

■ SALOMA LA BATURRA, ■

HILO ROMÁNTICO DE LA TERCERA

SERIE DE *EPISODIOS NACIONALES*

María Paz Yáñez

Una de las constantes en la obra de Galdós es la recurrencia de ciertos personajes, cuyos nombres, familiares a sus lectores, van adquiriendo en cada reaparición nuevas connotaciones hasta que, con el tiempo, basta mencionarlos para aportar un gran número de informaciones sobre cualquiera que lo ostente. La recurrencia en los Episodios es más natural, ya que cada serie constituye una gran novela e incluso puede mirarse toda la obra como un todo, dada su continuidad temporal. Así no es extraño que algunos reaparezcan de una serie a otra —como el licenciado Lobo, Jenara de Baraona, los Ibero o los Ansúrez— estableciendo un nexo que contribuye a su unidad. Cuando éstos no traspasan los límites de serie a serie, quedan encuadrados dentro de la normalidad narrativa, como recurrencia de cualquier personaje en una misma novela. El caso de que voy a ocuparme merece, sin embargo, un tratamiento especial, ya que su recurrencia ha pasado totalmente inadvertida. Se trata de la joven aragonesa Saloma, que recorre con un grupo de vendedores ambulantes los campos de batalla durante la primera guerra carlista. Federico Carlos Sainz de Robles, al establecer el censo de personajes en los Episodios, nos ofrece la siguiente variedad de Salomas:

SALOMA
Hembra *real* de Villatranca. Sanota. Desparpajada. Hermosa. Violenta. Seducida por *un tal Sedalíz*, alpargatero de Borja. Después amante de *Comecome*, de un chicarrón de la Guardia Real, de...

Zumalacárregui, pág. 340... (II)

SALOMA O SALOMÉ

V. ULIBARRI, Salomé.

SALOMA. «La Baturra»

«Graciosa mujer», que iba en la cuadrilla de «Uva», y que se hizo novia de *Churi*, cuando a éste le apaleó Galán, el marido de Saloma, «La Navarra». Herida en riña, cuando defendía a su amante, murió en el Hospital de Miranda de Ebro.

Vergara, pág. 1.002... (II) ¹

¹ BENITO PÉREZ GALDOS, *Obras Completas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1941, vol. III, pág. 1753.

La primera y la última son una misma persona, pero nótese que la mención de su nombre aparece en los episodios primero y séptimo de la serie, una distancia enorme tratándose de una figura, al parecer, de mínima relevancia. Por ello, Sainz de Robles la tomó por dos personajes diferentes, y, aun más, le pasó inadvertida su presencia en otro episodio intermedio —*La estafeta romántica*—, donde su nombre no se menciona. No es de extrañar la confusión del crítico, ya que se trata de una mujer a la que podríamos bautizar como la «eterna confundida», pues no es otra la función que esta desventurada joven desempeña en la serie. Creo, además, que su relevancia es mayor de la que aparenta, y voy a tratar de demostrarlo.

Para empezar, su presentación es apoteósica, demasiado espectacular para un personaje que se pretende insignificante. Los cristinos se han hecho fuertes en la torre de la iglesia de Villafranca, acompañados por sus familias. Tras muchas negociaciones, se procede a la evacuación de mujeres y niños, tarea que se realiza muy lentamente, coreada por los insultos que las compañeras de los carlistas dedican a sus contrarias. El salvamento queda interrumpido por la llegada de Zumalacárregui, momento clave del episodio, ya que es la primera vez que su protagonista, José Fago, lo contempla de cerca. Se nos ofrece un retrato del héroe, focalizado a través del joven sacerdote, y asistimos a un acto de crueldad del general. En esta tensión que el lector comparte con el protagonista, unas voces interrumpen los pensamientos de éste y lo dejan «helado»: «Ahora bajan a la última que quedaba... Saloma..., la gallarda *Saloma*» (*Zumalacárregui*, II, 340)². El lector está ya al corriente de la historia de Fago y espera, como él, encontrarse ante Saloma Ulibarri. La expectación es, pues, de primer grado. Y para aumentar la tensión, se nos va descubriendo poco a poco:

... y mirando para arriba vio un bulto, una mujer con la cara tapada... (...) Bajaron a la moza, y sí cuando se aproximaba al suelo, descubierto ya su rostro, pudo creer por un instante que era la hija del infortunado Ulibarri, al verla de cerca la reconoció como absolutamente distinta: aunque hermosa, como aquélla, no se le parecía ni en las facciones ni en el color del rostro. Vamos, que era otra Saloma (Ibid., II, 340).

