre sí, por cierto. En primer lugar, había serias consideraciones de crematística. Manirroto siempre, Galdós se veía más apurado que nunca en esos años por el costoso arreglo a que había llegado con su antiguo editor, arbitrado por don Gumersindo de Azcárate (5). Y Galdós contaba con el valor crematístico de una nueva serie de *episodios* para ayudarle a salir del mal paso. Además, y en el otro extremo de la escala, ese aciago año de 1898, en que se inicia la tercera serie, bien justificaba un nuevo interrogatorio a la Historia para demandarla por los pasos que habían llevado a España al desastre inminente. De febrero de 1898 databa el hundimiento del *Maine,* y en abril de ese año (mes en que Galdós ponía pluma al papel para empezar *Zumalacárregui),* el Congreso de los Estados Unidos votaba la *joint resolution* que hacía la guerra impostergable (6).

Puesto ya en el disparadero, Galdós empieza por documentarse librescamente. De acuerdo con sus preferencias políticas, sus lecturas liberales sobrepasan con mucho a sus lecturas carlistas, aunque es un libro de un general carlista el que más le ayuda en el estreno de la nueva serie: *Vida y hechos de don Tomás de Zumalacárregui,* por don J. Antonio Zaratiegui (Madrid, 1845) (7). Y estas lecturas las quiso

---

(4) De 1834 a 1879, fecha en que se termina de escribir la segunda serie, corren cuarenta y cinco años, o sea tres generaciones orteguianas.

(5) La versión propia de ese pleito, en que entraron en danza las dos primeras series de los *Episodios,* la da Galdós en sus *Memorias de un desmemoriado, Obras,* VII, 1.693-94. Acerca de las distintas motivaciones de la tercera serie, vid. A. Regalado García: *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española (1868-1912)* (Madrid, 1966), pp. 263-69.

(6) El ambiente histórico desde el que escribe Galdós está bien estudiado en C. E. Lida, «Galdós y los *Episodios nacionales:* Una historia del liberalismo español», *Anales Galdosianos,* III (1968), 61-77, en part. 68.

(7) G. Boussagol: «Sources et composition du *Zumalacárregui*», *BHi,* XXXVI (1924), 241-64, destacó la importancia de la obra de Zaratiegui, aunque se equivocó al negar la existencia de una traducción al francés de dicho libro; una ojeada al *Palau* aclara la cuestión: fue traducido por Alexandre Hornou, París, 1845. Hinterhäuser: *Op. cit.,* p. 59, exagera al afirmar que el libro de Zaratiegui fue la única fuente carlista de Galdós; de mucha utilidad le fue el estudio del militar inglés sir Thomas Wisdom: *Zumalacárregui y Cabrera* (Madrid, 1890), de sim-

respaldar con la experiencia personal, visitando los escenarios bélicos y políticos del país vasconavarro. A tal efecto obtuvo cartas de presentación del ilustre orador y político tradicionalista don Juan Vázquez de Mella. Cegama, Azpeitia, Pamplona, Puente la Reina, Estella y Viana figuraban en el itinerario trazado. En Cegama visitó la casa donde murió Zumalacárregui, lo que bien se nota en las circunstanciadas descripciones de villa y casa en la novela (capítulos XXXII-XXXIII). En Azpeitia, cuna de su abuelo Domingo Galdós y Alcorta, buscó infructuosamente rastros de su familia. Y de allí, por Azcoitia, inopinadamente, se volvió a Bilbao y Madrid, dejando «aplazadas para días próximos las visitas... a poblaciones navarras» (8). En consecuencia, la Navarra de *Zumalacárregui* (como antes la de *Un faccioso más y algunos frailes menos)* no sobrepasa nunca el nivel descriptivo del *Diccionario geográfico,* de Madoz.

En cada una de las dos series anteriores de los *Episodios nacionales,* Galdós había concebido la novela inicial como una suerte de prólogo general a la serie, en que se esbozaban los personajes, el plan general de la intriga, los temas y la ideología. El *episodio* inicial se convertía así en la introducción a una novela en diez tomos. Estas características de *Trafalgar* (comienzo de la primera serie) se abultan mucho más en *El equipaje del rey José* (inicio de la segunda) (9). Y con *Zumalacárregui* nos hallamos ante un caso de divorcio casi total entre este *episodio* y la serie que inaugura. Con las muertes de Zumalacárregui y José Fago al final del *episodio* se liquida el mundo novelístico creado *ad hoc.* No quedan cabos sueltos que empalmar con otras novelas de la serie, porque si bien Saloma Ulibarri (la antigua amante de Fago) reaparece en *Luchana* y algunos otros episodios de esta serie y hasta de la cuarta *(O'Donnell, Prim, La de los tristes destinos),* el papel que desempeña en *Zumalacárregui* es el del ideal siempre elusivo. Por ello, la actuación de Saloma Ulibarri antecede al mundo novelístico de este *episodio* (tales son sus amores con Fago) y le sucede (sus bodas con Baldomero Galán, que ocurren para la época de *La campaña del Maestrazgo);* en realidad, ella no está en la acción en absoluto,

---

patías tradicionalistas, vid. R. CARDONA: «Apostillas a *Los Episodios nacionales de B. P. G.,* de HANS HINTERHÄUSER; *Anales Galdosianos,* III (1968), 119-42, en particular 124-26, donde se puntualizan las fuentes de la tercera serie a base de los libros y papeles conservados en la Casa-Museo de Galdós en Canarias. Por lo demás, J. VEGA: «Una trampa de Galdós», *Indice,* XI, núm. 9 (1957), se hace cruces por lo que Galdós *no leyó* con motivo de *Zumalacárregui:* mejor no meneallo.

(8) *Memorias de un desmemoriado, Obras,* VII, 1.697 a. Acerca de esta falta de «documentación geográfica» del novelista es bien conocida la malicia con que Baroja recuerda que Galdós nunca estuvo en La Guardia, que con Bilbao y Madrid, forman el triple eje geográfico de esta tercera serie, *Obras completas* de Baroja, VII (Madrid, 1949), 467.

