Don Juan Valera

y su Relación con las Literaturas Extranjeras

ANTONIO MORENO HURTADO

ANTONIO
MORENO
HURTADO

DON JUAN VALERA
Y SU RELACIÓN CON LAS LITERATURAS EXTRANJERAS

CABRA (Córdoba)
2003

Este libro no podrá ser reproducido, ni total ni parcialmente, sin el previo permiso escrito del autor.
Todos los derechos reservados.
© Antonio Moreno Hurtado
Fotos portadas: Alfonso Luis Vergillos Salamanca.
Maquetación y Diseño de Portada:
La Sonrisa del Yeti, S.C. Avda. Ramón y Cajal, 88. Sevilla.
Edita: Delegación Provincial de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía.
ISBN: en trámite
Depósito Legal: CO. 790-2003
Imprime: Gráficas Flora. R. Valentin. B. de Soto, 25 - Cabra (Córdoba)

DON JUAN VALERA

Y SU RELACIÓN CON LAS LITERATURAS EXTRANJERAS

Í N D I C E

1. *Prólogo* 8
2. *Introducción* 11
3. *Madurez literaria* 16
   Un viaje crucial a París 16
   Valera y los Naturalistas franceses 19
   Realidad y ficción en Valera 21
   La novela y las modas 23
   Valera y Pardo Bazán 26
   La tradición literaria 27
   La génesis de Pepita Jiménez 29
   Valera y los críticos 31
   Valera y Flaubert 33
   Valera y la profesión literaria 39
   Intentos de clasificación de su novela 39
   El casticismo de Valera 42
   Valera y Stendhal 51
   Valera y Clarín 53
4. *Valera filólogo* 54
   Los discursos académicos de Valera 54
   Su defensa de la pureza de la lengua 55
   Préstamos lingüísticos y regionalismos 57
   El casticismo lingüístico de Valera 60
   La ortografía de Valera 64
   Casticistas y puristas 65
   Vocación lingüística de Valera 66
   Sus primeros estudios filológicos 69
   Valera y las lenguas extranjeras 71
   Valera y la lengua rusa 75
   Interferencias lingüísticas 76
   Evolución del estilo 77
   Valera y los neologismos 78
   Valera y la lengua francesa 81

Valera y el alemán 82
Valera y la lengua inglesa 84
La Biblioteca de Valera 89
5. *La traducción literaria* 92
Problemas de la traducción 92
Los traductores-plagiadores 96
La traducción en Valera 98
Falsificaciones literarias 101
Efectos positivos de la traducción literaria 102
El mensaje del autor 104
El traductor-autor 106
Valera, Ezra Pound y los préstamos literarios 110
La traducción española en el siglo XIX 112
Valera y la traducción de sus obras 117
Rentabilidad de su obra literaria 120
Valera y la crítica extranjera 124
Otras traducciones de Valera 128
6. *Poesías y paráfrasis* 130
Primeros poemas románticos 130
Valera y Byron 132
El "*arte por el arte"* 136
Los críticos y la poesía de Valera 138
Valera y Menéndez Pelayo 143
Los *Idilios* de Guessner y *Dafnis y Cloe* 147
La aportación poética de sus novelas 151
Valera, Abul Beka y Jorge Manrique 153
Las paráfrasis de Valera 155
Valera y los poetas norteamericanos 160
7. *Valera y la novela en lengua inglesa* 173
Valera, profesor de literatura extranjera 174
Valera y la literatura norteamericana 175
Valera y la novela inglesa del siglo XVIII 177
Valera y Fielding 178

Addison, Valera y Swift 179
Valera y Defoe 181
Richardson, Valera y la novela epistolar 184
Valera, Walter Scott y la novela histórica 187
Las mujeres novelistas inglesas 190
Las hermanas Brontë 191
Valera y George Eliot 193
Valera y Meredith 194
Valera y Dickens 195
Valera y Trollope 197
Galsworthy y Hardy 198
Valera y Thackeray 199
Joyce, Virginia Woolf y "*the stream of consciousness*" 200
D. H. Lawrence 202
Valera y Gerald Brenan 203
8. *Jane Austen, Juan Valera y Henry James* 205
Jane Austen en España 206
La Virtud y el Orgullo, atribuida a Jane Austen 206
Jane Austen y la crítica española 209
Valera y Jane Austen 209
Un intento de análisis comparativo 211
Estructura y limitaciones de la novela de Jane Austen 217
Jane Austen e Ivy Compton-Burnett 221
Jane Austen y la crítica moderna 221
Jane Austen, Valera y la novela pura 224
Jane Austen y su teoría de la novela 224
Valera y Henry James 225
Henry James y el *Arte de la Novela* 227
La *Mujer* en Austen, Valera y James 228
Henry James y el narrador 232
Henry James y los críticos 232
Valera como puente entre Jane Austen y Henry James 235
Esplendor y decadencia de la novela 236
9. *Bibliografía* 238

P R Ó L O G O

Es un hecho que la investigación que en estos momentos se efectúa en las universidades españolas, y concretamente en los departamentos de Filología Hispánica, adolece de cierta opacidad en lo que respecta a las relaciones entre la literatura de nuestro país y las literaturas extranjeras. El hecho de que en España prácticamente no existan cátedras ni departamentos de Literatura Comparada impide que, por lo general, se investigue el contacto de los escritores españoles con las literaturas foráneas, las influencias que de ellas recibieron y las que ellos pudieran ejercer también fuera de los límites de nuestro país. De momento, este tipo de investigaciones, de la que el presente libro es una cabal y valiosa muestra, suele realizarse mucho más en los departamentos de Filologías extranjeras o en los de Traducción e Interpretación.

El trabajo del profesor Moreno Hurtado demuestra, en cualquier caso, la posibilidad de llevar a cabo investigaciones de este tipo cuando existe voluntad de hacerlo y cuando la devoción por el objeto de estudio —la vida y obra de don Juan Valera y, en este caso, sus relaciones con las lenguas y literaturas extranjeras— impulsa y orienta la labor investigadora. Con admirable tesón, el profesor Moreno Hurtado rastrea detallada y minuciosamente la labor filológica de Valera en relación con las literaturas de otros países y sus múltiples facetas como lector, crítico, traductor y profesor. No ha sido tarea fácil, exigiendo tanto una rigurosa labor documental en archivos y bibliotecas como muchas horas de callada lectura y cotejo de datos. Sin embargo, el resultado permite calibrar con informaciones exactas y pertinentes el extraordinario cúmulo de influencias

que escritores extranjeros, anteriores y contemporáneos de Valera, ejercieron sobre su propia obra, lo que el escritor de Cabra opinaba sobre ellos y las razones, unas veces tácitas y otras conspicuas, que le movieron a traducirlos.

No es posible entender a Valera sin hablar de la proyección que en su persona y en su obra ejercieron su profesión de diplomático y su vocación de hombre de mundo. En este sentido, la figura de Valera es inusualmente moderna para el país en que vivió, todavía demasiado aislado en el contexto internacional. Sus viajes y estancias en el extranjero enriquecieron, sofisticaron y dotaron a su obra de matices distintos desde el principio, haciendo de él el escritor español del diecinueve más internacional y convirtiéndolo en una persona cosmopolita y refinada. Su conocimiento de lenguas extranjeras le permitió leer y estar al tanto de lo que se leía más allá de nuestras fronteras, opinar de forma razonada e interesante sobre autores y obras desconocidas para el resto del público lector español de la época, transmitir sus conocimientos en los cursos que dictó como profesor y, quizá lo más importante, traducir lo que consideró valioso.

Y es su labor como traductor la que, posiblemente por deformación profesional, más me ha interesado. Don Juan Valera fue un prolífico traductor, con opiniones propias sobre el asunto, algunas de las cuales quedan bosquejadas en el presente estudio. Hijo de su tiempo, aplicó las ideas sobre la traducción que reinaban en aquel momento, confiriendo siempre a su labor un sello distinto y personal aún necesitado de mayor investigación. En la historia de la traducción en nuestro país durante el siglo XIX, Valera ocupa un destacado lugar por su originalidad como traductor, por las teorías que esbozó sobre la traducción, aunque fuera de forma dispersa y fragmentada; por sus relaciones con traductores coetáneos como Jaime Clark o Marcelino Menéndez y Pelayo, y por el hecho, inédito y poco frecuente en la literatura española, de que sus propias obras fueran traducidas a otras lenguas y reseñadas por críticos literarios de otros países.

En fin, el libro del profesor Moreno Hurtado, fruto de una tesis doctoral dirigida por Fernando Serrano Valverde en cuya comisión de valoración tuve el honor de figurar, despeja y abre nuevas rutas a la investigación, como debe hacer cualquier trabajo académico que se precie de serlo. Con todo, me gustaría insistir en un aspecto ya mencionado: la admiración, el respeto y el cariño que el investigador guarda a su ilustre paisano, que son evidentes en todos los apartados de este trabajo y que, estoy seguro, constituyeron un factor de motivación nada desdeñable a la hora de acometerlo. Espero que tenga la difusión que merece y que abra nuevas perspectivas a los investigadores que se acerquen en el futuro a la compleja y rica personalidad de don Juan Valera.

Juan Jesús Zaro

Universidad de Málaga

INTRODUCCIÓN

Apunte biográfico

Don Juan Valera y Alcalá-Galiano nació en Cabra (Córdoba) el día 18 de abril de 1824 y fue bautizado un día después en la Iglesia de la Asunción de dicha ciudad. Recibió los nombres de Juan Bautista José Lucas María de la Soledad. Era hijo legítimo de don José Valera y Viaña, teniente de navío retirado y de Doña María de los Dolores Alcalá-Galiano y Pareja, Marquesa de la Paniega. Fue apadrinado por su abuela materna Doña María Josefa Viaña Sánchez de Sanz y bautizado por don Juan Ramírez de Zúñiga, cura teniente de la parroquial.

El trabajo que hoy presentamos es el resultado de una larga gestación en la que han confluido diversas circunstancias. El propio título del mismo, *Don Juan Valera y sus relaciones con las literaturas extranjeras*, ha sido objeto de consideración varias veces. En un principio, nos había llamado la atención el hecho de que Valera hubiese sido estudiado como novelista dentro de un ámbito casi exclusivamente nacional. Es curioso que un hombre con gran preocupación por las literaturas extranjeras no haya sido estudiado en profundidad desde este punto de vista.

Don Juan Valera tuvo una educación atípica, que desembocó en una autodidáctica que iba a marcar su formación literaria. Desde muy joven sintió especial interés por los estudios filológicos y por el aprendizaje de idiomas. Pero la lectura de los escritos de Valera nos ha aportado una revelación menos esperada, la preocupación del novelista por la naturaleza del lenguaje y la evolución de los idiomas. Se interesó por el origen de la

lengua y estudió las raíces indoeuropeas de los idiomas modernos occidentales a partir de sus lecturas de Hervás y de su contacto personal con Guillermo Humboldt. Este hecho nos obligó a hacer un nuevo planteamiento. Había que leer con atención los textos de Valera para trazar su faceta como filólogo.

Tuvo una temprana vocación por las lenguas clásicas y modernas, lo que le hizo aprender inglés, francés, alemán, portugués, italiano y griego moderno. Se interesó, aunque sin llegar a profundizar en su estudio, por el ruso, el árabe y las lenguas orientales.

Pero al mismo tiempo que le interesó el aprendizaje de idiomas extranjeros, le atrajo la traducción literaria. Valera hizo numerosas adaptaciones de autores extranjeros e incluso tradujo personalmente al inglés algunas de sus propias obras. Analizó y valoró en su tiempo las traducciones españolas de autores clásicos y modernos extranjeros. Tradujo directamente obras del conde Schack, Goëthe, Moore, Whittier, R. Lowell y Story, entre otros.

Como poeta, Valera prefirió traducir libremente o tomar prestado de autores extranjeros a crear por sí mismo. En su juventud leyó y tomó ideas de Byron, Lamartine, Leopardi y Goëthe, entre otros. En la madurez volvió a interpretar a Goëthe, adaptó temas del Mahhabarata, el príncipe de Ipsilanti y tradujo libremente a varios poetas norteamericanos contemporáneos suyos.

Por otra parte, Valera se formó como prosista a través de su numerosa correspondencia, que dio fluidez y naturalidad a su expresión escrita. En sus primeras obras de ficción siente especial predilección por la forma epistolar, recomendada a Valera por Lucía Palladi. Influido por Estébanez Calderón y por Antonio Alcalá-Galiano, Valera utilizó un lenguaje castizo en el que intercaló un cierto número de neologismos y locuciones extranjeras, especialmente cuando, con ironía, quería resaltar algunos contrastes entre gentes de la clase alta.

La mayor parte de los críticos de Valera, guiados por algunas citas de éste, pretenden reducir a Estébanez Calderón la influencia en el estilo de Valera. Nosotros opinamos que Antonio Alcalá Galiano influyó en su sobrino no solamente en el uso de un léxico natural y castizo, sino también en matices tan peculiares como el leísmo consciente de Valera o incluso en alguna parcela de su descuidada ortografía. Mucho más palpable es la influencia en su concepción de las literaturas europeas. Hemos contrastado párrafos de publicaciones de los dos escritores en los que resulta difícil diferenciar el autor, dada la práctica coincidencia en opinión y argumentos [1].

Valera es un escritor poco creativo que suele tomar personajes, situaciones y lugares de la vida cotidiana, modificándolos y poetizándolos para que sus narraciones resulten verosímiles y agradables. En sus novelas hace un profundo estudio psicológico de la mujer. Las mujeres de Valera tienen un marcado sentido "*cadijeísta*", tratan de mejorar a su pareja en su vida religiosa o en su vivir diario. A Valera le preocupan especialmente la redención por el amor y el tema moral de la vocación sacerdotal. Su concepto de la novela es el de un género de segundo orden, en el que debe haber un alto componente poético, sin sumisión a reglas ni a modas.

Valera decide iniciar su producción novelística a partir de una larga estancia en París, en 1860, en la que conoce y trata a Gustave Flaubert y otros literatos franceses. En sus novelas hay un alto porcentaje de autobiografía y de recuerdos de su niñez. Fruto de ellos son *Pepita Jiménez, Mariquita y Antonio y Las ilusiones del doctor Faustino*, entre otras.