Efectivamente, es otra Saloma y Fago volverá a confundirla en otra ocasión con el objeto de su búsqueda. Preso por los cristinos en Estella, recibe una servilleta sucia conteniendo algunos alimentos. Según le informan, el regalo proviene de una señora que se interesa por él, «alta, morena, guapetona». Fago no duda de que se trata de su buscada Mé y pasa todo un día entregado a felices imaginaciones. Al día siguiente averigua que «la señora a la que debía el obsequio no era otra que Saloma la baturra» (Ibid., II, 402).

² Las citas remiten a la edición de las *Obras Completas*, op. cit.

Pero, como ya he apuntado, no es el clérigo carlista el único en confundir a esta moza. Cinco episodios más adelante, otro caballero en busca de su dama —Fernando Calpena— creará hallar su pista en los alrededores de La Guardia, por ciertas noticias escritas sin hache por la impulsiva Gracia de Castro-Amézaga:

El sábado pasado llegó a casa una mujer preguntando por ti. (...) Era de buena estatura, delgadita, bien hecha de cuerpo. Venía mal trajeada, descalza, rendida de cansancio, sucia y cubierta de polvo. Tenía la piel de la cara desollada, del sol caliente y del aire frío, y por esto y por el polvo no pudimos saber si era bonita o fea. Si e de decirte la verdad, me pareció gitana. (...) Valdría más que no me dejaran leer novelas, porque aora, si no las, leo las, invento, y se me a metido en la cabeza que esa que parece gitana es tu novia... (*La estafeta romántica*, II, 958).

Añade Gracia que sus criados se han informado de que la tal mujer ha caído enferma y se encuentra en el hospital de Miranda, sin que hayan conseguido averiguar su nombre y procedencia. Calpena no hace comentario de esta situación, pero, enterado de que Aura se había escapado de su casa, presumiblemente en busca suya, manda tras esta pista a un emisario, que sólo encuentra un cadáver recién enterrado. A decir de los sepultureros, «la enterrada era mujer en quien por encima de lo cadavérico se traslucía una gran hermosura» (Ibíd., II, 961). Todo esto ocurre hacia el final del segundo tercio de *La estafeta romántica*, y tanto su protagonista como el lector terminan el episodio convencidos de la muerte de Aura Negretti. Hay que esperar a la séptima carta del siguiente —*Vergara*— para desvelar el enigma. Fernando cuenta a su madre que Churi había tenido amores con una tal Saloma la Baturra, de la que «no se supo más sino que en Miranda terminó su turbada existencia, recibiendo cristiana sepultura en el camposanto de aquella villa» (*Vergara*, II, 1009).

Es curioso que las dos únicas actuaciones de la simpática moza se limiten a crear el equívoco en torno a la búsqueda de otra mujer. Se dice por lo general que la novela de la tercera serie se desarrolla entre los episodios segundo y noveno, quedando el primero y el último como meros prólogo y epílogo respectivamente. Esto deriva de uno de los lugares comunes de la crítica, que consiste en considerar la unidad de la serie en relación con el que parece su protagonista, aunque ya son muchos los que admiten un protagonismo variado. Cierto que las peripecias de Araceli, Monsalud, Calpena, Beramendi y Liviano ocupan mayor extensión en sus series respectivas que las de otros personajes. Pero en una obra tan rica en caracteres de primera fila, no es lícita esa simplificación. Personalmente creo que el protagonista de cada serie es el tiempo histórico que encuadra, con toda la significación que le añaden sus variados personajes, en general, encarnaciones del tiempo que viven. En ese aspecto cabría tomar a Calpena por la encarnación del proceso de la época romántica, pero no sólo a él. El romanticismo está ya en la guerra

carlista y su primer signo actorial es el gran héroe Zumalacárregui y, por extensión, su equivalente ficcional, José Fago³. Dada la tendencia de Galdós a relacionar los nombres con alguna característica del personaje, no podemos evitar una reflexión sobre uno tan poco común, que con una variante fonética propia del vascuence nos daría «vago», un signo netamente romántico. En efecto, la trayectoria del controvertido clérigo por el episodio que protagoniza es un eterno «vagar». Lo encontramos casi siempre en camino, pero rara vez en un camino directo y muchas sin rumbo fijo:

Toda la noche anduvo por desolados campos, sin dirección fija, adoptando el acaso por guía único de su andar vagabundo, y creyendo que los senderos desconocidos suelen conducirnos adonde deseamos. Renegaba de la previsión, del método, de todo el fárrago de prescripciones por que se guían los hombres, y que comúnmente resultan de menor eficacia que los dictados de la fatalidad. Somos unos seres infelices que creemos saber algo y no sabemos nada, que inventamos reglas y principios para engañar nuestra impotencia: vivimos a merced de la naturaleza y de las misteriosas combinaciones del tiempo y el espacio. Iba, pues, entregado a lo que el espacio y el tiempo, ministros de Dios, quisieran disponer en su tiránico dominio. (*Zumalacárregui*, II, 400).