(9) *Vid.* A. RODRÍGUEZ: *An Introduction to the «Episodios nacionales» of Galdós* (Nueva York, 1967), pp. 83-84; MONTESINOS: *Galdós,* I, 120-26.

sino en la mente de Fago. Cuando el mundo novelístico de *Zumalacárregui* se ha liquidado con la doble muerte, mencionada, sólo entonces aparece Saloma Ulibarri, desdibujada por el anonimato, para pronunciar el poco cristiano responso del general carlista, con que la novela se cierra sobre sí misma: «Bien muerto está... Mandó fusilar a mi padre» (II, 418 b).

Es evidente que esta novela, en su relación con el resto de la serie, representa una intensificación tan vehemente de prácticas anteriores, que el resultado por fuerza tiene que ser distinto. *Trafalgar* y *El equipaje del rey José* son novelas-prólogos (oberturas las llama Montesinos), verdaderos almácigos de la frondosa vegetación de sus series respectivas. Pero *Zumalacárregui* se aparta y aísla, y las semillas que allí se cultivan son sólo las de su propia acción: Fernando Calpena, protagonista de la serie, sólo aparecerá en el próximo *episodio, Mendizábal.* La inmanencia novelística va contra el concepto y práctica de los *Episodios* anteriores y apunta ya a la fragmentación argumental de las dos últimas series. Pero esa misma inmanencia cuadra muy bien con la interpretación histórica que da Galdós a la figura del héroe carlista: «¡Zumalacárregui, página bella y triste! España la hace suya, así por su hermosura como por su tristeza» (II, 321 b).

Un don Tomás Zumalacárregui noble y señero, ejemplo sin imitadores, vivo modelo, desechado por los mismos que casi llevó al triunfo, así ve Galdós al gran caudillo. Para imponer al lector esta visión debatible de la Historia, Galdós crea un *episodio* cerrado sobre sí mismo, con lo que la inmanencia de la novela se corresponde con el fatal aislamiento del caudillo. Nada o casi nada de *Zumalacárregui* pervive en la tercera serie de los *Episodios nacionales,* así como nada o casi nada de don Tomás Zumalacárregui pervivió en la guerra de los Siete Años.

Hay, sí, una sutil relación que une este *episodio* a su serie. No es nada narrativo, sino más bien una previa toma de posición ideológica que orienta la interpretación histórica de los dos primeros *episodios* de la serie: *Zumalacárregui* y *Mendizábal.* Un militar y un político que dominan los dos campos en que se ha escindido España. Pero Galdós los adosa en la nueva serie como si fueran las dos caras de una misma medalla, y en la interpretación galdosiana lo son. Porque ambos son dos incomprendidos, dos maestros sin alumnos, dos idealistas *in partibus infidelium,* dos genios, en fin, cuya superioridad los obliga al aislamiento, y éste los lleva al fracaso (10). Por este puente de exégesis de la personalidad histórica Galdós pretende salvar el abismo que separa a *Zumalacárregui* del resto de la serie, pero la larga actuación de Mendizábal en esa misma serie sirve para destacar más

(10) Comp. HINTERHÄUSER: *Op. cit.,* pp. 179-80.

el triunfo fulminante del militar y su caída vertiginosa. Don Tomás Zumalacárregui aparece en este *episodio* de la serie, no más (11).

Nada de lo antecedente obsta para que esta novela constituya lo que es: el bello pórtico de la serie que estrenaba. Entre la segunda y tercera serie de los *Episodios* se interpone la inmensa mole de las *Novelas contemporáneas,* colosal campo de maniobras en que Galdós perfecciona nuevas tácticas, al mismo tiempo que afina a diario la puntería. Se abandona, en consecuencia, el hieratismo de ese Zumalacárregui al óleo con que cerraba la segunda serie *(Un faccioso más..., vide supra,* nota 3). Ahora la nueva novela se abre con el gran caudillo en marcha, al frente de sus tropas, en arquetípica incursión relámpago por la ribera navarra. Lejos de posar al personaje para poder detallar sus rasgos físicos *(ut supra),* Galdós prefiere ahora la presentación dinámica, en la que el héroe histórico actúa en forma característica, dedicado a una actividad habitual, con lo que se le dota de un relieve inalcazable por la mera acumulación de rasgos físicos, que ahora, de momento, quedan silenciados.

Sólo después de haber presentado al guerrero guerreando se encargará Galdós de dotarle de una vida privada, esquemática pero suficiente, que le distingue de un autómata gesticulador. El itinerario que sigue Galdós hacia la interioridad del hombre público es ejemplar. Se alude a su mujer, doña Pancracia Ollo, y a «las niñas, que eran, por cierto, paliduchas y de pocas carnes» (II, 322 b), pasaje en que el diminutivo obra sus acostumbrado milagro de asomarnos a la intimidad de alguien. De aquí se pasa a mencionar el mal de orina que aqueja al general, dato íntimo, cuyo conocimiento justifica Galdós atribuyéndolo a ubicuo rumor: «según se dijo» (II, 330 a). Y habiendo descorrido la cortina hasta aquí, el novelista ya no vacila en presentarnos al héroe histórico en mangas de camisa y afeitándose (ocupación que cualquier retrato de Zumalacárregui demuestra haber sido tan imprescindible como habitual). El hecho de que hemos penetrado hasta el hondón de la vida privada del hombre público lo subraya Galdós con travieso rasgo cuando hace que el general salga a la escena «todavía

(11) Bien sabido es que muy pocos personajes históricos o ficticios de los *Episodios* tienen generación espontánea, al punto de aparecer en la escena sin preaviso (lo mismo se puede decir de las *Novelas contemporáneas).* Don Tomás Zumalacárregui no es excepción: el primer atisbo del héreo nos lo presenta como «un precoz muchacho llamado Zumalacárregui», con las tropas absolutistas del Norte en 1822 (*Los cien mil hijos de San Luis,* capítulo VI). Años más tarde, en 1829, desfila en la entrada de la reina María Cristina en Madrid, y sufre aparatosa caída del caballo, que de inmediato divide la opinión pública: «Es el mismísimo Don Quijote... Pues no es Don Quijote, señor discursista, sino don Tomás Zumalacárregui, apostólico neto y con un corazón mayor que esta casa» *(Los Apostólicos,* capítulo IV). El próximo hito ya es el retrato posado de *Un faccioso más y algunos frailes menos,* citado más arriba.

con algo de jabón pegado a las orejas, poniéndose la zamarra» (II, 332 a).