En la novela de Valera se notan concomitancias claras con la novela inglesa del siglo XVIII y principios del XIX, así como ciertas afinidades, no muy marcadas, con realistas franceses como Stendhal y Flaubert. Entre sus contemporáneos ingleses encontramos un cierto paralelismo con Meredith y Trollope. Sin embargo, el mayor grado de afinidad lo encontramos con Jane Austen y con Henry James, entre quienes Valera supone una especie de puente de enlace.

[1] *Don Juan Valera. Hechos y circunstancias*, Cabra, 2002.

Precisamente estas concomitancias de la novela de Valera con la novela inglesa exigían un estudio específico. Como primer objetivo, tratábamos de establecer la posible influencia de Jane Austen en Valera, dada la similitud con que ambos novelistas enfocan su obra de ficción y el paralelismo evidente que hay en sus estudios de la psicología femenina. Al cabo de un tiempo llegamos a la conclusión de que había que descartar una influencia directa de Jane Austen en Valera. No habíamos encontrado referentes directos ni indirectos de Jane Austen en Valera. El novelista andaluz ignoró la obra de Jane Austen o, si llegó a conocerla, la valoró mal.

Esta investigación nos ha permitido, por otra parte, descartar definitivamente la autoría por Jane Austen de la novela *La Virtud y el Orgullo*, publicada por Cabrerizo en Valencia en la primera mitad del siglo XIX y que el profesor Montesinos sospechaba podía ser una traducción de *Pride and Prejudice*.

Por otra parte, al comparar la obra de Valera y Jane Austen, corríamos el peligro de caer en una caza paralela de fuentes y de temas que no siempre garantizan las conclusiones finales. Descartada la influencia directa, buscamos analogías, contrastes y parentesco, para determinar el grado de afinidad entre ambos novelistas. Pero, conforme releíamos las novelas de Valera, su amplia producción crítica y especialmente su correspondencia con compañeros literatos como Menéndez Pelayo, Estébanez Calderón, Gumersindo Laverde, Campoamor, Emilia Pardo Bazán o Alarcón, nos íbamos dando cuenta de que la figura de Valera excedía de los límites que le habíamos señalado en principio. Ibamos encontrando paralelismos estéticos y literarios con otros novelistas ingleses, especialmente de finales del siglo XVIII. Valera podía servir de nexo entre Richardson, Defoe, Fielding y Jane Austen, y la novela de Henry James en su primera época, influida por el Naturalismo.

Don Juan Valera fue un crítico benévolo que adoptó la curiosa postura de no beligerancia con los vivos y de justicia para con los muertos, una actitud que había heredado de su tío Antonio Alcalá-Galiano. Como crítico de las literaturas extranjeras, Valera dio varios cursos en la

Universidad de Madrid y en el Ateneo, publicando varios artículos y ensayos sobre este tema. Defensor a ultranza de la literatura española, criticó con fuerza los excesos de la novela naturalista francesa y los elogios desmesurados que se hacían en España de autores extranjeros, especialmente de Shakespeare, Byron y Zola.

Fue tachado de volteriano, krausista e impío, especialmente a raíz de la publicación de *Pepita Jiménez*, que fue seguida de una rica polémica en la prensa española.

Valera fue, en fin, un gran observador de su tiempo y sus ensayos nos permiten recomponer la situación religiosa, política, filosófica y social de la España del siglo XIX. Fue un liberal conservador y un escéptico filosófico-religioso que aceptaba unos principios básicos espirituales, pero que sufrió numerosas dudas y crisis existenciales.

M A D U R E Z L I T E R A R I A

"*Mi novela es, por la forma y por el fondo, de lo más castizo y propio nuestro que puede concebirse. Su valer, dado que le tenga, estriba en el lenguaje y en el estilo, y no en las aventuras, que son de las que ocurren a cada paso; ni en el enredo, harto sencillo o casi nulo*" [1]. Esto declara el propio Valera de *Pepita Jiménez*, en el Prólogo a la edición de Appleton en inglés (1886). Una afirmación que puede hacerse extensiva a casi todas sus novelas.

Un viaje crucial a París.

El año 1860 es crucial para el futuro literario de Valera. A finales de enero de ese año se desplaza a París para estar presente en el parto de su hermana Sofía. Su cuñado, el duque de Malakoff, le facilita el acceso a las reuniones sociales y culturales, a través de las cuales Valera se convierte en asiduo visitante de la casa de Julio Sandeau. Allí se codea con Karr, Flaubert, Léon Gozleau y otros escritores, músicos, pintores, etc. Estas reuniones permitirán a Valera conocer las últimas tendencias en la novela y el fundamento teórico del realismo francés.

En otra tertulia, que se celebra en la casa de Eugenio Ochoa, también en París, se relaciona con algunos literatos españoles en el exilio, pero Valera sospecha que los contactos tienen un carácter más político que literario. Valera

[1] *Pepita Jiménez*, Edit. Burdeos, 1987, p. 220.

comenta a Gumersindo Laverde que Ochoa está ganando dinero con *literatura negra*. Ochoa y un editor francés encargan novelas a Fernández y González, Fernán Caballero y otros, con destino a Sudamérica. Pagan a quinientos francos el tomo, por lo que Valera, aquejado de su eterna *sindineritis*, siente la tentación de escribir novelas. De ahí que confiese a Laverde: "*Si yo me sintiese con vocación para este género de literatura, escribiría algo con la esperanza de verme impreso inmediatamente y pagado, aunque no con liberalidad*" [2].

Mes y medio más tarde, todavía desde París, comunica a Laverde que ya tiene terminado un capítulo de la novela que está escribiendo para la "*futura colección de Ochoa*" [3]. Se trata, probablemente, de *Mariquita y Antonio*, cuya publicación se iniciaría, por entregas, en *El Contemporáneo* y que no llegaría a concluir. Con este primer intento se despertaba una vocación de novelista que no iba a confirmarse hasta el año 1874, con la publicación de *Pepita Jiménez*. Fruto de esta estancia parisina y de la nueva inquietud que siente, Valera publicará, ese mismo año, tres artículos en la *Crónica de Ambos Mundos* bajo el título: *De la naturaleza y carácter de la novela* [4].

En este primer estudio crítico de la novela, Valera tiene todavía más preocupaciones estéticas que estilísticas. Comienza por no aceptar la definición de novela que ofrecía entonces el *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua. Valera afirma: "*Llamo a la novela poesía, aunque las novelas, por lo general, se escriben en prosa, porque ni son historias, ni Ciencia, ni Filosofía, y aunque no estén en verso no dejan de ser parte de la imaginación poética... Poesía, pues, son las novelas, aunque poesía libre del metro y con mayor licencia para descender de lo sublime y noble a lo vulgar y pedestre que lo que estrictamente se llama poesía*" [5].

Este concepto poético de la novela será fundamental en Valera a lo largo de su vida y le permitirá contrastar las ideas de historia, poesía y novela en los siguientes términos: "*La diferencia que media entre la historia y la*

[2] Laverde, pp. 41 a 43. París, 14-2-1860.
[3] Ibídem, p. 44. París, 2-4-1860.
[4] XXI, pp. 7 a 48.
[5] Ibídem, pp. 10 y 11.

poesía está en que la historia pinta las cosas como son, y la poesía como debieran ser... Si la novela se limitase a narrar lo que comúnmente sucede, no sería poesía, ni nos ofrecería un ideal, ni sería siquiera una historia digna, sino una historia sobre falsa, baja y rastrera" [6].

J.F. Montesinos no ha captado estos matices de Valera e ironiza sin fundamento cuando éste afirma: "*Otros novelistas han ido, como Byron, a buscar sus héroes entre los klephtas y piratas griegos...procurando...que se muevan más libremente sus pasiones, y sus pasos no sean de contínuo vigilados, ni sus actos prevenidos o castigados al punto*" [7]. El crítico no ha entendido el texto de Valera, que se refiere a personajes concretos de novelistas que habían buscado en Grecia, como Byron, los actores de sus tramas y no que afirme que Byron sea un novelista. Por otra parte, son numerosas las citas que hace Valera de Byron como poeta, desde sus primeras composiciones poéticas y trabajos de crítica literaria.

El novelista lo confirma en 1878, en su "*Introducción*" a una edición de lujo del *Fausto*, de Goëthe, que el propio Valera había traducido del alemán por encargo del editor English. Justifica la necesidad del autor moderno de abandonar la épica y buscar nuevos héroes en la leyenda, en la tradición o en el cuento. Afirma: "*Otros poetas hasta de la tradición han prescindido, desechando la colaboración del pueblo en su obra, y han escrito cuentos, ó bien tomando el argumento de la historia más ó menos anecdótica, ó bien creándolo todo en la fantasía; así Byron, en El Corsario, Parisina, Lara, El Giaour y La novia de Abidos*" [8].

El propio Montesinos, concretamente en la misma página en que ironiza sobre el pretendido desliz de Valera, afirma de Byron que "*Francia nos lo envió convertido en novelista*", a causa de las traducciones intermedias y de una mala interpretación del vocablo inglés "*tale*" [9]. Años después, Montesinos

[6] Ibídem, p. 12.
[7] Ibídem, p. 25.
[8] XXV, *Sobre el 'Fausto' de Goëthe*, p. 19.
[9] *Introducción a una Historia de la Novela en España en el siglo XIX*, p. 64.

corrige el yerro, aunque sin reconocer el error, al enjuiciar un fragmento de los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* [10].

Valera leía a Byron en el original inglés al menos desde el año 1847, según se deduce de su correspondencia familiar de aquellos años y de sus primeras traducciones de este idioma al castellano. Por otra parte, su romance "*Fragmento de Byron*" (Granada. 1841) y su poema "*Al Sol*", de la misma época, una traducción libre de un fragmento del Manfredo byroniano, podrían permitirnos anticipar la fecha al menos a 1841, cuando Valera tenía dieciséis años de edad.

Valera y los Naturalistas franceses

Valera, que curiosamente llegó a consagrarse por su obra novelística y no por su labor crítica o incluso poética, como hubiera sido su mayor ilusión, nunca concedió a la novela un papel preponderante dentro del campo literario. Todavía en 1880, afirmaba irónicamente: "*Harto sé, no obstante, que los libros, no ya clásicos y capitales, por decirlo así, sino de segundo orden, como suelen ser las novelas, están aún más sujetos a la moda que los demás libros*" [11].

Entre 1886 y 1887 publica en la *Revista de España* diez artículos sobre la novela naturalista francesa, recogidos seguidamente en un volumen titulado *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* [12]. En el *Prólogo*, que dedica a Pedro Antonio de Alarcón desde Bruselas, el 2 de abril de 1887, Valera declara la "*sorpresa dolorosa*" que le ha producido Dª Emilia Pardo Bazán al declararse naturalista [13]. Enemigo de toda postura extremista, Valera repudia los excesos de la novela naturalista. Rechaza en Zola su teoría estética, pero reconoce la calidad de sus novelas. No admite la imitación servil de las modas

[10] *Una nota sobre Valera*, cap. II.
[11] *Dafnis y Cloe*, Madrid, 1974, p. 14.
[12] XXVI, *Crítica Literaria (1886-1887)*.
[13] Ibídem, pp. IX a XXIII.

literarias extranjeras, aunque reconoce la postración que sufrían el saber y las letras en su tiempo en España. Declara su ferviente españolismo y afirma: "*Nada hay en mí de cosmopolita. Por este lado soy el hombre menos à propósito para diplomático que puede haber en el mundo*" [14]. Cuando afirma esto ocupa el puesto de Embajador de España en Bruselas. Rechaza en el Naturalismo, sobre todo, su obsesión de pintar "*la miseria, degradación e infortunios humanos*" [15].

Insiste de nuevo en su concepto de la novela como una forma de poesía en prosa y achaca a la falta de lectores la escasa producción de novelas en España. Pese a ello, afirma que "*el genio español es más a propósito para la novela que el de nación alguna*" [16] y pone como ejemplo la supremacía del *Quijote* como novela, por su hermosura, grandeza y esplendor.

Los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* y la postura de Valera frente al *Naturalismo* han sido minuciosamente estudiados y analizados por Luis López Jiménez en su obra *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola* [17]. La ironía de Valera se hace patente cuando afirma que la novela, en manos de los naturalistas, ha dejado de ser: "*una obra de imaginación, para crear la belleza, para dar deleite o pasatiempo; ya es un trabajo científico-experimental*" [18]. Defiende los preceptos clásicos. La novela debe tener como primer objetivo el agradar al lector. Debe haber una mínima unidad de acción. Hay que pasar de lo conocido a lo desconocido, "*que nada huelgue, que todo conspire al término y se encamine hacia él con movimiento cada vez más rápido*" [19]. "*La novela es acción contada. La acción brota de los caracteres, y el carácter es el hombre*". Pero el hombre, para los naturalistas, es una simple máquina o grupo de piezas [20].

[14] Ibídem, p. XIV.
[15] Ibídem, p. XXI.
[16] Ibídem, pp. 6 y 7.
[17] Madrid, 1977.
[18] XXVI, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, p. 14.
[19] Ibídem, pp. 42 y 43.
[20] Ibídem, p. 55.

Realidad y ficción en Valera

Para Valera, el lenguaje, en diálogos inventados, es el medio mejor que tiene el novelista para representar y manifestar caracteres. En estos diálogos inventados, en los cuales el novelista coincide con el dramaturgo, debe imitarse la naturaleza, haciendo que cada uno hable en el estilo que le es propio, según su clase, su educación, su capacidad intelectual, su edad y su temperamento [21]. Valera se defiende de críticos como Dª Emilia Pardo Bazán y don Manuel de la Revilla, que afirmaban que los personajes de Valera hablaban como su autor y no como se podía esperar de labradores y gentes humildes de la campiña cordobesa. De ahí que Valera insista: "*Malo es que un autor esté siempre detrás de los personajes...hablando por ellos; pero aún así, puede poner en las criaturas de su imaginación voz, sentimientos y pensamientos humanos, aunque sin 'individualización' suficiente*" [22].