La cita es algo extensa, pero define por sí sola al personaje. Y la misma inseguridad de sus pasos la encontramos en sus ideas. Se trata de un hombre atormentado por las dudas (vid. pág. ej. los capítulos VIII y XIII) y guiado siempre por instintos, incluso en materias de reflexión como la estrategia militar: «tenía todos los instintos militares, la rapidez de la acción en las aventuras, el golpe de vista audacísimo, el desprecio de todo obstáculo...» (*Ibid.*, II, 348). Define su «ardentísimo deseo de tomar las armas» no como fruto de una ideología, sino como «una furia, un frenesí impulsivo (...) un profundo desprecio de la vida de (sus) semejantes...» (*Ibid.*, II, 349). Se trata, pues, de un sujeto dominado por sus pasiones, lo que Jacques Geninasca llama un «sujet voulu»⁴, opues-

³ Los rasgos románticos de José Fago no han pasado desapercibidos a algunos estudiosos. Joseph SCHRAIBMAN y ALFREDO RODRÍGUEZ escribían ya en 1968: «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.» («H. Hinterhauser's reexamination of the *Episodios Nacionales*», *Anales Galdosianos*, III, 1968, págs. 176-77). Cfr. también Juan Bautista AVALLE-ARCE, «Zumalacárregui», *Cuadernos Hispano-americanos*, 84, 250-252, 1970-71, págs. 356-373. Por otra parte, Yolanda ARENCIBIA, en la Introducción de su edición crítica, encuentra los rasgos románticos de este personaje próximos ya al folletín (Benito PÉREZ GALDÓS, *Zumalacárregui*, Ed. de Yolanda Arencibia, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990).

⁴ «L'analyse sémiotique —conduite selon les procédures explicites— d'un certain nombre de textes littéraires a forte composante *psychologique*, m'a amené a formuler un clair *distinguo* entre deux modes de valorisations et deux classes de sujets: l'opposition des *valorisations thymiques* (dont relevent, par exemple, le désir, la crainte ou le remords) et des *valorisations prédictives* (responsables du vouloir, du devoir, de l'accusation ou de l'excuse) renvoie a celle du *sujet voulu* et du *sujet voulant*» (Jac-

to al «sujet volant», guiado por su voluntad. Él mismo lo afirma: «No soy dueño de mí, no tengo voluntad» (Ibíd., II, 393). También el escenario en que le conocemos es de filiación romántica —una ermita, en la que no faltan «retablos en ruinas» (Ibíd. II, 328)—, como lo es la primera imagen que de él recibimos: «una escueta y larga proyección negra», a la que sigue la descripción de su rostro que es «más que pálido, amarillo como cera de *requiem*» (Ibíd., II, 329). Su primera manifestación comunicativa se reduce a «un diálogo de suspiros» mantenido con el condenado a muerte Adrián Ulibarri y definido por el narrador como «patético lenguaje». A continuación, nos transmite informaciones sobre su vida pasada, en las que resaltan los rasgos «disolución», «desorden», «furor», «existencia borrascosa», etc. Después le seguimos en su eterno vagar, en el que persigue dos objetos: por un lado, la emulación de Zumalacárregui, que él mismo califica de «anhelo impotente, horrible suplicio del alma» (Ibíd., II, 350); por otro un sueño de amor inalcanzable, esa mítica Mé, de cuya fantástica existencia llegamos a dudar.

Su relación con Zumalacárregui ha sido muy bien estudiada por Juan Bautista Avalu-Arce, que ve en Fago la figura del *Doppelgänger* del general carlista, en el sentido «misterioso y fatal que le dieron los románticos», llegando a una identidad total, «al punto de compartir la muerte con su sosia»⁵. Pero además de su desdoblamiento hacia Zumalacárregui, una dualidad intrínseca se manifiesta a menudo en su comportamiento. En sus momentos lúcidos, el inteligente joven intenta razonar la sinrazón de su actitud de sacerdote-guerrero repasando las hazañas medievales, en las que sus dos tendencias eran compatibles (Cap. XIII). El ermitaño Borra lo define con bastante exactitud:

—De ti no sé nada... No te entiendo... En ti veo mucho malo y mucho bueno. En tus ojos hay dos ángeles distintos: el uno con rayos de luz, el otro con cuernos. Yo no sé lo que será de ti. Tú harás maldades, tú harás bondades... (364)