La presencia de esta mota de jabón es inapreciable, porque es el testimonio visible del largo camino que ha recorrido Galdós en la técnica de la presentación del personaje histórico. El Churruca del primero de todos los *Episodios (Trafalgar,* capítulo VIII) no es ni más ni menos que un cuadro parlante, colgado a nivel superior en la galería de la Historia. Zumalacárregui, en cambio, se escapa del marco y del museo por llevar todavía la marca de auténtica intimidad del jabón con que afeitaba sus hermosas patillas. El personaje histórico aparece ahora como dotado de algo más que un reconocible perfil y de identificables frases y actitudes; tiene ahora nada menos que vida privada, o sea un fuero interno en el que el novelista se adentra en lo posible para revelar la dimensión humana de lo que se había visto como pose histórica. O sea que desde que había terminado la segunda serie de los *Episodios nacionales* Galdós había descubierto que la novela podía llegar más allá que la historia, porque la vida privada es más auténtica que la vida colectiva (12).

Con hábil gradación Galdós nos ha presentado al héroe histórico en los cuatro primeros capítulos de su novela, en sus acciones públicas más destacadas y características y en lo más íntimo de su vida privada. Lo que no ha habido hasta ahora es descripción física del personaje. Pero una vez que Zumalacárregui queda captado en su fuera y dentro más característicos, entonces el retrato de cuerpo entero no se hace esperar:

> Apareció Zumalacárregui, andando con viveza, la boina azul de las comunes muy calada sobre el entrecejo, ceñidos los cordones de la zamarra, botas altas, en la mano un látigo... Era el general de aventajada estatura y regulares carnes, con un hombro más alto que otro. Por eso, y por su ligera inclinación hacia delante, efecto sin duda de un padecimiento renal, no era su cuerpo tan garboso como debiera... Era un tipo melancólico, adusto, cara de sufrimiento y meditación. La firmeza de su voluntad se revelaba más en el trato que a la simple contemplación del rostro, y había que oirle expresar sus deseos, siempre en el tono de mandatos indiscutibles, para comprender su temple extraordinario de gobernador de hombres, de amasador de voluntades dentro del férreo puño de la suya (II, 332 b).

Comparemos con el retrato, anterior en unos veinte años, de *Un faccioso más...* y observemos: aquel retrato era estático; éste lo es dinámico en grado sumo («andando con viveza»). Galdós ha abandonado el detallismo grávido del retrato posado y se impone así el movi-

(12) La lectura del Tolstoi de *Guerra y paz* influyó considerablemente en estas nuevas actitudes ideológicas de Galdós, *vid.* REGALADO GARCÍA: *Op. cit.*, pp. 299-304.

miento sobre el pormenor. Al alijar pormenores, los que van por la borda son los físicos, mientras que los morales se abultan, como corelato del nuevo adentramiento en el personaje histórico a que aspira el novelista. En cambio, surge ahora el dato clínico («padecimiento renal»), en el que hay que ver no sólo un resabio naturalista, sino también un activo ingrediente novelístico, ya que la personalidad del caudillo carlista queda captada con un nimbo progresivamente más nítido de dolor y martirio. Y es precisamente la interioridad doliente del general carlista la que Galdós destaca, en correspondencia tácita con la exterioridad sangrienta de una España desgarrada por la guerra civil.

Además, ese mismo dato clínico, aunado al detalle de «un hombro más alto que otro», nos evidencia que Galdós trata ahora de subsanar su falta de conocimiento vivo de la realidad histórica por un más sabio matizar de fuentes. En el retrato de *Un faccioso más...* la figura de Zumalacárregui está tomada directamente de un cuadro, grabado, litografía o lo que fuese; en resumidas cuentas, una fuente gráfica. Aquí es evidente que la inspiración pictórica (zamarra, botas, boina) se complementa con una inspiración libresca, como indica el manejo de datos clínicos, reforzada quizá por información oral.

Y esta preocupación por *redondear* al personaje histórico, por infundirle densidad y calor humanos, va de la mano con un nuevo criterio acerca de las posibles funciones novelísticas de dicha figura histórica. Porque la verdad es que Zumalacárregui actúa, habla, se mueve y desenvuelve en esta novela más que ningún otro ser histórico de los previos *Episodios.* Al punto que la novela toda se convierte en marcha funeral desde que Zumalacárregui es herido en el sitio de Bilbao, y se le sigue, moribundo, en camilla, hasta su trance final en Cegama. Hasta el momento los *Episodios nacionales* habían seguido con mayor o menor libertad el hilo de la Historia según las peripecias del protagonista ficticio (Araceli, Monsalud); ahora el personaje histórico se lleva aupada a la ficción (13).

El personaje histórico ha soltado, pues, los andadores. Pero las circunstancias de ser ese personaje Zumalacárregui y de captársele en

---

(13) Acerca de las nuevas posibilidades del personaje histórico, *vid.* RODRÍGUEZ: *Op. cit.*, pp. 129-30. BOUSSAGOL, sin embargo, art. cit., p. 264, veía las cosas de muy distinta manera: «*Zumalacárregui* n'apporte pas une formule nouvelle dans la conception et l'exécution de *l'episodio nacional.* C'est toujours le même amalgame... de vérité et de fiction.» Esto equivale a decir que en veinte años de escribir novelas (¡*Novelas contemporáneas,* nada menos!), los años que median entre la segunda y la tercera series de *episodios,* Galdós no había aprendido nada. Menguado tributo. Al tocar este mismo punto Joaquín Casalduero se desorienta momentáneamente y escribe: «Su manera de tratar la historia (en la tercera serie) no ofrece novedad de ninguna clase», *Vida y obra de Galdós,* segunda edición ampliada (Madrid, 1961), p. 138.

momento culminante de la guerra carlista del Norte, todo esto le plantea a Galdós un problema nuevo. Se trata de que la propia Historia le fuerza a escribir una novela de ambiente estrictamente rural, ceñido a los montes y valles del país vasconavarro, escenario de las hazañas de Zumalacárregui. Y es bien sabido que Galdós se siente incómodo puesto a recrear escenarios naturales, más aún si no los había visitado, como es el caso en nuestra novela. El ambiente urbano y la clase media (términos indisociables) son los fuertes indiscutidos de Galdós, y sobre ellos dictó y dicta cátedra a novelistas, historiadores y sociólogos (14). Pero al campo se asomó siempre a regañadientes, y aun entonces le gustaba sentir el apoyo de la tradición literaria y la familiaridad de lo muy visto. Tal es el caso con la única descripción de la naturaleza que los críticos destacan en las tres primeras series de los *Episodios nacionales,* y que es el paisaje de la Mancha visto por Santorcaz *(Bailén,* capítulo VI) (15). Y cuando en las *Novelas contemporáneas* el autor abre las puertas de la novela al campo *(Nazarín* y *Halma,* ambas de 1895), nuevamente nos asomamos a la Mancha, ahora en franco plan de seguir las huellas de Don Quijote.