Don Manuel de la Revilla dedicó a Valera varios trabajos, entre 1875 y 1878, en la *Revista Europea* y la *Revista Contemporánea* en los que, junto a ciertos juicios llenos de sensatez, nos encontramos algunos ataques injustificados. Para él Valera es "*el más donoso y erudito de nuestros críticos y uno de nuestros novelistas más amenos*". Pese a su apariencia altiva o estirada, le califica como el más amable y simpático de los hombres y uno de los escritores que con más gallardía y desenfado manejaba la prosa castellana. Le considera simultáneamente artista y erudito, filósofo y literato, hombre de mundo y hombre de letras. "*En él parece renovarse la raza de aquellos distinguidos espíritus del Renacimiento... Ha resuelto el problema de ser erudito sin pecar de empalagoso, y sabe tratar las más áridas y enojosas cuestiones con tanto primor y gracejo como si escribiera una novela". Hablaba de filosofía, de literatura, de crítica "en forma de la más chispeante y amena* ***causerie*** *que pudiera imaginar un hombre de mundo*..." Le considera un novelista ingenioso y dotado de viva fantasía, pero no le reconoce poder de inventiva. Pese a ello,

[21] Ibídem, pp. 58 y 59.
[22] Ibídem, p. 61.

afirma que *Pepita Jiménez* puede considerarse como una de nuestras joyas literarias.

Estima que los caracteres de sus personajes suelen ser falsos, que su acción peca de pobre y poco interesante y que la verosimilitud no suele distinguirlas. Para él Valera destaca sus pasajes de fina crítica e ironía, que decaen por lo general cuando el autor intenta hablar el lenguaje del sentimiento, que nunca es tan elevado, filosófico, culto y galano como el que pone en boca de sus personajes. De ahí que afirme que "*fácilmente se nota que en estas novelas todas las figuras hablan y piensan casi lo mismo, como que no son otra cosa que manifestaciones distintas de la personalidad del señor Valera, cuya mano se adivina demasiado bajo los personajes que mueve en sus obras*" [23].

Otros críticos afirmaban que sus personajes, situaciones y lugares estaban tomados directamente de la vida real. Contra ellos se defiende Valera, en 1877, en carta que envía a Cabra a su amigo F. Moreno Ruíz. Valera afirma: "*Me lisonjea mucho que haya Vd. gustado de El Comendador Mendoza. Lo que siento es que alguien quiera ver retratos en mis personages, los cuales, así como los sucesos, son mera fantasía*". En cuanto a la descripción de lugares razona que "*como son esos los que conozco mejor, los tomo para bordar sobre ellos lo que se me antoja*" [24]. Reconoce copiar algo de los usos, costumbres e historietas vulgares de los pueblos, pero declara que la narración capital y los caracteres de los personajes son siempre creaciones suyas. Reconoce haber usado apodos de gente contemporánea de Doña Mencía en *Las Ilusiones del Doctor Faustino*, como don Juan Fresco o las Civiles, pero afirma que únicamente ha tomado los apodos y que estos personajes nada tienen que ver con los de la realidad. Dos años después, con motivo de una nueva edición de *Pepita Jiménez*, encarga a Moreno Ruíz que un fotógrafo le haga una buena foto de Cabra para ilustrar el libro. Valera insiste en que *Pepita Jiménez* es una

[23] *Bocetos literarios: Don Juan Valera*. En *Obras de don Manuel de la Revilla*. Madrid. 1883.
[24] *Juan Valera político*, 162, p. 582.

creación de su fantasía, "*que nada tiene que ver con las realidades del mundo: pero en algún punto de nuestro planeta había yo de colocarla y de fingir los casos de su vida, y...pensé en Cabra para ello, como lugar de la escena*" [25]. En la misma carta afirma que Cabra es la "*patria de Pepita Jiménez*". Dos meses después renuncia a publicar la foto por consejo del editor. Valera afirma, una vez más, que la acción no se desarrolla en Cabra, "*por mas que algun recuerdo de ahi me haya servido de modelo para mis descripciones*" [26]. Un razonamiento poco convincente, ya que el autor describe lugares reales, perfectamente identificables, de la ciudad y les suele llamar por el nombre con que son conocidos, como el Casino o la Fuente del Río, a la que suele llamar el Nacimiento.

La novela y las modas

Valera nos ofrece la receta para la inmortalidad literaria. Afirma que el poeta, el novelista, el que escribe obras de imaginación necesita dos cosas para ser admirado y querido, para que sus obras logren vida inmortal y para subir hasta cierta altura en el templo de la gloria. Una es, sin duda, el estilo y la inspiración artística en toda su amplitud, esto es, no sólo el primor, la riqueza y las galas del lenguaje, sino el chiste, la gracia, la viveza de la fantasía, la fuerza creadora que produce caracteres, figuras vivas, personajes que interesan, y enredos, lances y casos que divierten y conmueven; y otra es la comprensión, la simpatía y el sentimiento hondo de las cuestiones y problemas que agitan la mente y el corazón de la humanidad entera, "*no desdeñando o no mirando con indiferencia, por escéptico como Merimée, o por sobrado artístico como Gautier, todas las filosofías y todas las doctrinas religiosas, políticas y sociales*" [27].

No cree que la descripción minuciosa de los naturalistas añada belleza al relato. Como contraste, Valera afirma: "*Los románticos fueron llorones,*

[25] Ibídem, 175, p. 587.
[26] Ibídem, 187, p. 592.
[27] XXVI, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, p. 134.

quejumbrosos y tétricos a veces; pero, en medio de todo, tuvieron un ideal" [28]. Valera concluye con sarcasmo: "*¡Ojalá que la vejez, los achaques y los cuidados no me robasen aquella serenidad de alma y aquel buen humor que, según mi gusto, y presupuesto algún ingenio, se requieren para escribir novelas buenas, aunque sean muy trágicas! Entonces escribiría yo novelas aún, en las cuales, por trágicas que fuesen, había de haber un transcendental desenlace dichoso, que se sobrepusiese á todas las catástrofes y á todos los horrores. No concibo el arte de otro modo. Sin duda que la poesía debe curar. Apolo era médico y poeta; pero la medicina de las novelas no es la que Zola quiere*" [29].

En 1897 Valera vuelve a la carga: "*No afirmo que en literatura no haya modas, sino que no debe haber modas en literatura*". Para él, los verdaderos literatos, cuando quieran escribir obras durables y no contentarse con el aplauso efímero, cuando quieran emplear el verdadero arte exquisito y profundo, "*deben prescindir de la moda y dejarse llevar de la propia y natural inspiración de la que nace, sin buscarlo ni pretenderlo, cuanto hay de original, de peregrino y de nuevo*" [30].

Nuevamente, en 1900, Valera nos hablará de la novela como de una producción secundaria dentro de las letras, influido por la mentalidad del siglo XVIII. "*Como quien compone cuentos o novelas, rara vez presume demasiado, la crítica debe ser más indulgente con él que con otros autores... El novelista o el autor de cuentos sin duda que es poeta también... Pero como es poeta modestísimo, llano y vulgar, cuyo principal propósito es divertir o interesar agradablemente..., todavía hallo lícita y aún provechosa y grata para el público y para quien la ejerce, la profesión del novelista ò del autor de cuentos*" [31].

[28] Ibídem, p. 263.
[29] Ibídem, p. 298.
[30] XXIX, *Sobre la novela de nuestros días*, p. 142.
[31] II, *Discursos Académicos*, "*La novela en España*", pp. 167 y 168.

El patriotismo de Valera le hace entrar en polémicas innecesarias, sobre todo cuando alguien ataca lo español. El propio Valera confiesa que cuando reside en España se convierte en un crítico despiadado de la situación cultural de su patria, pero fuera de ella es un apasionado defensor de todas las cosas españolas. En 1861 publica un trabajo de presentación para una *Biblioteca Selecta de Autores Antiguos Españoles*, a quienes defiende contra la mala opinión de los críticos extranjeros, que solamente valoraban a Cervantes o Calderón. Valera realzará, una vez más, las excelencias de los cantos de Prudencio y de los poetas árabes andaluces [32].

En su defensa de la novela española, Valera afirmará: "*Sin soberbia jactancia...bien podemos afirmar que España, en las edades pasadas, si no ha creado nuevos y diversos géneros de novelas, ha producido los mejores modelos de muchos de esos géneros que han sido después celebrados, traducidos ó imitados en otras naciones y lenguas*" [33]. Sin embargo, reconoce que hasta en la más castiza de las novelas españolas del día, se ve y no puede menos de verse el precedente extranjero; pero, afirma, esto no es defecto ni mengua, sino condición inevitable. No hay nación alguna cuyo florecimiento literario no se deba en parte a semillas extrañas o a lo trasplantado de distinta región o de distinto clima. "*La habilidad consiste en transformar lo exótico, en asimilarlo con nuestra propia substancia y en fundirlo y combinarlo tan estrechamente con lo que es todo nuestro, que salga de la combinación un producto nuevo del todo*" [34].

Dos años más tarde nos traza de nuevo el perfil del novelista de éxito: "*el agudo y perspicaz talento de observación, la firme destreza de estilo para trazar y pintar caracteres, y el arte de combinar sucesos y circunstancias para desenvolver una acción, hacer que progrese con rapidez creciente y lograr que llegue al término y desenlace que el autor le fija*" [35].

[32] XXI, *Biblioteca Selecta de autores antiguos españoles que escribieron en lengua latina y árabe desde la dominación romana hasta el siglo XIV de nuestra era*, pp.91-99.
[33] II, *Discursos académicos*, "*La novela en España*", pp. 168 y 169.
[34] Ibídem, p. 171.
[35] XXXI, *Novelas recientes*, p. 54.

Valera y Pardo Bazán

La actitud agresiva de Valera hacia los Naturalistas franceses y sus ironías sobre la postura de doña Emilia Pardo Bazán no llegaron a enturbiar la amistad que siempre existió entre ambos, aunque hay que reconocer que Valera no perdía la oportunidad de bromear sobre las posturas intransigentes que la novelista tomaba en algunas ocasiones; especialmente en las tertulias literarias que Valera celebró regularmente en su propia casa durante los últimos años de su vida. Doña Emilia calificó a Valera de "*clásico*" de nuestras letras y añadió: "*Como todo el que maneja y domina un idioma enriqueciéndolo, D. Juan Valera puede pretender justamente que se le llame 'un clásico' del habla*" [36].

Para ella, son clásicos los escritores que "*han renovado estilos y los procedimientos, dando al idioma libertad, soltura, variedad, flexibilidad, insinuación sutil, colorido, gracia popular...*". Pero Valera fue, además, en opinión de ella un "*clasicista*", pero un clasicista a la griega y no a la francesa, como había sido la moda del siglo XVIII. Porque, según la condesa de Pardo Bazán, Valera es "*un humanista y un pagano...un heleno a lo Andrés Chénier, aunque le falte el fanatismo político*". Valera va a ser el último clasicista, si no el último humanista, con la venia de Menéndez Pelayo. Doña Emilia estima que Valera, como crítico, "*últimamente era muy benigno, más por escepticismo que por otra cosa. Sobre todo con los escritores americanos*". Por último, la escritora denuncia en Valera un marcado antifeminismo que contrasta con los espléndidos estudios que hacía de sus personajes femeninos [37].

Obsesionado por su estética del arte por el arte y su rechazo de los temas escabrosos, todavía en el año 1902, Valera insiste en "*el fin que ha de proponerse el novelista, deleitando y enseñando á la vez, sin fastidiar el espíritu, sin darnos un mal rato, sin entristecer ni oprimir los corazones*" [38].

[36] "*El aprendiz de helenista*", en *Blanco y Negro*. 13-V-1921. El título del artículo se debe al pseudónimo adoptado por Valera en su traducción de *Dafnis y Cloe*, en 1880.
[37] Ibídem.
[38] XXXI, *Novelas recientes*, p. 75.

Comparemos esta postura con la de 1861 y observaremos que no ha habido ninguna evolución: "*Es lo mejor escribir novelas para deleitar honestamente sin sermones ni disertaciones, bien sean progresistas..., bien sean retrógradas como las de Fernán-Caballero, escritor de mérito sin duda, pero que aun le tendría mayor, si no se propusiera probar*" [39].

La tradición literaria

No se puede discutir la innegable influencia que la tradición literaria de un país ejerce en cualquier autor, especialmente si se trata de una mente curiosa y con una profunda base cultural, como era el caso de Valera. Pero, ante este tipo de influencia, el autor puede tomar una doble postura. Someterse a ella o luchar por independizarse de la misma. Valera, una vez más, se decide por una postura ecléctica. Toma de la tradición literaria española aquello que le conviene, salta los límites nacionales para beber en las culturas literarias europeas y decide hacer la guerra por su cuenta. Va a ser una especie de clásico rebelde que se niega a someterse a regla alguna y que observa, entre crítico y burlón, los experimentos literarios de sus contemporáneos. Despreciará la vulgaridad y el socialismo pesimista de las novelas de Eugenio Sue, al tiempo que rechazará las extravagancias y obscenidades de Zola.

El autor suele buscar dentro de la tradición literaria las fuentes de su creación, como Machado las buscó en Jorge Manrique o Valera en la poesía mística o en los clásicos para sus mejores versos. Horacio ha sido un modelo común para los poetas occidentales. La famosa epístola de Dryden, "*To the Honoured Kinsman, John Driden, of Chesterton*" tiene claras reminiscencias de Horacio y Fray Luis de León, con su elogio a la vida retirada del campo. Henry Gifford, sin embargo, cree que en dicha obra hay una influencia incluso mayor de la *Eneida* [40]. La huella de Horacio está patente en algunas odas de Dryden y en Alexander Pope [41]. Valera leía directamente a Horacio, como al

[39] XXI, *De la naturaleza y carácter de la novela*, p. 48.
[40] *Comparative Literature*, p. 35.
[41] En sus *"Imitations of Horace"* (1733-8), Pope satiriza los abusos de la sociedad, la

resto de los clásicos griegos y latinos. En Granada, en su juventud, conoció la traducción y comentarios a Horacio de Francisco Javier de Burgos, una obra monumental y básica para un mejor conocimiento del poeta.

De ahí que en un escritor de gran erudición como Valera, las citas inconscientes sean habituales y no puede hablarse con ligereza de imitación o influencia. Horacio influyó en Valera del mismo modo que Virgilio, Leopardi, Whittier o San Juan de la Cruz.

En Valera, como en el Doctor Johnson o en Balzac, la inspiración suele ser, hasta cierto punto, prosaica y materialista. Ambos escriben por profesión, por dinero, y no por un deseo más o menos consciente de crear una obra de arte. Desde muy joven, Valera estuvo tentado de escribir para el teatro, al que no se sentía muy atraído. Hacia 1850 Valera opinaba que una buena comedia podría reportarle tres o cuatro mil reales [42].