Por lo que respecta a la perseguida Saloma, reflejada en el balar de las ovejas, en las huellas de las cabras y en las pintadas de los muros y soñada por nuestro héroe vestida de monja en lugares en los que parece haber estado efectivamente (cap. XXII), reúne todos los rasgos del ideal insatisfecho, del amor concebido desde el romanticismo, de ese fenómeno cósmico que más que a la realización del deseo aspira al deseo mismo, al ideal fugitivo que, una vez conseguido perdería su carácter de infinitud. La prueba de que persigue un sueño y no una realidad es que cuando la encuentra no la reconoce. Durante su estancia en Cegama, que dura varios días «solía detenerse en el puentecillo que salva el afluente del Oria (...) que sirve de lavadero a todas las mujeres de

ques GENINASCA, «Composantes thymiques et prédicatives du croire», *On Beliving. De la croyance. Approches épistémologiques et sémiotiques*. Textes présentés par Herman Parret, Ed. Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1983, págs. 110-129).

⁵ *Op. cit.*, págs. 367-369.

aquel barrio. Apoyando los codos en el pretil del puente, se pasaba (...) largos ratos, viendo a las mujeres con media pierna dentro del agua, golpeando la ropa y charlando en su jerga vascuence...» (*Zumalacárregui*, II, 425). Por las palabras que cierran el episodio, adivinamos que una de estas lavanderas es la tan buscada Saloma Ulibarri, pero Fago, que ha estado contemplándola durante varios días, no la ha visto.

No extraña tampoco que se trate de un sacerdote, en continua búsqueda de un Dios a su medida. Sobre la religiosidad del romanticismo se ha escrito mucho. En general se habla de dos tendencias románticas, en apariencia opuestas —las que Ferreras llama respectivamente regresiva y progresiva⁶—, que se traducirían en el terreno histórico como un reaccionarismo católico frente a un liberalismo librepensador. No es tan contradictorio, sin embargo, si se piensa en los rasgos esenciales de la visión del mundo romántica: la libertad y la búsqueda de lo absoluto. El componente libertario y revolucionario, la rebelión contra las reglas, tanto literarias como sociales, encontró un campo abonable en el pensamiento liberal. Pero la revolución burguesa no se opone a la ilustración en su esencia, sino que asimila lo que tiene de progresista y, de ahí que, lejos de situarse frente a la ciencia, la persigue como fin posible. Esto se contradice con la otra postura, la de la búsqueda del misterio, de lo absoluto, de lo inexplicable, de la verdadera oposición al cientifismo ilustrado. Y aquí es donde tiene su lugar la religión católica, cuyos misterios fascinan a los perseguidores de lo inexplicable. El carlismo, como postura histórica, rechazaba de plano el romanticismo por su componente revolucionario. Pero como idea en sí —tradicional, popular, rural, irracional y religiosa— podía muy bien encarnar su imagen como metáfora literaria. Así la toma Galdós y se vale de los agrestes escenarios, del fanatismo, y de un personaje formado de instintos, de pasión y de dudas para introducirnos en los comienzos de la época romántica. Por todo ello tiene que morir y muere por propia consunción, porque la idea romántica o muere o se transforma. Con Zumalacárregui desaparece el único carlista grandioso, el único auténtico. Después veremos en Cabrera una teatralidad sólo igualada por su crueldad y en Maroto un triste antihéroe. El carlismo ha muerto con Zumalacárregui⁷, y con él tiene que desaparecer también Fago, en quien los signos del atormentado romántico son innatos.

Precisamente esta identificación con el héroe histórico es uno de los rasgos que convierten a Fago en punto de conexión tanto con la serie anterior como con el episodio posterior. Ya en *Un faccioso más y algunos frailes menos* encontramos un doble de Zumalacárregui en el obstinado Carlos Navarro, si bien con función muy diferente⁸. La obsesión emulativa del joven sacerdote permite una continuidad entre las series,

⁶ Juan IGNACIO FERRERAS, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica 1830-1870*, Madrid, Taurus, 1976, pág. 32.

⁷ Cfr. Yolanda ARENCIBIA, *op. cit.*

⁸ Cfr. AVALLE-ARCE, *op. cit.*

que no falta en ninguna ocasión⁹. Pero, además, su relación con el héroe histórico que da nombre al episodio establece un claro paralelo con el siguiente, cuyo título remite también a la figura rescatada de la historia, Mendizábal, quien a otro nivel guarda asimismo estrechas relaciones con el protagonista ficcional, Fernando. Como ya apuntaba Ricardo Gullón, «Calpena y Mendizábal funcionan como entidades de análoga consistencia»¹⁰. Rodolfo Cardona precisa aún más esta correspondencia:

Al crear el argumento fictivo, complemento de los sucesos históricos que se propone narrar en cada *episodio*, Galdós utiliza a menudo un sistema de contrapunto parecido al utilizado por la música que superpone dos melodías paralelas. Así, en la vida de Fernando Calpena, dentro de los límites de este *episodio*, seguimos la misma trayectoria que sigue Mendizábal en su carrera política...¹¹.