Pero el país vasconavarro de la guerra carlista es problema muy distinto. En primer lugar, porque Galdós no domina aún las técnicas paisajistas; en segundo lugar, porque desconoce ese paisaje, y en tercer lugar, porque no hay modelos literarios a seguir en su época en las descripciones de Euskalerria. Desde este punto de vista, pues, *Zumalacárregui* está condenado al fracaso. Sensible a esta deficiencia de su paleta artística, Galdós esmera la documentación topográfica. Y quedan muestras de cómo acribillaba a preguntas de esa índole a sus corresponsales vascos (16). Pero la precisión topográfica no es sustituto

(14) Las preferencias urbanas de don Benito son tan evidentes y reconocidas, que W. H. SHOEMAKER las llama una «perogrullada galdosiana», «Cara y cruz de la novelística galdosiana», *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams* (Chapel Hill, 1966), p. 157.

(15) Se hacen lenguas de tal descripción HINTERHÄUSER: *Op. cit.*, p. 91, y MONTESINOS: *op. cit.,* I, 99. Hinterhäuser recuerda (*loc. cit.*) que estas descripciones de naturaleza abundan más en los últimos *episodios,* y destaca una del Ebro en *Carlos VI en la Rápita* (1905). Conviene recordar aquí lo que dice Raymond Carr en su reseña del libro de Regalado: «Galdós's preferred range was the urban middle class, preferably, but not always, in the capital. That he fell down over peasants is hardly surprising. He did not know them any more than he knew the Spanish countryside. Till late in life, when under the influence of Costa, he began to be curious about the rural scene, his concept of the Spanish countryside was weak and abstract.» *Anales Galdosianos,* III (1968), 187. Y para poner las cosas en la debida perspectiva también se debe recordar que en las *Novelas contemporáneas* las comparaciones y metáforas con términos de naturaleza tienden siempre al efecto cómico, *vid.* M. NIMETZ: *Humor in Galdós. A Study of the «Novelas Contemporáneas»* (New Haven, Londres, 1968), pp. 128-32.

(16) R. CARDONA, art. cit., publica la correspondencia de José María de Aguirre, vecino de Oñate, con Galdós, la cual incluye hasta un plano de la ciudad, con explicación de las calles y traducción de sus nombres vascos (no siempre bien transcritos).

de un auténtico sentimiento de naturaleza, y allí queda el hermosísimo paisaje norteño, condenado a ser esquema y abstracción. Esto es tanto más lamentable cuanto la naturaleza fue la mejor aliada de Zumalacárregui.

Distinta fortuna tienen los tipos humanos que pueblan este paisaje. Bien es cierto que no pasan de ser tipos genéricos: baturros, navarros de la Ribera o vascos, en cuya factura es ingrediente principal la simplificación tradicional folklórica: los aragoneses, cantando jotas; los ribereños, bebiendo vino; los vascos, en concursos de fuerza. Pero el extraordinario oído de Galdós acierta, con el solo instrumento de la caracterización lingüística, a dotarlos de calor humano. O sea que la caracterización lingüística triunfa donde había fracasado la precisión topográfica (17).

La novela se abre con una escena clásica, en que se define y plasma la ferocidad de aquella guerra y donde quedan insinuados los temas novelísticos a desarrollar. Don Adrián Ulibarri, alcalde de Miranda de Arga, está a punto de ser fusilado por los carlistas por haber dado aviso a los cristinos de su presencia. Es de noche cuando el cura José Fago va a confesarle a la ermita donde está encerrado; pero Fago, en su vida seglar, había sido el raptor de Saloma, hija de Ulibarri. En esta dolorosísima confrontación acaba Fago por confesarse a Ulibarri, quien es fusilado poco después (18).

En consecuencia, la novela comienza con el desquiciamiento moral que aflige al cura Fago, que de confesor se vuelve penitente. Fago es el verdadero protagonista de la obra, y no bien se inicia la acción él pierde su identidad cuando se vuelven las tornas entre Ulibarri y él. En muchos sentidos la novela será la historia de la búsqueda de su identidad por Fago, quien, verdadero Sísifo de su pasado, rueda abrumado por éste cada vez que cree haber llegado a dominar su presente.

---

(17) Para las voces éuskeras que menudean tanto aquí como en *Luchana*, parece que Galdós se inspiró en el libro de Sabino de Goicoechea, *Ellos y nosotros. Episodios de la guerra civil* (Bilbao, 1876), *apud.* Cardona, art. cit., p. 125. Por lo demás, sólo en *Luchana* triunfa Galdós de la fácil tipificación, y nos da vascos individualizados en la familia Arratia.

(18) HINTERHÄUSER: *Op. cit.*, p. 58, habló del «apresuramiento poco frecuente» con que se redactó este *episodio*. Al reseñar el libro de Hinterhäuser, J. R. Schraibman y A. Rodríguez defienden a Galdós de tal crítica, y lo hacen con razones que vale la pena copiar: «The very first pages of *Zumalacárregui* are a masterful introduction to both the volume and the series, a goal achieved by the writer with an economy of words, images and overt commentary that is unusual in the *Episodios:* one scene fixes the barbarity of the civil conflict, its peculiar anachronism in the religious perspective of Carlims, and serves, as well, to introduce the peculiar abnormality of José Fago, whose psychotic attachment to the past comes to personify the critical flaw of Carlism. This presentation is offered, as well, within a concatenation of events that is extremely romantic in its juxtaposition of coincidences, thus setting up the *romantic* façade that characterizes the entire third series.» *Anales Galdosianos*, III (1968), 176-77.