Hacia 1898 la prensa mundial se hizo eco del descubrimiento en Bolivia del tesoro del inca Atahualpa, último emperador del Perú. Valera había escrito en 1878 *La venganza de Atahualpa*, un drama en prosa que no había conseguido estrenar. Ahora quiere aprovechar la circunstancia del hallazgo y escribe a Fernando Díaz de Mendoza, actor y esposo de María Guerrero, proponiendo al matrimonio que consideren la posibilidad de representar su obra. Le envía un tomo en el que aparece el drama, además de otras dos composiciones dramáticas, *Asclepigenia* y *Gopa*. Valera desea conocer la opinión del matrimonio sobre su proyecto [43].

Las siete obras dramáticas que escribió a lo largo de su vida se reunirían en un tomo bajo el sugestivo título de *Tentativas dramáticas*, fiel reflejo de su suerte.

corrupción pública y defiende el derecho a la intimidad.

[42] XLVII, *Correspondencia I*, p. 78.

[43] *Cartas inéditas*, pp. 257-258.

La génesis de *Pepita Jiménez*

La mayoría de los críticos de Valera coinciden en afirmar que *Pepita Jiménez* narra la relaciones amorosas de Dolores Valera y Viaña, tía de Valera, con Felipe Ulloa.

Según Manuel Azaña, Felipe Ulloa era un joven que se fue al Seminario por despecho, al casarse Dolores con su tío Casimiro Valera, un viejo rico y ochentón [44]. James Whiston acepta con cierto escepticismo esta afirmación de Azaña y su influencia en la génesis de *Pepita Jiménez* [45].

Efectivamente Valera vivía en Cabra, en 1827, cuando se casó su tía Dolores. Aunque solamente tenía tres años, oiría contar la historia de esta boda más de una vez en años posteriores, lo que le produciría una fuerte impresión. La historia de los amores entre un viejo y una joven se repetirá machaconamente en sus novelas, como contraste con el amor platónico, ante el que Valera siempre se mantuvo escéptico. Pero Joaquín Zejalbo ha demostrado que Felipe Ulloa nunca fue seminarista y que esta circunstancia de la novela *Pepita Jiménez* puede ser un recurso literario de Valera para simbolizar, en el seminarista, al joven inexperto e ingenuo que llega al amor de la mano de la mujer. Zejalbo cree ver aquí una cierta reminiscencia de *Dafnis y Cloe* [46].

La presencia del seminarista pudiera ser también, en nuestra opinión, la aportación autobiográfica que suele ser habitual en las novelas de Valera y que, hasta ahora, no se ha estudiado en *Pepita Jiménez*. En su novela, Valera habría mezclado dos historias reales que, con unos personajes y realizadas las adaptaciones convenientes, darían unidad al relato. La primera parte de la novela, en forma epistolar y bajo el título de *Cartas de mi sobrino*, recogería las impresiones del Valera adolescente, seminarista en Málaga, con ocasión de

[44] Ibídem, p. 215.
[45] Whiston, James. *Valera. Pepita Jiménez*, p. 16.
[46] *La familia de Don Juan Valera...*, p. 22.
Los orígenes egabrenses..., p. 15.

unas vacaciones pasadas en Cabra. Tras un largo período de reclusión forzosa entre las paredes del Seminario Conciliar, Valera descubre la vida rural, al aire libre, con cacerías, paseos a caballo y fiestas en las que se divierten juntos chicos y chicas de su edad. Por otra parte, en Málaga ha conocido a una jovencita, de catorce años, llamada Paulina, que le ha hecho conocer un nuevo sentimiento. Ella sería, más adelante, condesa de Cabarrús.

Su tío no es el Deán de ninguna catedral ni el joven escribe desde su casa, durante unas vacaciones. La correspondencia simboliza la que Valera, desde el Seminario, pudo mantener con su tío Juan José, un clérigo que vive en Doña Mencía y que supervisa la vocación de su sobrino, convirtiéndose en su confidente. Será su tío el que descubra que el joven Valera, que hace versos y suspira por Paulina, no tiene madera de sacerdote. Vencida la vocación por el amor a una mujer y a la propia vida, Valera enlaza con la historia de Dolores Valera y Felipe Ulloa, convirtiendo a Don Luis en un seminarista y dando un tinte más romántico a la seducción de Felipe Ulloa por la joven viuda.

La trama de *El doble sacrificio* (1897) viene a confirmar ese elemento autobiógrafico parcial que aporta el autor y que reafirma nuestra postura. Casi al final de su actividad en la prosa de ficción, Valera utiliza de nuevo la forma epistolar en un relato corto en el que combina ficción y recuerdos de su niñez. Los hechos ocurren en abril de 1842, pocos meses después de que Valera abandone el seminario conciliar de Málaga.

El relato se compone de seis cartas. El padre Gutiérrez, desde Málaga, se interesa por un antiguo seminarista, ahora experto en vinos en Villalegre, que parece estar cortejando a Doña Juana, una mujer casada de mediana edad, presumida y bastante coqueta. El marido, Don Gregorio, como es habitual en estos casos en Valera, es mucho mayor que ella y ha habido un matrimonio por interés. Don Pepito, el ex-seminarista, está enamorado en realidad de Isabel, hijastra de Doña Juana, aunque ésta crea que es por ella por quien se interesa. Don Pepito había conocido a Doña Juana y a su familia en los baños de Carratraca.

Gracias a los oficios celestinescos de la chacha Ramoncica, el ama de llaves, se provoca una crisis tras la que Don Pepito e Isabel consiguen sus propósitos y Doña Juana recibe una lección que le hará ser prudente y recatada en el futuro. Son los ingredientes de siempre de Valera, el viejo y la joven, una trama simple pero llena de ironía y un desenlace feliz. El escenario será Villalegre, como en *Juanita la Larga* y en *Lolita***.** La treta de la chacha Ramoncica será parecida a la de Antoñona, la criada de *Pepita Jiménez*. Concertar una cita nocturna en casa de la heroína para provocar el compromiso.

La chacha Ramoncica es una Celestina desinteresada que aparece también en *El Comendador Mendoza*, mientras que Antoñona es nuera del maestro Cencias, un personaje secundario de *Pepita Jiménez* y de *Mariquita y Antonio*. La nodriza de Pepita es, en opinión del autor, "*una buena pieza de arrugadillo; picotera, alegre y hábil como pocas*" [47]. Es especialista en la confección de dulces, arropes y otras golosinas, como Juana, la madre de *Juanita la Larga*. Como en Pepita Jiménez y en *Doña Luz*, en *El doble sacrificio* encontramos de nuevo el problema de la crisis sacerdotal, aunque en el caso del padre Enrique y *Doña Luz*, el autor se decidirá por una solución mística.

Valera y los críticos

Según Pascual Santacruz el estilo inconfundible de Valera "*es también la verdad hermoseada por la elegante sencillez*", ya que su amplísima cultura no le impidió usar un lenguaje castizo y llano, aunque alejado siempre de lo vulgar y desagradable [48].

Para Alarcos Llorach, Valera es el predecesor de Unamuno como crítico y su prosa es "*clara, amena y precisa*" [49]. Frente a la novela de tesis, la

[47] *Pepita Jiménez*, carta de don Luis, 6 de junio.
[48] "*Ensayo sobre las ideas estéticas de Don Juan Valera*", en *B.R.A.C.*, LIII, 1945, p.169.
[49] "*Don Juan Valera*", en *La Opinión*, Cabra, 27-X-1977. Texto de una conferencia

obra de Valera no busca enseñanza alguna, su intención es entretener y deleitar al lector. En contraste con la novela realista, los escritos de Valera no retratan sino que idealizan unos hechos concretos. Para el profesor Alarcos Llorach, Valera es el abuelo que nos cuenta una historia con precisión, con amenidad, comentando las peripecias, con digresiones sobre esto o aquello, eliminando lo feo o lo desagradable. Sus personajes nos agradan o nos repugnan, pero nunca llegamos a identificarnos con ellos. Define a Valera como un "*realista-idealista*" [50].

Julián Marías destaca en Valera la ironía, el humor, la broma andaluza, el primor literario, la sensualidad humana, la recreación de las formas de la vida de la Andalucía de mediados del XIX, la irrealidad de ciertas formas de piedad, enfrentadas con la realidad del amor... *Pepita Jiménez* es, en su opinión, "*uno de los libros más bellos, finos y agudos del siglo XIX*".

En él puso Valera sus innumerables lecturas de los místicos, su experiencia de la mujer y del amor, su conocimiento profundo de una Andalucía depurada, sin folclore, "*vivida desde dentro -el mundo de Cabra y Doña Mencía, o sea, 'la Ciudad' y 'Villabermeja', al cual se retraía desde su 'cosmopolitismo' para escribir sus novelas-, su extraordinaria maestría literaria*" [51].

Andrés Amorós elogia la sensatez de Valera en su apreciación de lo que debería ser la novela y lo razonable de su actitud como crítico. Señala su intuición prebarojiana de la novela como un género abierto, de gran libertad, en el que casi todo cabe. Afirma que si la novela aspira a reflejar la realidad lo más perfectamente posible, es evidente que dependerá, ante todo, del concepto que se tenga de la vida [52].

pronunciada en el Instituto de Cabra el día 4.

[50] Ibídem.

[51] *"Pepita Jiménez"*, en *Gaceta Ilustrada*, 6-VII-1975.

[52] *Introducción a la novela contemporánea*, pp. 58, 82, 86 y 172.

Un novelista como Valera copiará de la naturaleza aquellos detalles que coadyuven a dar belleza y armonía a la obra literaria y evitará todo aquello que produzca repugnancia o rechazo en el lector. La novela está íntimamente ligada a la persona del autor, a sus ideas y creencias, de ahí que en algunos novelistas, como Valera o Unamuno, el elemento autobiográfico sea importante.

Valera y Flaubert

Para Valera, como para Flaubert, el objetivo primario de la novela es interesar al lector. Flaubert crea el personaje y le deja en libertad. Valera trata de hacer lo mismo, pero no siempre lo consigue. De ahí que algunos de sus críticos opinen que en sus novelas el autor está siempre detrás de los personajes. Andrés Amorós opina que Flaubert, como representante de la novela psicológica, suele presentar unos personajes pasivos, con demasiados sueños y deseos de compartir experiencias con los demás [53].

Scott lidera la primera generación de autores de novela histórica moderna. La segunda generación la encabeza Flaubert. Para G. Lukács, *Salambó* significa una ruptura y el nacimiento de un nuevo realismo histórico [54]. Según J. F. Montesinos la verdad histórica es inaccesible e innecesaria [55], de ahí que Valera renunciara a fijarla en sus obras.

Valera conoció personalmente a Flaubert en París en 1860. Ambos escritores estaban de acuerdo en que el objetivo principal de la novela es interesar al lector. G. Lukács ha estudiado detenidamente a Flaubert, especialmente como escritor de novela histórica. Para el crítico, *Salambó* es la piedra angular de la nueva novela histórica, pero simboliza también una modernización de la psicología de los personajes. Para Lukács, en sus novelas sobre la sociedad contemporánea, Flaubert concentra su ataque irónico en la

[53] Ibídem, p. 199.
[54] *La novela histórica*, p. 223.
[55] *Una nota sobre Valera*, p. 455.

plasmación de la vida diaria burguesa, en el burgués medio corrupto, bajo y estúpido. Ataca la burguesía liberal de su tiempo. Flaubert es uno de los más significados precursores de la deshumanización en la literatura moderna [56]. De ahí que, para marcar contrastes, Flaubert decida que Emma *Bovary* sea una campesina que recibe una educación burguesa.

A Flaubert, como a Valera, le interesa el tema histórico-exótico. *Salambó* es, en palabras de su autor, "*una Santa Teresa en circunstancias orientales*". Emma *Bovary* y *Salambó* tienen en común un ansia indeterminada y una asfixiante nostalgia, pero Emma es apasionada y Salambó es introvertida y casi mística. Ambas viven ajenas a los problemas políticos o profesionales de quienes les rodean. *Madame Bovary* apenas se preocupa de la actividad de su marido, el doctor Bovary.

Para D. Pérez Minik, en Flaubert es fácil separar la descripción del resto de la obra, de sus otros elementos [57]. Algo parecido sucede en Henry James, pero no en Jane Austen o en Valera, donde el elemento descriptivo es ligero y queda integrado en la narración. Sainte-Beuve censuraba a Flaubert la minuciosidad de sus descripciones. Según el crítico, la descripción de objetos "*llega a sofocar la representación de los propios seres humanos*" [58]. Flaubert se anticipa a Henry James en la descripción de puertas, cerraduras o cualquier adorno que exista en el escenario en que desarrolla la acción. Por otra parte, Gustave Flaubert reconocía la influencia que en su obra había tenido el *Quijote* [59].

En Flaubert y Valera hay ciertas afinidades pero también substanciales diferencias. Andrés Amorós ha resaltado en Flaubert su concepción del personaje en libertad y la presencia de tiempos muertos en la narración, épocas poco relevantes que el autor resuelve con rapidez. Cita el ejemplo de *La educación sentimental* y de Las ilusiones del doctor Faustino, en que hay un

[56] *La novela histórica*, pp. 236-237.
[57] La novela extranjera en España, p. 42.
[58] Cfr. Lukacs, op. cit., p. 226.
[59] Cfr. López Jiménez, *El Naturalismo y España*, p. 111.

tiempo muerto de quince y diecisiete años, respectivamente, en las vidas de Fréderic y de Faustino [60].

Max Aub afirma que en las novelas de Valera el autor está siempre presente para recordar al lector que cuanto sucede no pasa de ser entretenimiento. "*La misma galanura de su estilo está ahí para que nadie se deje arrastrar demasiado por el sentimiento decantado de la sutil acción*" [61].

A. González Blanco opinaba que Valera era "*un hombre de estudio y no de observación; un hombre de cultura y no un hombre de visión poética*". No le reconoce suficiente genio literario [62].

Algunos años después, en 1917, Geo S. Lancashire publicaría en *Manchester Quarterly* un estudio completo de la obra de Valera, en el que no regatearía elogios pero tampoco ocultaría defectos. Lancashire define a España como un país de contrastes y paradojas y afirma de los españoles que su orgullo es más parroquial que nacional.