De Calpena suele decirse que es el héroe romántico por excelencia y, sin embargo, creo que su romanticismo es más una *pose* literaria que una auténtica visión del mundo, como lo era en Fago. Fernando, educado en el clasicismo, no abandona nunca del todo esta postura y a ella vuelve casándose con esa encarnación del mundo clásico que es Demetria. Le falta, por decirlo con palabras del desaparecido Gullón, «lo netamente sombrío de quien por actitud y presencia anuncia un destino fatal»¹². Si Fago es naturaleza, Fernando es arte, y precisamente arte literario, lo que ha demostrado muy convincentemente Diane Urey al analizar su función no sólo de texto, sino también de palabra¹³. El héroe del primer episodio, sin mencionar para nada el término romanticismo, reúne todos los rasgos del espíritu romántico; no así Calpena que más que el espíritu es la letra romántica. Y la continuidad de una a otra faceta del romanticismo se manifiesta a través de ese personaje-bisagra que es Saloma la Baturra.

⁹ La segunda serie comienza presentando a un grupo de personas entre los que se encuentra Mauro Requejo —pariente y pretendiente de Inés— y en seguida conoceremos a su protagonista, sobrino de Andrés Monsalud, masón apaleado en el último episodio de la serie anterior. La cuarta tarda algo más en crear el nexo, pero éste es más firme, ya que se trata de Eufrasia Carrasco, cuya intervención es de capital importancia tanto en el episodio final de la tercera como en el primero de la cuarta. Por fin, la quinta comienza con un episodio protagonizado por Fernanda Ibero, hermana del protagonista del que finaliza la cuarta.

¹⁰ Ricardo GULLÓN, «Episodios Nacionales: Problemas de estructura. El folletín como pauta estructural», *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1979, vol. I, págs. 33-59.

¹¹ Rodolfo CARDONA, «Mendizábal: grandes esperanzas», en Peter Bly (ed.) *Galdós y la historia*, Ottawa Hispanic Studies 1, Dovehouse Editions Canada, 1988, págs. 99-111.

¹² Ricardo GULLÓN, *op. cit.*, pág. 35.

¹³ «Calpena's identity and his journey are inseparable from his function as text» (Diane F. UREY, *The Novel Histories of Galdós*, New Jersey, Princeton University Press, 1989, pág. 50); «Fernando is that third term between Zoilo and Aurora, peace and war, Espartero and Maroto, which is necessarily invisible in itself, but without which their various reconciliations would not take place. As the «inbetween», Fernando inscribes the function of the word itself in any text.» (*Ibid.*, pág. 53).

A partir de esta sencilla mujer del pueblo se establece toda una red de relaciones que vienen a reafirmar su función de enlace. Confundida una vez con su homónima y otra con el perdido amor de Fernando, comparte con ambas a uno de sus galanes: el enigmático Churi, figura también del más depurado romanticismo. Se recordará que conocemos al joven sordo enamorado de su prima Aura, causa por la que transforma en odio la relación fraternal que siempre había mantenido con Zoilo, y causa también por la que abandona a su familia. Después sabemos que «se prendó locamente de una hermosa mujer llamada Saloma la navarra» (*Vergara*, II, 1009), que no es otra que la amante de Fago. Por último, tras su fracaso con ésta, se enamora de la Baturra. Una vez más y por un conducto muy distinto, encontramos a la moza relacionada con las dos mujeres con las que ha sido confundida.

Al final de *Luchana*, donde reencontramos a la buscada Saloma Ulibarri, se produce de nuevo una confusión de nombres, esta vez no entre dos personajes ficticios, sino entre uno histórico y otro ficticio. El lugar y la situación en que encontramos a la ex-amante de Fago nos hace pensar que pertenece al servicio de la tropa, ya que en ese momento va a llevarle el desayuno a su general en jefe, Baldomero Espartero. Por ello, nos deja muy sorprendidos escucharla decir con gran familiaridad: «Baldomero tiene unas ganas tremendas de darles una buena entrada de palos ... (a los carlistas); pero yo le digo: «Baldomero, ándate con tiento y no te comprometas... Tira primero tus líneas, mide terrenos y distancias...» (*Luchana*, II, 783). Menos mal que el narrador se apresura a sacarnos de nuestro asombro, aclarando la identidad del arrojado militar a quien la moza se refiere: «Dígase pronto, para evitar malas interpretaciones, que aquel Baldomero, a cada instante nombrado por la arrogante Saloma, era un sargento de Guías, que tenía el honor de llamarse como el ilustre caudillo del Ejército del Norte.» (Ibíd., II, 784)

Esta coincidencia de nombres ligada a la reaparición de Saloma es un claro signo que nos recuerda la confusión de que ella misma fue objeto con su homónima. Por cierto que tanto en esta intervención de la hermosa navarra como en las restantes, que se prolongan hasta el final de la serie cuarta, sorprende la nula correspondencia con la enigmática figura que Fago nos había dejado adivinar. Ni asomo de romanticismo en esta vital matrona, que más tarde se convertirá en una improvisada burguesa con todos los melindres de una nueva rica. Esto reafirma mi idea de que la mujer perseguida por Fago —que por cierto tampoco recupera su poético nombre de Mé— no es sino un producto de su imaginación romántica, que muy poco o nada tiene que ver con la auténtica Saloma Ulibarri.