Las relaciones de Fago con su pasado adquieren las dimensiones de una verdadera obsesión, que llega a expresarse en los términos de una trágica paradoja vital: Fago quiere huir del pasado, al mismo tiempo que empeña su vida en la búsqueda de Saloma Ulibarri. Pero los términos de la paradoja son inabarcables por la vida, y así Fago se deshace en la empresa (19). Ahora bien, esa misma obsesión con el pasado en que Fago vive desviviéndose es la que facilita su uso novelístico como símbolo del carlismo. Y convertir a este maniático hasta la locura e imbecilidad en símbolo del carlismo es lo más censurable que hay en *Zumalacárregui,* y no sólo desde un punto de vista ideológico (donde cada postura tendrá sus defensores), sino también, y capitalmente, desde un punto de vista artístico. Porque imaginar en 1898 (año de nuestro *episodio)* que el mundo se divide con nitidez en malos y buenos (o locos y discretos, tanto monta) es ingenuidad propia de mal folletín. Aunque pedirle ecuanimidad a Galdós al tratar del carlismo es pedirle peras al olmo. Desde Felicísimo Carnicero en la segunda serie de los *Episodios (Un faccioso más...),* quien lleva el estigma en su nombre y muere la más ignominiosa muerte, hasta don Wifredo Romarate en la última serie *(España sin rey),* quien acaba loco de remate, como anticipa el apellido, todos los personajes carlistas de Galdós forman un plantel de fantoches incapaces de dar migas a un gato. La ideología ha traicionado al arte, y la novela se desploma a la caricatura, en vez de alzarse a la tragedia, como exigía el tema. La guerra de los Siete Años brindó a Galdós óptima coyuntura para convertirse en el gran novelista trágico de su momento, ocasión artística malbaratada por las convicciones políticas (20).

Pero volvamos a Fago. En la primera escena hemos visto que sufre un trastorno de la moral al convertirse de confesor en penitente. Este trastorno moral sacude rudamente a todo el hombre, quien pronto

---

(19) Saloma Ulibarri, en muchos sentidos es la Dulcinea del quijotesco Fago, hasta por el hecho de no aparecer en la novela. La sola mención de su nombre (capítulos XIX y XXI) actúa en Fago con la misma intensidad y resultados que la de Amadís en Don Quijote (I, capítulo XXIV); en búsqueda de su ideal (Saloma) Fago es atropellado y pisoteado por un rebaño de ovejas (capítulo XXV), como Don Quijote lo fue por los toros (II, capítulo LVIII); hay más huellas cervantinas que sería ocioso pretender agotar aquí. Pero en *Zumalacárregui* hay dos Salomas, la hija de Ulibarri y la Baturra, y ésta última embrolla todo con sus continuas idas y venidas, y desespera a Fago, quien de continuo da con ella en su busca de la otra. O sea que mientras una Saloma es cervantina, la duplicación de Salomas es folletinesco; sobre la influencia estructural de los folletines en los *Episodios, vid.* HINTERHÄUSER: *Op. cit.,* pp. 337-56, y MONTESINOS: *Op. cit.,* I, 107-08.

(20) Acerca de los varios simbolismos en las diversas series de *Episodios,* A. RODRÍGUEZ, *op. cit.,* dedica una sección especial al valor simbólico en cada serie. De otros simbolismos se había hecho cargo CASALDUERO, *op. cit. passim.* No hay que ser carlista para lamentar el sectarismo de Galdós, como demuestra REGALADO GARCÍA, *op. cit.,* p. 123.

sufre un desquiciamiento mental. Para estas alturas de su vida, Fago, en la incesante busca de su identidad, ha colgado la sotana y ha sentado plaza de voluntario carlista. En la batalla de Arquijas ve, o cree ver, a don Adrián Ulibarri redivivo y le acribilla a bayonetazos (capítulo XVI). El trastorno de la moral y la turbación mental desquician por completo a Fago; su figura se desorbita del todo y pierde su ya escaso y precario contacto con la realidad. Vaga delirante hasta que unos pobres vivanderos le recogen. Come, bebe, y un largo sueño, como a Don Quijote después de cada salida, le encaja la razón otra vez en su quicio (capítulo XVIII).

Pero hay otras recaídas, pues la vida de Fago es un péndulo entre la exaltación y el abatimiento, o como aclara Galdós: «Fago era como un incensario que va y viene» (II, 357 b). Con su reconocida afición por las psicologías anormales, el novelista nos da en detalle la trayectoria evolutiva, cuyas principales etapas pasan por la pasión, el furor, la locura, hasta anonadarse en la idiotez, etapa que no es final, sino preliminar de una renovación del ser, con lo que empieza un nuevo ciclo hasta llegar al último que se cierra con la muerte (21).

Tan anormal es la psicología de Fago, que se hace de todo punto verosímil que pronto dé en el tema de que puede leerle el pensamiento al general Zumalacárregui. Por esos procesos mentales que Galdós sabe presentar con tal arte y sabiduría que aparecen como naturales, la convicción del venático se convierte en monomanía y llega a la identificación total, al punto que Fago muere con Zumalacárregui. Es en este momento que el capellán José Fago se revela como algo mucho más sutil y complejo que un simple maniático, porque en la muerte compartida Galdós insinúa que Fago es el *Doppelgänger* de Zumalacárregui. Es su sosia o doble, no en el sentido arbitrario y cinematográfico de hoy, sino en el misterioso y fatal que le dieron los románticos. E. T. A. Hoffmann urdió buena parte de sus cuentos a base de estos fenómenos de desdoblamientos de la personalidad, y en alas de narraciones como *El elixir del diablo* (1816) se popularizaron el nombre