Para el crítico, Valera supuso la ruptura con las influencias extranjeras y la vuelta a las antiguas tradiciones nacionales. Elogia el provincialismo de Valera, Pardo Bazán, Pereda, Blasco Ibáñez y de la novela española en general. Enjuicia a Valera como un crítico de gran formación, con un espíritu refinado y ecléctico y alaba su "*genial escepticismo*", basado en una vastísima cultura clásica. Como crítico mantiene una postura peculiar ante los escritores contemporáneos suyos y alaba en demasía a escritores sudamericanos de mediana calidad. Fija, por error, la publicación de *Pepita Jiménez* en 1867 y afirma que dicha novela marca el renacimiento de la novela española. Inspirada en las viejas tradiciones españolas, *Pepita Jiménez* se convertía en la expresión del genio de una gente que se había liberado de las modas francesas. Para Lancashire, la trama de *Pepita Jiménez* está en la vida diaria, pero el relato que hace Valera tiene un encanto que fascina al lector.

[60] *Introducción a la novela contemporánea*, pp. 80 y 88.
[61] *Manual de Historia de la Literatura Española*, p. 456.
[62] *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, 1909, p. 330.

Escrita en estilo epistolar, su técnica es pobre, contiene digresiones innecesarias y los personajes hablan el lenguaje cultivado del propio Valera. Aquí el crítico sigue la opinión de Pardo Bazán, que opinaba que Valera hablaba siempre a través de sus personajes. A pesar de todo, según el crítico, tanto si se considera como un estudio de costumbres como un estudio de personajes, *Pepita Jiménez* es una gran novela, porque combina toda la pasión del sur de España con el gusto más refinado y nos deja con el aroma de su delicada ironía y la incomparable belleza de su estilo.

Más adelante afirma que, en *Doña Luz*, Valera repitió el mismo problema pero supo resolverlo con mayor habilidad y delicadeza. Destaca la calidad de las heroínas de Valera, a las que compara con las de Cervantes y otros grandes maestros de la literatura española. En sus heroínas mezcla ideal y lo real, creando una galería de retratos de todo lo mejor de la vida rural española. Destaca que, aunque Valera progresó en el arte, en la técnica y en la profundidad de sus estudios psicológicos, sus obras posteriores no tuvieron el mismo éxito que las primeras, por su resistencia a adaptarse a las nuevas tendencias de la novela. Sin embargo, afirma que *Genio y figura* es su obra maestra. Compara a Valera con Meredith y afirma que ninguno de los dos se planteó nunca una obra de arte de elevados ideales.

Valera fue, para Lancashire, no solamente el líder del renacimiento de la literatura nacional sino que también representó el espíritu de su país. Con la magia de su pluma nos reveló el alma de España como ningún otro escritor lo había hecho desde su época de mayor esplendor. Según el crítico, como Valera fue un gran artista creativo y sus personajes estaban sacados de lo común del género humano, predice que sus escritos serían leídos durante tanto tiempo como se conserve la literatura española [63].

M. Montes Huidobro resalta en Valera la fluidez de estilo, la riqueza de lenguaje, la presentación gradual de personajes, el lenguaje castizo y la descripción costumbrista, especialmente en *Juanita la Larga*. En los diálogos

[63] "*Juan Valera*", en *Manchester Quarterly*, 36, 1917, pp. 209-216.

destaca la técnica del contrapunto, con palabras clave que enlazan las intervenciones de los personajes y provocan reacciones en cadena [64].

Robert E. Lott destaca en *Pepita Jiménez* "*the smooth, symmetrical exterior of the style, which veils the inner passion*" [65]. El estudio que el profesor Lott hace de esta novela es uno de los más serios y acertados que hemos leído. Una novela que ha servido durante más de cien veinticinco años para enseñar castellano a los extranjeros.

A. Zamora Romera opina que Valera es el precursor de la novela moderna, libre de enredo y complicaciones, por sus descripciones sobrias, por su estilo natural, espontáneo y libre, por su lenguaje sencillo y por la verosimilitud de sus personajes [66].

Para Luis Caballero Pozo, Valera tiene un "*estilo sencillo, limpio y claro como agua de laguna serrana*". Su lenguaje es "*sencillo, manejable, elocuente, popular, claro, limpio, transparente y nunca chabacano. Su castellano es una lengua sabia y serena a la que nada sorprende ni puede sorprender*" [67].

Curiosamente, los rasgos que J.F. Montesinos cree ver en Valera son la frivolidad y la terquedad [68]. Valera no es un autor genuinamente creativo, lleno de sensibilidad y cuya actitud ante la vida suela ser predominantemente emocional. Valera escribe de recuerdos, de asociación de imágenes que han quedado impresas en su memoria, bien por experiencias personales o como resultado de sus numerosas lecturas. Allí, en su subconsciente, los datos se amalgaman y producen unas situaciones que se plasmarán luego en un relato agradable y verosímil, copia fiel de la vida diaria de una localidad cordobesa, de ambiente rural y tamaño medio. Sus personajes serán gentes de la calle, labradores, prestamistas, criadas, jóvenes viudas, clérigos apacibles,

[64] "*Sobre Valera: el estilo*", pp. 168-192.
[65] *Language and Psychology in Pepita Jiménez*, p. 166.
[66] *Don Juan Valera (Ensayo Biográfico-crítico)*, p. 108.
[67] "*Valera y el embrujo andaluz*", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1953.
[68] *Valera o la ficción libre*, p. 152.

hacendados venidos a menos o viejos solterones que cortejan a jóvenes damitas.

El autor creativo, como señala J. Middleton Murry, no generaliza o al menos su generalización no es de naturaleza abstracta. "*The literary artist begins his career with a more than ordinary sensitiveness. Objects and episodes in life, whether the life of every day or of the mind, produce upon him a deeper and more precise impression than they do upon the ordinary man... From them all emerges... a coherent emotional nucleus*" [69].

En la *"Carta-dedicatoria"* que dirige a Menéndez Pelayo para el volumen *Canciones, Romances y Poemas* (Madrid. 1886), analiza así su época de formación en Málaga y Granada: "*Como en aquel tiempo se estudiaba menos que ahora, y yo he ido aprendiendo con desorden lo poco que sé, v.gr., primero la estética y luego la ortografía, primero la metafísica y luego la gramática, hay en varios de mis versos incorrecciones y otras faltas para las que pido indulgencia*" [70]. En Granada aprende latín y griego de la mano de don Baltasar Lirola y don Juan Cueto, y en Nápoles estudia griego moderno, italiano y alemán por influencia de Lucia Palladi. Según Valera: "allí comencé a conocer la literatura griega bajo la férula del excelente Constantino Eutiquíades, mi maestro. Con la amistad de dos escritores italianos, Estanislao Gatti y Giovanino Barracco, y el trato y conversación del duque, acabé de internarme por la senda de la literatura" [71]. El duque a que hace referencia es el Duque de Rivas, Embajador en Nápoles, que le había llevado allí como Agregado sin sueldo, a principios de 1847. Zamora Romera afirma que Valera tenía muchas limitaciones para ser un buen político. Era ingenuo, distraído y mal orador. Sin embargo, insiste, estas rémoras no le impidieron ser un buen crítico y un magnífico novelista, que basaba su credo artístico en su propia "*independencia de juicio*" [72].

[69] *The Problem of Style*, pp. 23-24.
[70] XVII, *Poesías I*, p. 16.
[71] Cfr. Zamora Romera, p. 26.
[72] Ibídem, pp. 47 y 57.

Valera y la profesión literaria

Valera sentía un gran respeto por la profesión literaria. De ahí sus vacilaciones y falta de confianza en sí mismo durante sus primeros años en Madrid. En 1850 escribe a su padre: "*Mientras estudio las cosas políticas y me decido ya por convicción ya por interés, en favor de éste ó el otro partido, sólo me queda el de escribir de literatura, y haré cuanto pueda por acabar de dar á luz algo de provecho. Y no extrañe usted, tampoco, que nada haya hasta ahora escrito, porque / no es cosa de momentos hacer de escritor. Boileau ha dicho Avant donc que d'écrire, apprenez á penser y así creo que lo que estudie y medite ha de serme utilísimo*" [73].

Sobre su falta de perseverancia, insiste: "*Desidioso yo, descuidado y vagabundo, jamás tuve humor, paciencia y reposo para estudiar seria y detenidamente doctrina alguna... El aguijón de la curiosidad siempre me punzaba, pero la desidia pudo más conmigo*" [74]. Una curiosidad innata de "*saber*" que le movía a buscar continuamente*: "Movido yo del deseo de hallarle, también he consultado a los filósofos, y leído lo que dicen, y meditado y pensado por mí; pero nada he sacado muy en claro*" [75].

Intentos de clasificación de su novela

Muchos son los estudiosos de Valera que se han planteado clasificar su obra, sin conseguir llegar a una conclusión convincente. Realismo, naturalismo, novela de tesis, novela psicológica, costumbrismo... La única conclusión válida sería, tal vez, que Valera hizo un género de novela en libertad, sin ataduras a cánones, precisamente por el poco interés que el escritor prestó a su definición o a su importancia. Mojó en la sopa de todo un poco, aunque con desigual éxito.

[73] XLVII, pp. 92-93. Carta fechada en Madrid, el 3-5-1850.
[74] XVII, *Poesías I*, pp. 5 y 6.
[75] Ibídem, p. 8.

Camilo José Cela, ya en 1947, tomaba una postura similar a la del novelista egabrense. Razonaba así: "*Nadie sabe qué es la novela, aunque algunos autores hayan sabido qué era su propia novela o, mejor aún, cuáles eran los elementos, primordiales o accesorios, de su propia novela y cuál había sido su intención al darles la orientación que se les dio. Novela es todo aquello que por novela venimos entendiendo*" [76]. Para Cela, las experiencias naturalistas y el realismo fracasaron por la ausencia de un talante estético.

Coincide con Valera al afirmar que "*la literatura puede instalarse en un difícil equilibrio sobre la única dimensión estética que justifique el arte por el arte*" [77].

J. F. Montesinos nos habla de Valera como una anomalía literaria, por su resistencia a aceptar dogmatismos, por su impermeabilidad a las corrientes literarias de su época, por su espíritu de contradicción [78]. La opinión más acertada, o tal vez la menos comprometida, fue la de "Clarín" al afirmar que "*hablar de Valera es exponerse a no acertar*" [79].

El casticismo de Valera

Valera define *Pepita Jiménez* como una novela "*de lo más castizo y propio nuestro*", como acabamos de leer. Ahora bien, ¿fue Valera un escritor realmente castizo?.

El término castizo se aplica al lenguaje puro y sin mezcla de voces ni giros extraños. Castizo se deriva de la voz latina "*castus*", casto, y define todo aquello que conserva la pureza y hermosura con que fue criado y a que fue destinado. Según esto, un escritor castizo será aquél que utilice un vocabulario

[76] "*A vueltas con la novela*", en *Ínsula*, 15-mayo-1947. Reproducido en *Obras Completas*, XV, 1990, p. 365.
[77] "*Elogio de la Fábula*", en *ABC Literario*, 1989, p. VI.
[78] *Valera o la ficción libre*. 1957.
[79] *"Un prólogo de Valera"*. En *Solos de Clarín*, p. 257.

genuinamente nacional, doméstico, sin neologismos y cuyos temas no se salgan de lo que pudiera considerarse normal en la tradición literaria de su país.

Como contraste, dotado de un fuerte espíritu de contradicción, Valera rechaza por sistema todo tipo de reglas y dogmatismos, lo que le llevó a protagonizar numerosos debates en los medios de difusión de la época.

En sus novelas no se prodigan las descripciones. Ocasionalmente, en sus cartas, describe con cuatro pinceladas paisajes que le han impresionado, como los que conoció en Nápoles en 1848 [80], la ciudad de Varsovia en 1856 [81], la impresión que le produjo el Kremlin un año más tarde y que le hace compararlo al exterior de la Alhambra [82], cuando describe los alrededores de Río de Janeiro en 1852 [83], la descripción que hace de las cataratas del Niágara a Menéndez Pelayo en 1884 [84] o de la ciudad de Washington, a su amigo Francisco Moreno Ruíz, en el mismo año [85].

Sin embargo, la descripción que hace Valera de la casa de *Pepita Jiménez*, momentos antes de la llegada crucial de Don Luis, es bastante minuciosa y parece salida de la pluma de Henry James [86].

La ironía es palpable a lo largo de toda su obra. Sirva de ejemplo la opinión que le merecen los nuevos ricos andaluces, a los que califica de "*parvenus*", "*D. Juanes Frescos*" y "*piojos resucitados*" [87]. Desde Washington, en 1884, escribe a su hermana Sofía: "*los politicians de aquí son como Morenito el menciano, por lo judas y tunantes*" [88].

[80] XLVII, *Correspondencia I*. Carta a su madre, Nápoles, 21-3-1848.
[81] Ibídem. A Cueto. 30-XI-1856.
[82] Ibídem. A Cueto. 18-V-1857.
[83] Estébanez. Carta de 13-2-1852.
[84] *Epistolario*. 27-IX-1884.
[85] *Juan Valera político*. Carta del 22-6-1884.
[86] *Pepita Jiménez, Paralipómenos*.
[87] XLVII, *Correspondencia I*. Carta a Cueto, desde San Petersburgo, el 4-3-1857.
[88] *Cartas íntimas*, 26-5-1884.

En *El Comendador Mendoza* describe con detalle la Fuente del Río, de Cabra, a la que llama "*el nacimiento*" [89]. Don Valentín es, según Doña Lucía, un "*gurrumino*", es decir, un avaro, una persona poco propicia a gastar. En esta misma obra y en *Juanita la Larga* se describen magistralmente las procesiones, sermones y "*pasos*" de la Pasión de las Semana Santa de Cabra y Doña Mencía.

El Camino Real que unía estas dos poblaciones se convierte, en *El Comendador Mendoza* y en alguna carta de Valera en un "*camino real de perdices*", dado que las lluvias lo hacían prácticamente intransitable en invierno [90].

Por otra parte, Valera propugna una narración fruto de la observación de la vida diaria, pero sin los excesos del Naturalismo. No le interesan las pasiones ni el lado desagradable de la existencia. Como acertadamente ha señalado Luis López Jiménez, Valera se recrea en lo creíble, lo natural y lo bello, mientras que Zola se preocupa de resaltar la realidad cruda y exagerada, la miseria humana ante una incierta esperanza de redención [91].