Muy distinto es el caso de Fernando, cuyo sueño está inmerso hasta la raíz en la literatura romántica. En primer lugar se trata de un sueño colectivo, pues ya no estamos ante un individuo que corre tras un imposible, sino ante una pareja que fabrica un ideal para escapar a la vulgaridad cotidiana. El programa romántico no surge hasta que ambos jóvenes

se encuentran y quedan perdidamente enamorados a la primera mirada. Pero todo en esta historia resulta postizo, convencional. El propio lenguaje de las escenas amorosas es ironizado por el narrador, a veces por medio de comentarios («Y por aquí seguían, en un vértigo de fogoso idealismo, locos, ávidos de amplificar cada concepto con otro más apasionado y sutil» (*Mendizábal*, II, 505)), a veces por el empleo de la cursiva en un enfático discurso indirecto libre («creíase sola en el mundo. hasta que Dios le deparó el compañero de su existencia, su salvador, su *única familia*. ¡Qué hermosura ser los dos solos en sí, reconocerse en medio de los espacios de la vida, como pajarito y pajarita que se encuentran en la espesura de la selva, y, saludándose con sus piquitos, se unen para siempre!» (*Ibid.*, II, 507)). De hecho nada de lo propuesto, siguiendo siempre los modelos literarios, se realiza. Fago había raptado a Saloma sin preparación ni ayuda, sin novelería. Fernando proyecta el rapto de Aura inspirado y ayudado —no lo olvidemos— por literatos (se sospecha de Espronceda y de Escosura), y el tal rapto no llega a realizarse. Aura, por su parte, pretende matar a Jacoba Zahón con algo tan prosaico como «el cuchillo de la cocina» (*Ibid.*, II, 531) y, por supuesto, tampoco pasa del intento. Y la misma imposibilidad de su amor es, en cierto modo, elaborada. Ni son tan enormes las barreras que los separan ni, con el tiempo, permanecen. Pilar transige e Ildefonso Negretti acepta llanamente las condiciones de un noviazgo tradicional. Puede decirse, por tanto, que la gran novela vivida por Aura y Fernando estaba sólo en sus propias mentes. Fago, auténtico héroe romántico, morirá sin conseguir su objeto. Fernando y Aura, al sobrevivir a su sueño, tropiezan con las leyes de la sociedad y se transforman, como se fue transformando el mundo en que vivían.

Con el protagonista del primer episodio de la serie, asistimos al nacimiento de un sentimiento de rebelión, a la búsqueda ininterrumpida y siempre insatisfecha de ideales inciertos. Fago vive envuelto en sus terribles dudas, en constante lucha con sus pasiones: la guerra y el amor, ambas prohibidas para un sacerdote. Es esta lucha la que le mata, sin que en su muerte intervenga violencia externa ni enfermedad, como muere un héroe romántico¹⁴. Después, Fernando reconstruirá a lo largo de ocho episodios —aunque desaparece de algunos, precisamente de los más románticos, como *La campaña del maestrazgo* o *Montes de Oca*— el camino literario de un romanticismo que poco a poco irá sucumbiendo a su propia inautenticidad. En ninguna serie se habla tanto de literatura ni conocemos a tantos profesionales de la pluma. Prácticamente todos los autores de algún renombre pasean por sus páginas. Asistimos a los más sonados estrenos teatrales, estamos al tanto de las novedades que reciben los librerías y hasta presenciemos el entierro de Larra, con la consabida revelación de Zorrilla. Para colmo, los múltiples correspon-

¹⁴ Recuérdese, por ejemplo, la muerte de Diego Marsilla, el héroe de *Los amantes de Teruel*.