(21) El proceso se repite en la novela, como dije. Ocurre por primera vez en pp. 323-34 (termina con Fago idiotizado en una pocilga; comienza el nuevo ciclo con su entrada en religión), después en pp. 333 a (pasión), 340 a (furor), 367 *seq.* (locura, idiotez). Este ciclo es el descrito más arriba que comienza en la batalla de Arquijas, y termina con la reintegración de Fago a su puesto de capellán. El próximo ciclo se cumple en los capítulos XXI-XXII, alcanza el máximo con Fago postrado y delirante, a punto de recibir el viático, y el nuevo ciclo comienza con su decisión oficial de salir a apresar a Saloma por espía. El sentido simbólico de este último ciclo, en que el perseguido parece convertirse en perseguidor, es que se trata de un nuevo viaje al pasado, del cual Fago volverá para morir. No creo del todo ocioso recordar que en *Un voluntario realista* se halla como un breve escorzo del *caso Fago*. También allí una religiosa (sor Teodora de Aransis en este caso) concibe un amor pasional, y sufre un desdoblamiento de la personalidad.

y el fenómeno del *Doppelgänger* (22). La metapsíquica de un *otro yo* fascina a los románticos y se plasma en cuentos (Edgar Allan Poe, *William Winson)*, novelas (Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl)* y poemas (Alfred de Musset, *Nuit de décembre)*. Y en años muy cercanos a *Zumalacárregui,* Oscar Wilde da un sesgo original al tema de *Doppelgänger* en *The Portrait of Dorian Gray* (1891), novela en que el protagonista es heredero y víctima del último y decadente romanticismo.

El *Doppelgänger* (23) tiene, pues, para Galdós y cualquier lector ilustrado una primera acepción que lo identifica con un tema acendradamente romántico. Y de aquí su más inmediato uso en el *episodio* y en la serie como elemento de ambientación, contribuyente a la creación de la atmósfera de tupido romanticismo que se respiraba en 1830-1840. Más adelante habrá ocasión de volver a este aspecto del ambiente novelístico. De momento conviene recordar que Galdós había insinuado ya el uso técnico del *Doppelgänger* en el último *episodio* de la serie anterior, en *Un faccioso más y algunos frailes menos.*

Allí se trata de Carlos Navarro, alias «Garrote», el hermanastro absolutista de Salvador Monsalud, que yace enfermo en Pamplona al comienzo del alzamiento. Se obsesiona con su impotencia de partacipar en él, y en tal estado de monomanía delirante llega a identificarse con Zumalacárregui. «¿Qué hace Zumalacárregui? Lo mismo que habría hecho yo. Su papel es el mío; sus laureles, los míos; su triunfo, mi triunfo.» (II, 283 b). La pasión le hace enloquecer, y desde entonces vive en un estado en que alternan la lucidez y la locura. Pero un día su juicio desbarra por completo y se fuga. A los dos meses es hallado en Elizondo loco cabal, hecho el hazmerreír de los niños, semiparalizado, solo y herido; pero sigue creyéndose Zumalacárregui y planeando batallas (24). Tiene un último momento de cordura, en el que dice: «Esta vuelta mía a la razón es, como en Don Quijote, señal de muerte próxima» (II, 295 a); se reconoce por quien es y muere con lucidez, ya que no con ejemplaridad cristiana, pues muere sin perdonar a sus enemigos.

Carlos Navarro es, pues, en breves momentos, el *Doppelgänger* de Zumalacárregui, y en esa medida es el borrador de Fago. Se hace obvio que al comenzar la tercera serie de los *Episodios* Galdós repasó con cuidado el final de la serie anterior, y halló en la monomanía emula-

---

(22) Desde muy temprano Hoffmann fue uno de los *dii minores* de Galdós, *vid.* MONTESINOS, *op. cit.*, I, 24-25.

(23) Me atengo a este duro germanismo porque ni *sosia* ni *doble* tienen parecido trasfondo metapsíquico, que es de capital importancia en esta ocasión.

(24) Esta denigrante identificación la hace Galdós en 1879. Cuando en 1898 escribe *Zumalacárregui* el novelista reajusta sus miras y opiniones a la luz del revisionismo general, y entonces sólo expresa admiración por el gran caudillo, *cf.* REGALADO GARCÍA: *op. cit.*, p. 320.

tiva de Carlos Navarro un instrumento apropiado para darnos una suerte de negativo de Zumalacárregui, sin correr los riesgos artísticos de darnos un Zumalacárregui en positivo. Pero no conviene apurar demasiado los paralelos entre Navarro y Fago, porque éste llega a la identidad total del *Doppelgänger* romántico, al punto de compartir la muerte con su sosia. Mientras que Navarro no, pues su locura emulativa es de filiación quijotesca, como descubre el propio Galdós en la frase citada más arriba (25). Desde el momento en que aparece Navarro en el Norte, preso en un carro, como «Don Quijote cuando le llevaban encadenado desde la venta a su aldea» (II, 280 a), pasando por las intercadencias de su locura, hasta el momento de su muerte, todo marca a Navarro como un loco *secundum* Don Quijote. El caso de Fago, a pesar de sus puntas y ribetes quijotescos, es otro, porque su vida no se plasma sobre un modelo literario, sino sobre un modelo histórico; no Don Quijote, sino don Tomás Zumalacárregui (26).

Al final de la novela, la identificación entre Fago y Zumalacárregui parece total y perfecta; pero hay una diferencia profunda que conviene recordar. La muerte del caudillo es de acabada ejemplaridad cristiana, al punto que parece como si Galdós tratase de llevar a cabo una suerte de canonización laica del héroe carlista (27). Con buscada sincronía también muere Fago, solo y tumbado boca abajo en su

---

(25) La afición de Galdós a descubrir el truco (como hace aquí con las alusiones al *Quijote)* es dejo romántico, como señaló MONTESINOS, *op. cit.*, I, 108; acerca de la locura quijotesca de Navarro, *vid.* también MONTESINOS, I, 144 quien insiste en su cainismo.