A esta misma conclusión llega C.C. Glascock, que insiste en la intención de Valera de escribir una obra bella y verosímil [92]. A Valera le preocupa la verosimilitud del relato. Sigue fielmente el precepto clásico de que una novela ha de ser, ante todo, verosímil. Sin embargo, aclara: "*Dejamos sentado que lo fantástico no se puede excluir de la novela, no que toda novela ha de participar por fuerza de lo fantástico, según lo que generalmente se entiende por esta palabra*". La novela es un género tan comprensible y libre, que todo cabe en ella, con tal que sea historia fingida. Sin embargo, como toda buena novela tiene algo de poesía, siempre intervienen y "*siempre procuran*

[89] Capítulo VIII.
[90] Capítulo XVI.
[91] *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*, p. 90.
[92] *"The Aesthetic Element in the Art of Fiction as Advocated by Juan Valera, Pardo Bazán and Palacio Valdés"*, p. 409. Cfr. L. López Jiménez. Op. cit., p. 333.

los novelistas que intervengan en sus obras lo extraordinario, lo ideal, lo raro y lo peregrino. Por eso se llama novelesco lo que no sucede comúnmente" [93].

J. de Entrambasaguas, al describir la mezcla de idealismo y realismo en Valera, afirma: "*La admisión en la novela de todo lo imaginario que se quiera, no impide que luego ese mundo fantástico se desarrolle en la más perfecta lógica del vivir cotidiano*" [94]. Valera consigue, pues, introducir el elemento imaginario sin que se deteriore la verosimilitud de la narración. Por otra parte, la introducción frecuente del elemento fantástico es lo que impide a Valera ser un escritor costumbrista en su sentido más puro.

El propio novelista define su *Mariquita y Antonio* (1861) como "*una fotografía de costumbres más o menos honrada... un libro de entretenimiento... sin intención filosófica*" [95]. Cultiva la estética del buen gusto, presentando escenas agradables y suavizando las desagradables.

Ese deseo de idealizar la realidad ha hecho que algunos críticos califiquen su novela de realista-idealista, como Alarcos Llorach, o simplemente de idealista, como R. Rodríguez Marín, para quien Valera es el más importante de los escritores españoles de la primera generación realista del siglo XIX [96].

Al elogiar a Pérez de Ayala, Valera dice que sus "*personajes están vivos, sienten, hablan y obran por sí. No son figuras indeterminadas, ni alegóricas de vicios y virtudes, ni personificadas abstracciones*" [97].

De ahí que llegue a afirmar: "*Cervantes no sabía que D. Quijote era lo ideal y que Sancho era lo real, y si lo hubiera sabido, no hubiera compuesto el*

[93] XXI, *De la naturaleza y carácter de la novela*, p. 19.
[94] *Las mejores novelas*, I, p. 506.
[95] XIII, *Mariquita y Antonio. Elisa la Malagueña. Don Lorenzo Tostado*, p. 6.
[96] *Realismo y naturalismo: la novela del siglo XIX*, p. 32.
[97] XXI, *El tanto por ciento*, p. 143.

más admirable de todos los libros de entretenimiento; hubiera compuesto una alegoría pálida y pedantesca..." [98].

Su posición no variaría con el paso de los años. En 1887, al escribir sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, en su ataque a la novela naturalista, afirmará: "*Mis preceptos, que puedo imponer sin insolente soberbia, pues son los de siempre, y por cima de todos el de no sujetarse a ninguno; seguir la inspiración; ser más libre que el aire, y no proponerse nada fuera del arte mismo*" [99].

Más adelante insistirá: "*Yo quiero que todas las criaturas de mi fantasía sean verosímiles, que todos mis personajes sientan, piensen y hablen como los personajes vivos, y que el medio ambiente en que los pongo, y la tierra sobre la que los sostengo, sean aire y tierra de verdad, o parezcan tales, pues es claro que yo no puedo, ni puede nadie, crear tierra y aire nuevos*" [100].

Para J.F. Montesinos, la base del estilo de Valera reside en la riqueza, gracia y abundancia del lenguaje popular andaluz que utiliza. Un lenguaje que nunca será vulgar y que irá adornado con ricos tonos clásicos, fruto de sus muchas lecturas. Valera no abusó, a diferencia de los costumbristas, de giros de autores del Siglo de Oro, sino que supo integrar lo nativo y lo local en una lengua común y asequible al lector [101].

Valera coincide con Henry James en su obsesión de buscar en la ficción el "*arte de la realidad*". Según Claudio Guillén, el costumbrista se limita sistemáticamente a ver el "*mundo desde fuera*", a fin de trazar tipos de humanidad y de conducta: profesiones, edades, sexos, vicios, costumbres, tradiciones... [102]. Pero Valera sólo será costumbrista por su obsesión de presentar unos personajes y unas situaciones verosímiles, sacados de la vida diaria. El conde de las Navas, en un discurso leído en sesión pública de la Real

[98] XXI, *Qué es y qué debe ser el arte en el siglo XIX*, p. 121.
[99] XXVI, *Prólogo*, p. XXI.
[100] Ibídem, p. 28.
[101] *Valera o la ficción libre*, pp. 217-221.
[102] *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, p. 216.

Academia Española de la Lengua, el día 21 de diciembre de 1924, con motivo del Centenario del nacimiento de Valera, resumía su estilo en estas palabras: buen humor, elegancia y casticismo. Para el disertante: "*si la risa fue... rebozo de toda la obra de don Juan Valera, y la elegancia el aliño, el casticismo constituye el esqueleto, la trabazón, los cimientos y el vigamen*" de su producción literaria [103].

Más adelante, insistía el conde de las Navas que el mayor mérito del casticismo de Valera está precisamente en que de los místicos tomó la esencia, los moldes del estilo propio que él se formó, sin copiarlos servilmente, sino distinguiendo con arte, tiempos y circunstancias [104].

Manuel Azaña ve, entre los componentes de las novelas de Valera, "*una base de costumbrismo, producto, más que de observación deliberada, de afluencia de recuerdos personales; lo pintoresco andaluz, que colorea la estofa de la narración...*" [105]. En su juventud, según Azaña, Valera vivió los conflictos lamentables entre el orgullo y la pobreza, entre la holganza dispendiosa del noble y el rigor positivista de su siglo Miró eso y lo pintó con pincel benigno. Los jugos populares disueltos tenuemente en las narraciones andaluzas de Valera, sazonan cada página, en ninguna se condensan. Según Azaña, Valera "*esquiva la imitación, no remeda el lenguaje rústico, no destaca un tipo demasiadamente construído...*" [106].

Valera observa con detenimiento la vida del pueblo, sus habladurías, envidias, adulaciones. Le interesan las costumbres, como la celebración de la Semana Santa, las cencerradas a los viudos cuando se vuelven a casar, el orgullo del cacique del pueblo, etc. No obstante, no cayó en los excesos de otros escritores de su época, que incidieron demasiado en lo puramente folclórico o incluso vulgar.

[103] Cfr. E. Rubio Cremades, *Juan Valera*, p. 59.
[104] Ibídem, p. 65.
[105] *"La novela de Pepita Jiménez"*, en *Ensayos sobre Valera*, p. 206.
[106] Ibídem, pp. 211-213.

A ellos se dirige Valera cuando afirma: "*Confieso que a veces degeneró esta afición a lo nacional, espontáneo y castizo hasta un extremo vicioso, como si debieran preferirse los aúllos de los caribes a las odas de Horacio, y el vito de los gitanos y el tango de los negros a la danza magistral... que compuso Dédalo*" [107]. Esta afirmación aparece en su discurso *La libertad en el arte*, pronunciado el día 3 de noviembre de 1867 en la Real Academia de la Lengua, en contestación al de ingreso en dicha institución de don Antonio Cánovas del Castillo.

Nöel M. Valis destaca en *Juanita la Larga* el júbilo juvenil, el regocijo malicioso, el marco bucólico y su alegre costumbrismo andaluz. La fuente del Ejido, a la salida de Villalegre, se convierte en un marco idílico, lugar de encuentro de los vecinos, de tertulia y de galanteo. N.M. Valis resalta la posible intención de Valera de marcar un cierto paralelismo entre Juanita y la fuente. Ambas pueden simbolizar la trasparencia, la pureza y la fertilidad [108].

Valera se nos hace costumbrista cuando describe el ambiente, la vida y las costumbres de una determinada clase social, la del labrador acomodado andaluz de mediados del siglo XIX. Para E. Correa Calderón, Valera fue "*un costumbrista malogrado por la sabiduría humanística y por la cultura multiforme de su vida trashumante*" [109].

Sus novelas tienen siempre una estructura narrativa elemental, en la que la presentación de personajes va paralela a un ritmo creciente de la acción para desembocar en un desenlace generalmente feliz. James Whiston afirma de *Pepita Jiménez*: "*The narrative estructure of Pepita Jiménez is intimately bound up with its theme: narrow perspectives that open onto wider horizons in the course of the novel's development*" [110]. Tras analizar las cuatro partes en que divide esta novela, J. Whiston resalta el tratamiento del tiempo en *Pepita Jiménez*, como una confirmación de la propia estructura de la novela e incide

[107] I, *Discursos Académicos*, p. 148.
[108] *El uso del engaño en Juanita la Larga de Valera*, pp. 317 y 321-322.
[109] *Costumbristas españoles*, I, p. XXXIX.
[110] Op. cit., p. 21.

en la habilidad de Valera para marcar una irónica distancia entre el lector y el relato [111].

Las novelas de Valera tienen lo que Montesinos llama "*sabor renacentista*", es decir, una cierta abundancia de citas de los clásicos en las que rezuman lo sensual y lo irónico [112]. En sus novelas, en sus artículos y en sus cartas hay constantes referencias a la "*aurea mediocritas*", a la vida retirada o contrastes de algunos de sus caracteres con personajes literarios o históricos. El espíritu del humanista aparece también en el canto a la naturaleza, en ese deseo constante de imitar a Cincinato y volverse a labrar sus viñas mencianas, cuando la vida de la Corte le aburre o le desengaña. De ahí que se complazca en la descripción detallada de la vida rural andaluza, de sus fiestas, procesiones, comidas y tertulias.

Cuando Valera hace sus relatos realistas de la vida doméstica y social de la clase media rural andaluza, está más cerca del estudio psicológico de Richardson o Goldsmith que de los realistas franceses del siglo XIX. No hace comedia social a lo Fielding, Sterne o Fanny Burney, sino que retrata un modo de vida más verosímil, en un escenario natural, idealizando relatos auténticos de hechos vividos o conocidos a través de sus paisanos y amigos del sur cordobés.

Según José F. Montesinos, Valera no quiso limitarse a describir el modo de ser, los usos, de la gente y sus cosas, sino profundizar en el ser humano, "*hasta llegar al Hombre y a la Mujer como idealmente los concebimos. Esto y el planteamiento de casos morales es lo que interesa a Valera*" [113].

Pero, al presentarnos el caso moral, Valera no pretendía hacer novela de tesis a la manera que hoy la hace Miguel Delibes. Valera insiste una y otra vez que no es su intención probar nada, mientras que en Delibes hay un deseo

[111] Ibídem, pp. 25 y 28.
[112] *Valera o la ficción libre*, p. 123.
[113] *Una nota sobre Valera*, p. 477.

constante de moralizar, de enseñarnos lo que se debe o no se debe hacer. En ambos autores encontramos un estilismo sobrio, elegante, un lenguaje natural, un suave realismo descriptivo y un saludable ambiente provinciano en el que el villano es finalmente descubierto. Un rechazo a unas nuevas corrientes novelísticas, generalmente importadas, que desprecian los valores estéticos de la narración, el arte por el arte. Pero el realismo de Delibes es más puntillista, más detallado. Sus personajes tienen menos ilusiones, han conocido reveses que les han convertido en seres pesimistas, amargados o al menos desconfiados ante la presencia de un extraño. Recrean situaciones ya pasadas y las analizan de nuevo para llegar a la conclusión de no haber sabido vivirlas plenamente. Un realismo que nos hace pensar más en Flaubert y *Madame Bovary* que en Valera y *Genio y Figura*.

Pero el provincianismo de Valera es eminentemente rural, mientras que el que Delibes permite incursiones, de vez en cuando, a espacios urbanos de cierta consideración. El largo monólogo interior que representa *Cinco horas con Mario* (1966), en segunda persona, permite a Delibes pasar de la ironía al sarcasmo, alternativamente, mientras Carmen analiza la personalidad del marido que acaba de perder, en un diálogo imaginario con el difunto. Carmen es una mujer reprimida que conoce a un nuevo Mario a través de unos párrafos subrayados por éste en un ejemplar de la *Biblia*. Pensamientos que intenta situar y analizar en un ser acobardado y lleno de complejos, con el que vivió durante muchos años. Un largo velatorio, en soledad, que en algún momento nos trae reminiscencias de William Faulkner en *Mientras agonizo* (*As I Lay Dying*, 1930), de claras raíces naturalistas. Pero en Faulkner el pesimismo es todavía más profundo. Nos presenta un Universo caótico, sin respuestas, con una leve llama de esperanza de redención en el extremo más lejano del escenario.

Valbuena Prat nos habla de un "*naturalismo costumbrista*" en *Pepita Jiménez*, pero, como ha señalado L. López Jiménez, insiste demasiado en la abundancia de elementos ideales y poéticos en la obra de Valera [114]. Para L.

[114] *Historia de la Literatura Española*, IV, pp. 280-285.

López Jiménez, cuando el Naturalismo irrumpe en España, las letras españolas presentan una mezcla de Positivismo, Costumbrismo y Tradición Realista. Distingue entre el "*costumbrismo regionalista*" de Blasco Ibáñez y el suave costumbrismo de Valera, que rechaza escenas de odios, amores fatales, venganzas o adulterios [115]. Resalta en Valera la "*elegancia y casticismo, su estilo castizo y moderno, su lengua natural y selecta y su apartamiento del purismo*" [116]. Por eso, cuando Albert Savine traduce al francés, en 1880, *El Comendador Mendoza*, la novela llevaría el sugerente subtítulo de "*Costumbres Andaluzas*" [117].