sales de la serie no dejan de calificar de romántico cuanto les sucede. Pero ya no se trata, como en *Zumalacárregui*, de una visión del mundo, de una ideología, de un modo de pensar y de actuar, sino de una moda a seguir. Desde que llegamos a Madrid, al comenzar *Mendizábal*, todo nos parece elaborado. Aquellas pasiones naturales que vimos en el campo de batalla y que perseguían a Fago, aquellos campesinos tan parecidos a la tierra, como esa misma Saloma la Baturra de la que comenzamos hablando, todo eso ha desaparecido. Ya no circulan viejos cañones ni pobres alimentos; ahora los objetos en circulación, los que van a vincular a los personajes unos con otros son un cofre de joyas, billetes para el teatro o un histórico abanico. Puro arte. La vida quedaba atrás. Y la vuelta a la vida de los imitadores se realiza en los mismos escenarios que sirvieron de fondo al individuo romántico del primer episodio: el campo, en el caso de Fernando, y la guerra en el de Aura. Pero ya no es esa vida de los deseos nunca realizados: el campo ha dejado de ser agreste para convertirse en el espacio del bienestar; la guerra ya no es una locura sin sentido, sino la legítima defensa de una ciudad sitiada. Los dos catalizadores que transforman a la pareja Demetria y Zoilo— están muy lejos de ser vagos soñadores; saben muy bien lo que quieren y no paran hasta conseguirlo. Son claras figuras de la voluntad, ese «sujet volant» mencionado anteriormente. Para Zoilo, quien en todos sus diálogos usa y abusa del verbo «querer» en todos sus tiempos y personas, «con voluntad se tiene todo cuanto se desea» (*Luchana* II, 759). Y en lo que respecta a Demetria, ya nos informa su tío de que «es una voluntad de hierro, dispuesta como ella sola, tenaz en sus empeños, y cuando dice «por qué voy», ya pueden todos echarse a temblar» (*De Oñate a La Granja*, II, 654).

Hemos visto hasta aquí la integración de *Zumalacárregui* en la serie que encabeza. Ahora queda por probar otro tanto en *Bodas reales*, que no parece guardar ya conexión con el elemento romántico que nos ha servido de enlace en el caso anterior. A nivel actorial, una mención al final sobre Fernando Calpena parece ser el nexo con los ocho episodios anteriores. Con el primero, sin embargo, la relación es más estrecha, aunque no sea de carácter explícito. Ambos episodios están protagonizados por dementes ocasionales, a los que no faltan rasgos cervantinos. Juan Bautista Avalle-Arce apunta algunos rasgos quijotescos en Fago¹⁵, que ha completado muy convincentemente Yolanda Arencibia en su edición crítica de *Zumalacárregui*¹⁶. Estos rasgos también han sido detectados en Leandra, según Diane Urey «el último Quijote de la tercera serie»¹⁷, aunque a mi modo de ver la entrañable manchega tiene más de «sancho-pancesco» que de «quijotesco», lo que tampoco ha pasado inadvertido

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 366, nota 19.

¹⁶ *Op. cit.*, págs. 42-44.

¹⁷ Diane F. UREY, «La revisión como proceso textual en los *Episodios Nacionales*: el caso de *Bodas reales*», en Peter Bly, *Galdós y la historia*, *op. cit.*, pág. 125.

para algunos estudiosos¹⁸. Tanto la esposa de Carrasco como el capellán carlista son figuras del «vagar», aunque los desplazamientos de Leandra sólo se realicen en sueños. Y estos sueños se sitúan de nuevo en el campo, si bien el espacio rural manchego representa la cara opuesta del agreste en que se desarrolla la guerra civil, como Sancho la de Don Quijote. Puede decirse, pues que Fago y Leandra son figuras antitéticas y de ahí su relación. Otro punto de contacto encontramos en su identificación con la figura histórica que preside la serie. Si Fago se siente tan parte de Zumalacárregui que llega a morir con él, Leandra asocia en su delirio a Isabel II con su propia hija:

¡Vaya unas horas de venir a casa, niña!... ¿Y dónde has dejado a Francisco? (...) ¿Le has dejado en Palacio o le traes metidito en el ridículo, entre algodones?... Dios bendiga y prospere vuestro casamiento... Pero a mí no me pidáis que os eche el grito de ¡Viva, viva!... Yo muero por vuestra causa, y os deseo un reinado tan chico como vuestras estaturas, y tan feo como la porquería que me has hecho, Eufrasia II... (*Bodas reales*, II, 1392)

Pero la relación entre los dos episodios no se limita a estos paralelismos a nivel actorial. Si en *Zumalacárregui* hemos visto el surgir del ideal romántico, en *Bodas reales* asistimos a su muerte, encarnada de nuevo en el galán de la historia amorosa: Emilio Terry. El propio texto, aunque algo extenso, es más explícito que cualquier aclaración al respecto:

Explicaba un amigo de Terry, años adelante, las magníficas victorias de éste por una razón literaria, o que con la literatura se relaciona. Remitía ya la fiebre romántica; iba pasando la violencia en las pasiones, comúnmente fingida, pues raro era el poeta que sentía tan al vivo lo que expresaba; (...). Los grandes cerebros del romanticismo habían dado de sí sus últimas flores; (...) Tras la grandiosa procesión romántica (...) vino otra procesión cuyas figuras traían menos poder literario, arreos no tan vistosos, vestiduras poco brillantes y armas enteramente flojas, afeminadas y deslucidas. Vino un sentimentalismo baboso que en los años siguientes hubo de dar frutos de notable insipidez, un suspirar, un quejarse continuos, como expresión única del amor. La suprema fórmula estética fue la languidez. (...) Pues bien: Terry, adelantándose a su época lo menos un cuarto de siglo, hizo pedazos toda esta máquina de afeminación (...) y cuando hablaba con mujeres, jamás se ponía languido; antes bien las embestia con un lenguaje humano, recto, sincero, varonil. (*Ibíd.*, II, 1337-1338)

La pertinencia de este episodio —por decirlo con palabras cervantinas de las que tan impregnado está— se manifiesta además a través de sus imágenes finales, en las que aparecen reflejados todos los significados de la serie. Páginas atrás hemos entrevisto los deslumbrantes escenarios preparados para las bodas de Isabel y Luisa Fernanda, llamados por «un cronista de aquellas soberanas fiestas» «romántico poema arquitectóni-

¹⁸ Cfr. p. ej., Antonio H. OBAID, «Sancho Panza en los *Episodios Nacionales* de Galdós» *Hispania*, 41, 1958» págs. 199-204. También Rubén BENÍTEZ, *Cervantes en Galdós*. Universidad de Murcia, 1990, pág. 151.

co». Románticos son también los motivos representados: «el más espléndido palacio gótico que podía soñar la fantasía»; «soles, lunas, estrellas, constelaciones, como una parodia del sistema planetario transportado del cielo a la tierra» (Ibíd., II, 1390-1391). El efecto irónico no puede ser más llamativo cuando contemplamos lo que queda después de la fiesta:

... el triste desarme de los palitroques y aparejos de madera, lienzos desgarrados y sucios por el suelo, y las paredes de todos los edificios nacionales señaladas por feísimos y repugnantes manchurroneos de aceite. Parecían manchas que no habían de quitarse nunca. (Ibíd., II, 1397)

A nivel histórico, leemos en este deprimente cuadro el futuro del reinado de Isabel, nacido entre el entusiasmo guerrero y las esperanzas ilimitadas. A nivel literario, encontramos los restos de los escenarios de cartón piedra, lo que quedaba de un romanticismo que había perdido su autenticidad, ya que «todo ello no pasaba de una figuración arquitectónica y académica, pues la berroqueña, el mármol rojo y la caliza de Colmenar eran de tela pintada, al modo de teatro, y el adorno escultórico era yeso, cartón o pasta imitando mármol con admirable ilusión de verdad» (Ibíd., II, 1390). La esencia romántica murió muy pronto porque con toda su belleza no tenía cabida en un mundo que pretendía avanzar. Así muere Zumalacárregui —«página bella y triste» (*Zumalacárregui*, II, 327)— y muere Fago, como murieron Larra y Espronceda. Los otros románticos, los que sobrevivieron —Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, García Gutiérrez, etc.— se transformaron igual que Fernando y Aura. Lo que queda de romanticismo en los años cuarenta son «lienzos desgarrados» y «manchurroneos de aceite», el fárrago folletinesco que había perdido toda la grandeza del espíritu revolucionario que dio aliento a la escuela. Este desengaño representado aquí con una metáfora artística, ha sido anticipado a través del amor, fundamento de la idea romántica. La misma función que esos decorados rotos es la que ha desempeñado Saloma la Baturra. Cuando busca a su amante, Fago encuentra en su lugar a una pobre mujer de vida un tanto irregular: y Fernando, el que hizo de su amor literatura, encuentra menos todavía: un cadáver no identificado y, para colmo, falso como toda su historia.

He intentado con lo expuesto hasta aquí poner de manifiesto la unidad de la tercera serie. Los conceptos de prólogo y epílogo aplicados a los episodios extremos podría aceptarse en la medida que se acepte la integridad de estos apartados dentro de una obra. Pero si prólogo y epílogo se consideran ajenos al texto que encuadra, hora es ya de rechazar ese lugar común que ha sido el causante de no pocas críticas negativas hacia esta serie. A veces, los datos confunden más que ayudan. Las tan mencionadas circunstancias de apuros económicos en que fue escrita permite a muchos atribuirle rapidez, desgana y poca consistencia. Por el contrario, sean cuales fueren las condiciones en que salió de la pluma de su autor, me atrevo a afirmar que la tercera serie es una de las más elaboradas, una de las más ricas en significados y una de las más coherentes.