(26) Hay otras aproximaciones, sin embargo, entre *Un faccioso...* y *Zumalacárregui.* Garrote es el soldado del absolutismo, y vive en estado de exaltación bélica; en *Zumalacárregui* aparece el soldado del absolutismo desengañado, que vive retirado en una ermita del Murumendi: y le llaman Borra, que en vascuence quiere decir *garrote* (capítulo XII). Borra es un Garrote sin ilusiones, que en su desengaño se entrega por completo a la religión y perdona a sus enemigos (355). En *Un faccioso...* el cura Zorraquín sufre profundo vuelco espiritual que le lleva de capellán de monjas a guerrillero carlista. La metamorfosis espiritual la cifra Galdós en un gradual cambio de indumentaria que comienza por trocar su gorro negro por la chapela blanca con borla de la primera guerra carlista (capítulo XXII). De análoga manera el cambio de Fago de soldado otra vez a capellán se inicia simbólicamente en el momento en que para abrigarse se pone un viejo balandrán abandonado (capítulo XIX). Todo esto indica que las diferencias entre la segunda y tercera serie de *episodios* (o al menos entre el final de una y el comienzo de la otra) son menores de lo que se supone, aunque la superioridad técnica suela estar, como era de esperar, con la tercera.

(27) El encendido *requiem* que entona Galdós por Zumalacárregui no deja de apuntar al hecho de que se interpreta la muerte del caudillo como la muerte del carlismo (ver lo que se dice en II, 417 b). El final es, pues, un responso por el hombre y por el partido político. Claro está que la eficacia novelística de este final está divorciada de la veracidad histórica. Como dice Edgar Holt, historiador inglés contemporáneo, que no peca por demasiado afecto al carlismo: «Pérez Galdós, the historical novelist, went so far as to say that the Carlist cause died with Zumalacárregui, but time and the persistence of Carlist sentiments in Spain have shown that this assertion was much too sweeping», *The Carlist Wars in Spain* (Chester Springs, Penna..., 1967), p. 94.

camaranchón. O sea que Zumalacárregui, el guerrero integral que labró su vida con su fe, muere con ejemplaridad dentro de la religión, mientras que Fago, el sacerdote sin vocación y hombre sin identidad fija, muere al margen de la religión, y así se condena. El drama de Fago, el *Doppelgänger,* radica en el hecho de que Zumalacárregui halló su identidad total en la causa carlista, mientras que Fago sólo supo identificarse con Zumalacárregui, con el hombre y no con el principio (28).

El uso del *Doppelgänger* tiene además un saldo técnico que Galdós aprovecha con habilidad muy superior a la de los *episodios* pasados. Ya en la primera serie de los *Episodios* el novelista se había visto abocado al problema técnico de describir una batalla en su complejidad de acción, sin abandonar la unidad de perspectiva que impone la persona del narrador. En la serie de *Trafalgar* Galdós adoptó dos técnicas distintas y ninguna original. Una es la stendhaliana, de comunicar a través de la descripción parcial un sentimiento de la totalidad del conflicto. Es la técnica que usa en *Trafalgar* precisamente y que se inspira en la descripción de la batalla de Waterloo por Fabrice del Dongo en *La Chartreuse de Parme.* En los combates terrestres cambia la técnica, porque Galdós siempre encuentra forma de colocar a Gabriel Araceli en un altozano, con una perspectiva casi aérea y panorámica de la batalla, propia de la pintura histórica del siglo pasado (29).

En nuestro *episodio,* y por el artificio del *Doppelgänger,* Galdós trata de superar ambas técnicas al combinar elementos de las dos en una nueva manera de describir los combates. Como botón de muestra, obsérvese lo que pasa en la batalla de Mendaza *(Zumalacárregui,* capítulos XIV-XV). El general carlista sale a reconocer el inminente campo de batalla, y es visto por Fago, quien se dice: «Ya, ya conozco tu plan; no puede ser otro que el que la configuración del terreno te señala y te inspira. Estoy dentro de tu cerebro y sé todo lo que vas a disponer mañana, pasado mañana o cuando sea» (360 a). Desde este momento, el punto de vista individual de Fago (que es el del narrador) se amplía a consideraciones de la más alta estrategia, y la visión panorámica del desplazamiento de masas de hombres sobre el campo de batalla se justifica porque en su desdoblamiento espiritual el humilde ex capellán ha penetrado la mente del general en jefe

(28) Con la muerte, el triunfo militar se le escapa al general de entre las manos. Su responso final lo dice una mujer del pueblo que hay que identificar con Saloma Ulibarri *(vide supra,* p. 7). O sea que con trágica ironía, Fago también muere cuando tenía el triunfo al alcance de la mano, vale decir, el encuentro con Saloma. La victoria en la búsqueda de su pasado le es negada; el triunfo que le es permitido es el de encontrar su identidad, precisamente porque esto implica su muerte.

(29) Véase MONTESINOS: *Op. cit.,* I, 113, y REGALADO GARCÍA: *Op. cit.,* p. 331.

carlista. Pero Fago en persona, como es natural, ve bien poco del combate, no más allá de su propia línea de fuego. De esta manera Galdós da una nueva solución al viejo problema técnico de describir una batalla con igual verosimilitud en el detalle y en el conjunto, sin ir más allá de la perspectiva personal. Pero es obvio que tal solución no podía ser logro permanente de la técnica descriptiva, a menos de correr el riesgo de iniciar una verdadera epidemia de *Doppelgänger,* y por ello el recurso técnico murió con Fago. Pero no sin antes haberle dado una alegre solución a un problema particularmente engorroso en obra del carácter de los *Episodios nacionales* (30).

Pero el artificio del *Doppelgänger* no convierte a Fago en omnisciente ni al narrador, en consecuencia, cuyo cuadrante visual es el mismo, por lo general. Hay un nuevo problema a resolver, y Fago no lo puede hacer, pues ni el propio Zumalacárregui estaba en posición histórica de hacerlo. Se trata de las intrigas y cominerías en la retaguardia carlista, que llevarían a la traición de Vergara, y que, por lo tanto, constituyen elemento tan importante en la guerra de los Siete Años como el heroísmo del frente. Galdós considera, y con razón, que es deber ineludible del novelista tocar el tema; pero esos cabildeos son inaccesibles de todo punto para Fago, pues ocurren al nivel del rey y sus ministros. Puesto en este brete, Galdós recurrió a la solución que había utilizado en *La corte de Carlos IV,* cuando la conjuración de El Escorial tiene que entrar en el ámbito visual del galopín Araceli para así poder hacerse materia de su autobiografía: «El efecto se cosigue captando el reflejo de los acontecimientos políticos sobre los diversos personajes, también novelescos, pero de condición tal que se puede suponer sin esfuerzo que están en el secreto de los dioses» (31). Ahora, un cuarto de siglo más tarde, la técnica se depura y simplifica, pero sigue fundamentada en el mismo juego de espejos. Las camarillas de la corte de Carlos V son lejanas e inalcanzables para Fago, pero no para su protector, el intrigante don Blas de Arespacochaga y Vidondo, caricaturesco consejero real, creado por Galdós con el fin expreso de refractar esos esotéricos cabildeos al nivel de Fago (32).