L. Araújo Costa compara a Valera con Castiglione y cree ver en él la influencia de Chénier y de Merimée. Destaca, también, la escasa influencia de Valera sobre los novelistas españoles de finales del siglo XIX y posteriores [118]. En nuestra opinión, Merimée está más cerca de Estébanez Calderón que de Valera. Los personajes femeninos de Valera son más reales, en sus novelas hay menos acción, pero de todas ellas rezuma un hálito de buen gusto.

Valera y Stendhal

Araújo Costa se empeña en situar a Valera dentro de un realismo cercano al de Stendhal, aunque matizando que Valera es un autor preocupado por el arte y la belleza, mientras que Stendhal es hombre de acción y de preocupaciones psicológicas. Los puntos que ambos tienen en común son su rechazo del romanticismo, su resistencia a ajustarse a modelos consagrados y su obsesión de no seguir las modas artísticas y literarias [119].

Una postura similar la encontramos en J.M. Ocaña Vergara. Opina que a Stendhal y a Valera les une el concepto de novela, su tardía llegada al género

[115] Op. cit, pp. 13 y 29.
[116] Ibídem, p. 119.
[117] Ibídem, p. 365, nota 224.
[118] Op. cit., p. XII.
[119] Ibídem, Ibídem.

novelesco, el carácter aristocrático y mujeriego, el patriotismo y la tenacidad [120]. Estos lazos comunes, que confirman una actitud estética, no bastan para determinar una afinidad literaria que, en el caso de Valera, está más cercana a Flaubert y a Jane Austen. Para Flaubert el objetivo principal de la novela es interesar. Para ello deja a sus personajes en total libertad de actuar y evolucionar.

En Valera, por el contrario, el autor está casi constantemente detrás de sus personajes. Esta omnipresencia del autor provocó, en su día, la crítica adversa de un sector de sus estudiosos.

Stendhal es un esclavo del detalle, aunque sin los excesos de los Naturalistas franceses, mientras que Valera se limita a pintar las escenas, sin ninguna intención de hacer retrato. Los personajes de Stendhal son apasionados y agresivos. El novelista francés presta gran atención al personaje masculino. Julián Sorel y Frabrizio del Dongo son creaciones inmortales.

Valera, sin embargo, se recrea en sus personajes femeninos. En sus novelas, la acción bascula en torno a la mujer, mientras que el hombre ocupa un discreto segundo plano, si exceptuamos *Pepita Jiménez*, en la que don Luis de Vargas, en su doble vertiente de personaje y narrador, se codea en importancia con la protagonista.

Poco hay en *El Rojo y el Negro* o en *La Cartuja de Parma* que nos permita enlazar con las novelas principales de Valera. El estudio que hace Valera de la psicología femenina a lo largo de sus obras está más en la línea de Jane Austen y de Henry James. Valera es un autor que triunfa cuando escribe de lo que sabe o siente, mientras que su éxito es menor cuando, al final de su carrera, trata de introducir novedades en las que ni siquiera cree.

[120] *"Recordando a Stendhal y a Valera"*, en *B.R.A.C.*, LV, 1984, pp. 253-262.
"Stendhal y Valera, figuras claves del Realismo europeo", en *La Opinión*, Cabra, 3.081-82, 1988, pp. 7 a 9.

Pepita Jiménez (1874), *Doña Luz* (1879), *El Comendador Mendoza* (1877) o incluso *Las Ilusiones del doctor Faustino* (1875) tienen asegurados el futuro y el éxito, mientras que *Genio y Figura* (1897), *Morsamor* (1899) o *Pasarse de listo* (1877) estarán sometidas al capricho de la moda. Por eso, en 1896, vuelve a su esquema primitivo en *Juanita la Larga*, con unos lances, unas actitudes, unos personajes y un escenario que conoce bien.

Precisamente porque su obra no es homogénea, su clasificación como novelista no es fácil. Como bien ha señalado J.F. Montesinos, el caso de Valera es una anomalía literaria, un ejemplo de ficción libre que no admite encasillamiento [121]. Valera no es realista ni idealista. Hacía lo que Montesinos denomina "*novela en libertad*", ya que, cuando el Realismo triunfaba en Europa, Valera se empeñó en ir por otros senderos [122].

Valera y Clarín

Valera ha sido clasificado por algunos críticos como cultivador de la novela realista. Aun cuando hay ciertos elementos realistas en algunas novelas de Valera, su realismo no sería nunca comparable al de Galdós o al de "*Clarín*".

C. Martín Gaite ha señalado cierto paralelismo entre *Pepita Jiménez* (1874) y *La Regenta* (1885), especialmente en un lance que don Luis de Vargas relata en su carta del día 4 de mayo, con motivo de una excursión a la finca del Pozo de la Solana. Don Luis, que todavía no sabe montar a caballo, ha de ir en una mula "*mansa y serena*", lo que le produce cierta sensación de ridículo. La escritora afirma que "*hay claras concomitancias con la mortificación sufrida por don Fermín de Pas en un pasaje similar de La*

[121] *Valera o la ficción libre*, p. 13.
[122] Ibídem. Ibídem.

Regenta, donde también se narra una excursión; concomitancias demasiado evidentes para ser casuales" [123].

F. Muñoz Marquina, por su parte, ha resaltado también el notable paralelismo que encuentra en un pasaje de Pepita Jiménez y otro de *La Regenta*; concretamente en la carta de Don Luis, del 12 de mayo, en que relata a su tío la escena de su paso a caballo ante la casa de Pepita y la reacción de ésta y otro similar que aparece en el capítulo XVI de la novela de *"Clarín",* cuando don Alvaro Mesía pasa a caballo debajo del balcón de Ana Ozores [124].

En nuestra opinión, el tratamiento que hace *"Clarín"* de la vocación sacerdotal en *La Regenta* es mucho más descarnado. Don Fermín de Pas es un personaje malintencionado que pretende aprovecharse de su condición eclesiástica para conseguir el amor de Ana Ozores. Un amor que ni siquiera tiene tintes de honradez. Por otra parte, es cierto que *"Clarín"* hace uso también del matrimonio desproporcionado, del marido viejo y la esposa joven, al estilo de Valera, para provocar situaciones conflictivas y anunciar la posibilidad constante de una infidelidad conyugal. Pero, al final, la actuación del clérigo supone únicamente una interferencia frustrada en el cariño sincero que la protagonista siente por don Alvaro Mesía. El beso que Celedonio roba a Ana Ozores mientras está desmayada es, simbólicamente, el beso de un sapo, algo impuro que produce náuseas.

Al estudiar a Valera, J. Cejador creyó ver un cierto paralelismo entre *Pepita Jiménez* y la *Volupté* de Sainte Beuve [125]. Todavía en 1887, afirmará Valera: "*Hoy que reverdece en España el pensamiento castizo y recobra su antigua lozanía, bueno es que no se aísle, sino que se vivifique recibiendo impresiones de países extraños; que se nutra, asimilándose lo que más le*

[123] "*Introducción*" a Pepita Jiménez, Madrid, 1977, p. 18.
[124] *Juan Valera. Pepita Jiménez*. Edición de F. Muñoz Marquina. Madrid. 1987, pp. 97 y 226.
[125] *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, VIII, p. 233.

convenga, y que el relato de ajenos triunfos aguijonee nuestra emulación y nos excite a merecerlos y a alcanzarlos mayores" [126].

Con motivo de la publicación de *El gusano de luz*, novela naturalista de Salvador Rueda, Valera insiste en que, a modo de reacción, la llegada del Naturalismo francés "*nos trajo, a vuelta de muchos inconvenientes y vicios, la gran ventaja de resucitar entre nosotros la novela de costumbres*" [127].

Son los mismos argumentos de siempre. Rechazo del afrancesamiento literario, retorno a la tradición literaria española, repulsa ante cualquier tipo de dogmatismos, búsqueda de la verosimilitud, descripción de la vida diaria de una persona corriente...

Esa libertad de criterio, esa defensa del idioma, ese estilismo sobrio, esa devoción al arte por el arte, han hecho de Valera una figura singular de la novelística española. Un ejemplo poco común de habilidad para combinar casticismo y evolución, clasicismo y modernismo.

[126] XXVII*, Con motivo de las novelas rusas. Carta a la señora doña Emilia Pardo Bazán*, pp. 25-26.
[127] XXVII, *El gusano de luz, novela andaluza de D. Salvador Rueda*, 1889.

V A L E R A F I L Ó L O G O

El día dos de mayo de 1861 Valera es elegido miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua. Sólo tiene treinta y seis años, una prometedora carrera diplomática y una cierta fama de articulista polémico. De ahí que se comente la decisiva influencia de don Antonio Alcalá-Galiano en su elección.

Los discursos académicos de Valera

La aportación de Valera a la Real Academia de la Lengua tiene una doble vertiente. Por una parte están sus discursos académicos, en número de quince, en los que estudia temas relacionados con la lengua, la literatura, el arte, la Religión, el periodismo, el Diccionario de la Academia o hace elogios de personalidades académicas, literarias o históricas [1].

Por otra parte está su aportación a la redacción del nuevo Diccionario de la Lengua que, a partir de entonces, iba a ser Etimológico. Desde el año 1876, Valera formaría parte de su Comisión redactora. No obstante, su colaboración comienza desde el instante mismo de su ingreso en la Academia.

Nueve de sus discursos serían de contestación a los de ingreso de don Antonio Cánovas del Castillo (3-XI-1867), don Francisco de Paula Canalejas (28-XI-1869), don Gaspar Núñez de Arce (21-V-1876), el conde de Casa Valencia (30-III-1879), don Marcelino Menéndez Pelayo (6-III-1881), don

[1] *Obras Completas*, tomos I y II, Madrid, 1906.

Francisco Commelerán (25-V-1990), don Isidoro Fernández Flórez (13-XI-1998), don Jacinto Octavio Picón (24-VI-1900) y don José Ortega y Munilla (30-III-1902). Su último discurso académico, *Consideraciones sobre el Quijote*, con motivo del tercer centenario de su publicación y por encargo de la Academia, sería leído por don Alejandro Pidal y Mon el día ocho de mayo de 1805, muerto ya Valera, en sesión solemne presidida por el Rey.

Su defensa de la pureza de la lengua

Entre sus discursos académicos destacan los referidos al *Quijote*, a los poetas místicos y a la naturaleza del lenguaje. Entre estos últimos merecen especial atención los titulados *Sobre la ciencia del lenguaje* y *La poesía popular como ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana*. El primero de ellos es el de contestación al de ingreso de Canalejas, a que ya hemos hecho referencia. El segundo es el discurso de recepción del propio Valera, leído el día 16 de marzo de 1862. En ellos defiende la elegancia y pureza del castellano frente al "*amaneramiento vulgar*" y la "*cultería científico-filosófica*" de algunos escritores, que lo envilecen, afean y destrozan. Su postura es la tradicional en Valera. Defiende el lenguaje sencillo y natural, el buen gusto, la elegancia del estilo y la propia dignidad del hombre.

Frente a la moda y abuso de neologismos y voces vulgares, Valera reacciona así: "*Unos son amigos de lo nuevo, y creen que el mucho saber que han adquirido, y los altos pensamientos filosóficos que conciben, y las novedades peregrinas que enseñan, aprendidas las más en libros franceses, no caben en la estrechez de nuestro idioma y quieren ensancharle para que quepan en él con holgura; por donde le afean y le destrozan de una manera bárbara. Otros, entendiendo mal lo que por popular, así en poesía como en prosa, ha de entenderse, y juzgando que no es bueno sino lo que al vulgo place, y lo que está al alcance del vulgo, se bajan hasta él en el pensar y en el sentir, y sólo emplean en lo que piensan, sienten y dicen, las palabras más vulgares y usadas, censurando al que se vale de otras más raras, nobles y*

sublimes. Así, avillanan, amenguan y mutilan nuestro idioma, de suyo rico y hermoso" [2]. Valera está apuntando a dos enemigos concretos, lo que él considera una nefasta influencia francesa y los excesos de la novela realista.

Don Juan Valera se esforzó siempre por usar un lenguaje sencillo y puro. De ahí que rechace todo amaneramiento y cualquier préstamo lingüístico que resulte innecesario. En 1876 afirmaba: "*el estilo sencillo y natural es difícil, aunque no lo parezca. En cualquier época hay un estilo de convención, un enjambre de frases hechas, una manera en suma, a la cual se adapta la turbamulta de los poetas. Para escribir con estilo propio, es menester desechar esta manera; ser uno, en suma, como Dios le hizo. El que logre serlo escribiendo, ese será original, diga lo que diga. Sus versos no podrán menos de tener cierto encanto, porque en ellos estará y vivirá lo mejor y más hermoso de su alma"* [3].

En sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, 1886-87, solamente reconoce a seis o siete naciones "*con lengua literaria y con una literatura bastante rica*". Son, para él, Italia, Francia, Alemania, Inglaterra, España y Rusia, en ese orden. Para Valera el lenguaje debe ser natural, correcto y rico, reflejo de los propios personajes. Un lenguaje sublimado, apartado de lo ruin e incómodo. De ahí que Valera insista: "*Desengáñese, Doña Emilia: el lenguaje realmente natural sería inaguantable*". Valera pone como ejemplo la pobreza léxica de Pope frente a la abundancia de Shakespeare [4].

Mucho antes, el día 10 de abril de 1853, en carta a Heriberto García de Quevedo desde Río de Janeiro, se queja del uso que éste hace en su *Proscripto* de ciertos neologismos, como la expresión "*en detalle*", que Valera califica de "*comercial y galicana*" [5]. En 1856, al defender a Estébanez Calderón y su casticismo, Valera se queja de que algunos traductores desechan expresiones

[2] I, p. 11.
[3] XXIV, *"La originalidad y el plagio"*, p. 110.
[4] XXVI, pp. 4, 63 y 111.
[5] XLVII, *Correspondencia I*, p. 149.

castizas y usan frases y palabras francesas, con lo que "*adulteran la lengua y acaban lastimosamente con ella*". Al renunciar a expresiones que ellos consideran anticuadas, "*la lengua viene a quedar reducida en voces y giros, ganando acaso algo en precisión y claridad, si bien perdiendo mucho en riqueza, número y poesía*" [6].