---

(30) Con audacia, o humorada, poco recomendable, Galdós empuja la técnica hasta los límites del ridículo, cuando Fago se dice, «Y ahora se me ocurre meterme en el pensamiento del señor de Córdoba» (365 b), el general cristino, y así tenemos una lección en la táctica de los dos bandos.

(31) Cito parte del excelente análisis de MONTESINOS, *op. cit.,* I, 109.

(32) F. C. Sáinz de Robles en su «Ensayo de un censo de los personajes galdosianos comprendidos en los *Episodios nacionales*», *OC,* III, 1.396 b, declara a Arespacochaga personaje histórico. Lo dudo con vehemencia, por tres razones: primero, Galdós se olvida del nombre del personaje (le llama primero *Blas,* p. 338 a, y después *Fructuoso,* pp. 381 a y 402 a); segundo, le hace natural de Vergara (p. 462 a), mientras que los Arespacochaga históricos son vizcaínos de Elorrio; tercero, no encuentro su nombre en las historias carlistas que consulto. Es bien

Y para no sobrecargar de responsabilidades al ente de ficción y crearle así cierto nimbo de inverosimilitud, Galdós hace que las comparta con otra de sus criaturas, el parlanchín Ibarburu, capellán del 7.º regimiento de Navarra, gran amigo de Fago y oportunista nato *(vid.* capítulo XXVIII), y que por esta misma condición se desvive por intrigas y chismorrerías. Las condiciones políticas, morales y sociales de Arespacochaga e Ibarburu y sus relaciones con Fago allanan las dificultades técnicas de poner al nivel de éste, y así al alcance del narrador, los secretos de la corte de Carlos V.

Pero es hora de volver al comienzo de la novela para así terminar este ensayo de interpretación de *Zumalacárregui.* Recordaba páginas atrás cómo el uso del *Doppelgänger* contribuía de manera efectiva a invocar esa atmósfera tupida de romanticismo propia de los años 1830-1840. Ahora conviene recordar que Galdós se lanza en forma sistemática y denodada a recrear ese ambiente romántico desde el propio pórtico de su nuevo *episodio.* Allí está don Adrián Ulibarri, condenado a muerte, encerrado en una ermita, en vísperas de su fusilamiento, y llega la madrugada y la hora de su última confesión. Está todo a pedir de boca para el romántico más exigente. Y si la conglomeración de tópicos roza ya en lo folletinesco, todo ello no hace sino encajar más firmemente a la novela en su marco cronológico: noviembre de 1834 a junio de 1835. Y estas fechas justifican doblemente la conjunción de elementos fatídicos, pues nos hallamos en el medio de una *plusquam civile bellum* (33).

Las crueldades inopinadas y salvajes de esos años disponen que el honrado Ulibarri muera ante el piquete. Y todo este ambiente de vesania se subraya por la trágica ironía de que cuando quiere hacer las paces con su Creador, se invierten los papeles entre confesor y penitente. Pero no nos dejemos resbalar por la fácil pendiente del melodrama, y reconozcamos que desde un punto de vista de técnica narrativa, la imprevista confesión de Fago a Ulibarri suministra los antecedentes necesarios para el debido arranque novelístico. Esa confesión es el ovillo argumental con cuyo hilo se tejerá la novela.

O sea que el aparente sensacionalismo de este comienzo de novela se revela, al examinarlo un poco más de cerca, como regido por un estricto principio de economía narrativa. Nada sobra, porque lo que no es elemento de ambientación es urdimbre de la trama. Y ahora sí es

---

sabido que Galdós dosifica con sabia moderación el uso de los personajes históricos, en particular en primero y segundo planos; mucho más liberal es en su uso como comparsas. De ahí la característica extraordinaria de este *episodio,* en que Zumalacárregui aparece con tanta frecuencia en primer plano, como ya hice notar con anterioridad.

(33) Rodríguez, *op. cit.,* pp. 116-17, ve bien la interacción de romanticismo y barbarie en esta primera escena. *Vide supra* también, nota 18.

propio reparar en el hecho de que la novela se abre con una confesión *in articulo mortis,* que resulta ser la de Fago, con cuya muerte se cierra la obra. Y ese final coincide en un todo con la muerte de Zumalacárregui, protagonista declarado y deuteragonista efectivo de la obra, y son treinta y tres capítulos los que encierran todo ese ciclo y treinta y tres fueron los años del ciclo terreno de nuestro Señor Jesucristo. Recuerde el lector lo dicho más arriba acerca de la *canonización laica* de Zumalacárregui y se comprenderá más fácilmente el simbolismo numérico. No se trata en absoluto de que Galdós tratase de hacer del paladín carlista una reencarnación de Cristo, como acababa de efectuarlo con *Nazarín* (1895), sino que ésta era la forma más contundente (precisamente por ser simbólica) de representar a Zumalacárregui como el santo mártir de la causa, su apóstol, como le llama en el último capítulo (34). Don Tomás Zumalacárregui fue el santo guerrero, el san Fernando redivivo que soñó llegar a ser Fago (capítulo XIII), juicio digno y justo de Galdós, que tan poco imparcial fue siempre con el carlismo. Y si Zumalacárregui fue el santo guerrero del carlismo, es bien justo que su novela se enmarque dentro del sacramento penitencial. Como se hace.

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE
«Euskaletxea»
Route 7, Box 18
DURHAM, N. C. 27707

(34) La reencarnación de Cristo y la figura evangélica tienen señalado lugar en la obra del Galdós maduro, como se puede ver en los estudios de F. P. Bowman, C. Morón Arroyo, A. A. Parker y R. H. Russell, todos en *Anales Galdosianos,* II (1967). Pero no es ése el tema de *Zumalacárregui,* sino el del Santo Guerrero, presentado con un simbolismo heterogéneo pero adecuado.