Cuatro años más tarde, en 1860, al escribir su *De la Naturaleza y Carácter de la Novela*, se declara defensor a ultranza de la pureza de la lengua, elogia en el autor la "*ternura y belleza del estilo*" y rechaza aquellas ideas que no "*resisten el detenido examen que se hace de ellas en la lectura*". Para Valera la lengua es "*promesa de la inmortalidad y de la excelencia de la gente que la habla*". Asegura que la lengua sirvió de nexo a los pueblos para conservar y defender su identidad. Cita como ejemplos a Grecia, Italia y Portugal. Porque la lengua tiene también una importancia y una significación políticas. Valera propugna "*la decencia, el recato y el comedimiento en el lenguaje*", aunque reconoce la existencia de un cierto lenguaje soez e incluso inmoral en algunos de los clásicos. Sin embargo, justifica que en aquellos tiempos las normas de moralidad eran diferentes, había menos hipocresía [7].

Esta postura no cambiaría con el paso de los años. En plena crisis de Cuba, cuando se desmantelaban los últimos restos del colonialismo español, Valera trata, con otros escritores, de demostrar que no es momento de desesperación y de actitudes catastrofistas. Trata de presentar un futuro que pasa por la renovación cultural del país. En esos días publica su trabajo *Del progreso en el arte de la palabra*, en el que repetirá sus eternas teorías [8].

Préstamos lingüísticos y regionalismos

Sus *Consideraciones críticas* al *Diccionario Etimológico*, de don Felipe Monlau, de 1856, son una auténtica lección de filología, con referencias

[6] XIX, *Las Escenas Andaluzas del Solitario*, pp. 146-147.
[7] XXI, pp. 8 a 10 y 37.
[8] XXIX, 1897, p. 143.

al origen de la lengua castellana, a los préstamos lingüísticos, a la evolución de las lenguas y a la bibliografía notable en su época. Valera defiende que el latín no reemplazó totalmente a las lenguas vernáculas de los lugares conquistados por Roma sino que, al contrario, resultó modificado por las mismas. Cita el caso de la "*lengua eúskara*" en Vizcaya y la celta en Bretaña. Para Valera, Monlau da demasiada importancia a la aportación griega y muy poca a la celta. A título de ejemplo diremos que Valera aporta en dicho artículo cuarenta y una palabras celtas que el Diccionario de Monlau no recogía. Cita a los pelasgos y a su lengua, palabras españolas de origen hebreo y compara vocablos castellanos y gaélicos. Explica determinadas alteraciones fonéticas y cita los estudios de Humboldt sobre el vascuence [9].

En 1870 publicó Valera un artículo titulado *Glosario de palabras españolas y portuguesas derivadas del árabe* [10]. Se trata de un trabajo crítico sobre la segunda edición de la obra del mismo título, de R. Dozy y W.H. Engelmann, publicada en Leide el año anterior. Valera reconoce su desconocimiento de la lengua árabe, pero entiende que es necesario difundir esta obra en España, ya que nadie se había ocupado de ella desde que Engelmann publicara la primera edición en 1861.

El novelista estima que esta obra va a ayudar mucho para el proyecto de la Academia de redactar un Diccionario Etimológico y hace un repaso histórico de otros intentos anteriores en nuestro país. Cita el manuscrito del doctor Rosal, médico cordobés del siglo XVI, que escribió una obra titulada *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana*, conservado en la Real Academia de la Historia. Don Juan Valera aprovecha la ocasión para adoctrinarnos sobre el carácter neolatino de la lengua castellana y ofrece una relación de palabras de origen griego, alemán, celta, vascuence, sudamericano e incluso árabe, bastantes de ellas relacionadas con la gastronomía, una oculta afición del novelista.

[9] XIX, pp. 185 a 207.
[10] XXIII, pp. 183 a 196.

A Valera le preocupó mucho la conservación de las otras lenguas y hablas españolas, publicando diversos trabajos sobre las mismas. Citemos, a título de ejemplo, uno de 1896 titulado *El regionalismo filológico en Galicia* [11]; dos artículos, en el año 1900, sobre *El regionalismo literario en Andalucía* [12] y dos cartas a don Daniel Granada, en *El Imparcial* en mayo y junio de 1889, con el tema de *Vocabulario rioplatense razonado* [13].

Valera defiende la ortografía correcta del andaluz frente a su pronunciación peculiar, de ahí que no acepte que algunos autores reproduzcan los diálogos con ortografía modificada, de acuerdo con la pronunciación andaluza. Así lo habían entendido, con anterioridad, Cervantes y Estébanez Calderón, entre otros [14].

En 1856, en su estudio sobre *Las Escenas Andaluzas* del *Solitario*, Valera ya avisaba del peligro de imitar la "*estropajosa*" pronunciación andaluza en la prosa literaria [15].

Sin embargo, nunca se atrevió a discutir este tema con los hermanos Álvarez Quintero, amigos y asiduos contertulios en su casa.

Valera era un gran defensor de la unidad de la Patria y del iberismo, por lo que su postura ante los incipientes movimientos políticos regionalistas fue de rechazo total.

En 1902, escribe: "*Yo, que políticamente no gusto del regionalismo, lo celebro y aplaudo en literatura. Prefiero muchos focos luminosos á uno sólo, por esplendor que tenga... Con tal de conservar el carácter nacional y no renegar de él, la aparición de las obras de ingenio en diversas ciudades y regiones, es prueba de que la vida no se ha recogido en el centro, sino que por*

[11] XXIX, *Crítica Literaria* (1896-98).
[12] XXX, *Crítica Literaria* (1899-1901).
[13] XLII, *Cartas Americanas* (1889-1890).
[14] XXX, *El regionalismo literario en Andalucía*, p. 209.
[15] XIX, p. 150.

donde quiera da razón de sí, mostrándose ubicua y varia sin romper la unidad del conjunto" [16].

El casticismo lingüístico de Valera

Con Estébanez y Alcalá-Galiano como modelos, Valera mantendría durante su dilatada carrera literaria un estilo sencillo, usando voces de la vida diaria, en una curiosa mezcla de costumbrismo y casticismo que solamente iba a abandonar en contadas ocasiones y con desigual éxito. Sin embargo, no podría afirmarse que Valera fuera un escritor de un casticismo ortodoxo. En sus escritos, especialmente en sus cartas, abundan las expresiones en otras lenguas modernas, especialmente en francés, inglés e italiano. Por otra parte, las frecuentes citas latinas aurolean su obra de una erudición poco común en su época.

El casticismo de Estébanez era arcaizante y superficial mientras que el de Valera era natural y renovador. Valera distinguía entre lo rústico y lo vulgar. Sus personajes están sacados de la sociedad media rural del sur de Córdoba, pero en sus expresiones difícilmente usarán vocablos no aceptados por el Diccionario. Únicamente en *Pepita Jiménez* (1874) permitirá a Antoñona emitir unas frases en jerga semigitana, cuando don Luis de Vargas rehuye volver a casa de Pepita: *"¡Anda, fullero de amor, indinote, maldecido seas; malos chuqueles te tagelen el drupo, que has puesto enferma a la niña y con tus retrecherías la estás matando!"* [17]. En la misma obra, al Vicario le califica de "*zanguango*", en el sentido de indolente y convierte los suspiros quejosos de Pepita en "*supiripandos*". En la discusión que tienen el Vicario y Pepita sobre la vocación religiosa y el amor, el clérigo exclama: *"¡Las mujeres son peores que pateta!... Echáis la zancadilla al mismísimo mengue*" [18]. "*Pateta*" y "*mengue*" se usan como sinónimos de diablo. En la noche de San

[16] XXXI, *Novelas recientes*, p. 42.
[17] *Pepita Jiménez*, carta de D. Luis, 18 de junio.
[18] Ibídem, ibídem.

Juan, los criados tienen su "*jaleo probe*" en la casa de campo, mientras que los dueños van a la verbena popular y al casino [19]. El autor resalta la pronunciación vulgar de "*pobre*", común en toda la zona y que la gente de Cabra achaca a sus vecinos de Lucena, junto con la frase "*sardinas como sabres, brancas como la prata*".

Recién publicada *Pepita Jiménez*, a mediados de 1874, Valera recibe un primer ataque de la crítica. El sacerdote gaditano José María Sbarbi esgrime en su contra una serie de incorrecciones lingüísticas "*garrafales*" de Valera, en un artículo titulado precisamente *Un plato de garrafales: Pepita Jiménez* [20]. Sbarbi fue un importante lingüista y musicólogo, autor de un *Diccionario de andalucismos*, que fue individuo de número de la Real Academia de San Fernando y aspiró a ingresar en la de la Lengua Española, que siempre creyó le era vetada por la oposición de don Juan Valera, molesto por esta crítica de *Pepita Jiménez*.

En *Genio y Figura*, su novela más discutida, de ambiente cosmopolita y con no pocos rasgos naturalistas, Valera abandona el lenguaje familiar de las otras novelas e introduce un número importante de vocablos extranjeros. Pero ahora las expresiones en otros idiomas van en letra bastardilla, ya que Valera intenta subrayar irónicamente su uso habitual entre la "*high life*" madrileña. El profesor Cyrus C. de Coster ha contabilizado siete expresiones inglesas, quince francesas, tres portuguesas, una italiana, una alemana y dos sudamericanismos en dicha obra [21]. En esta obra Valera acuña el vocablo "*donificar*", que es lo que hace *Rafaela la Generosa* con su marido, al que educa y para el que consigue el "*don*". En *Pasarse de listo* (1877), Valera da una breve pincelada del ambiente burgués madrileño, en el que se "*flirtea*" profusamente.

Juanita la larga es representativa por el uso que hace Valera de un vocabulario castizo andaluz, con matices ortográficos típicos del campo cordobés. Valera eufemiza el término prostituta por el de "*daifa*", a las que tan

[19] *Pepita Jiménez*, *Paralipómenos*.
[20] *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, junio-julio 1874.
[21] Introducción a *Genio y Figura*, p. 43.

aficionado era don Alvaro, el banquete informal se convertirá en un "*pipiripao*", las rosas de enredadera se llamarán de "*pitiminí*", las chufas se convertirán en "*cotufas*", que los niños comprarán por "*cuarterones*"; las castañas pilongas se convertirán en "*caramelos de cadete*", por lo baratas y duras de roer. Calvete enseñará al hijo de doña Inés "*cierto vocablo de tres sílabas, en que hay una aspiración muy fuerte*", aunque Valera no se atreverá a escribirlo. En la pastelería, cuando quieren invitar a su amada, los enamorados piden que se "*eche jierro*" en la báscula, es decir más pesas, para que la cantidad de pasteles sea mayor. O les comprarán "*pañuelos seáticos*", imitación de los de seda. Juanita será una "*pirujilla*" simpática y Don Paco ofrecerá un "*check*" a los bandidos para pagar el rescate del Murciano. En tiempos de elecciones podía ser habitual que se "*volcara el puchero*" en favor de alguien.

Los músicos que vienen de fuera a la fiesta son unos "*traga-lentejas*", aunque en otro lugar les llamará "*caga-lentejas*". La madre de Juanita, entre otras cualidades, tiene la de ser buena cocinera, de ahí que los chavales disfruten en la fiesta con el "*hartabellacos*", especie de soldaditos de Pavía, de huevo y pan rallado, mojados en el exquisito "*ajilimójili*". Un "*piscolabis*" de su gusto. Si alguien molesta, le pedirán que se "*mergue*" y a los viudos que se casan se les hará la clásica "*cencerrada*".

Juanita no irá a la "*miga*" o escuela infantil privada. Curiosamente este vocablo admite también la versión "*amiga*", por la fórmula de dirigirse el niño a la persona que le cuidaba, que solía carecer de titulación académica. De ahí que "*ir a casa de la amiga*", derivó a "*ir a la amiga*" y posteriormente "*ir a la miga*", por aféresis de amiga.

En *Morsamor* se alternan los vocablos "*coquetear*" y "*flirtear*", que Valera discute. El novelista recurre de nuevo a un elemento de su gusto, una "*jira*" campestre, en la que se comerá arroz con "*curry*". Alabará las "*crenchas*" del pelo de una joven, que los cordobeses transforman en "*greñas*", aunque con cierto matiz peyorativo, para indicar el pelo suelto y desaliñado en la mujer. En oriente conocerá el "*táli*" o largo cordón de seda que se ajusta a la

cintura y que en la Semana Santa cordobesa se identifica con el cíngulo de los nazarenos. La protagonista de *Lolita* será una joven de gusto "*superferolítico*", es decir, delicado [22].

R. Rodríguez Marín aporta dos vocablos andaluces sacados de la obra de Valera, "*pelafustana*", por holgazana y "*desaborido*" por triste o soso [23]. El primero de ellos ha sufrido una evolución vulgar a "*pelajustrana*", con cierto matiz peyorativo, mientras que "*desaborido*" lo ha hecho a "*esaborío*", en el sentido de poco cordial (trato) o ligeramente enfermo.

El lenguaje que utiliza Valera en sus obras viene, a menudo, salpicado de refranes y dichos populares que sazonan el lenguaje y le dan un aire castizo y lugareño. Sirva de ejemplo el siguiente párrafo, extraído de *Juanita la Larga*: "*La consideración del origen ilegítimo de la muchacha vino a corroborar la creencia de que era pecadora. Cada cual recordó, allá en sus adentros, algunas de las varias sentencias vulgares que sostienen como verdad la transmisión de culpa por medio de la sangre: de tal palo, tal astilla; la cabra tira al monte; quien lo hereda no lo hurta; de casta le viene al galgo el ser rabilargo, y así la madre, así la hija y así la manta que las cobija*" [24].

M. Bermejo Marcos destaca en las cartas de Valera sus expresiones y modismos, libres de todo freno o cortapisa. En las cartas se encuentran "*párrafos de lo más castizo, con coloquialismos de la lengua de la calle, como luego se verán en Valle-Inclán o en Cela*" [25].

De las cartas de Valera, Bermejo Marcos ha entresacado sinónimos populares para palabras como borrachera ("*chispa*", "*turca*", "*estar calamochano*"), comida de agasajo ("*papandina*") o estirado ("*bitibamba*") y expresiones como "*arrearle los pavos*" o "*se pirra por sus pedazos*" (entre enamorados), "*estar hecho un vinagre*" o "*estar amostazado*" (de mal humor),

[22] XLIX, p. 248.
[23] *Realismo y naturalismo: la novela del siglo XIX*, p. 85.
[24] *Juanita la Larga*. Alianza, Madrid, 1982, p. 95.
[25] *De las inimitables cartas de Don Juan Valera*, p. 37.

"*dárselo*" o "*pedírselo*" (concesión de tipo sexual) o decir de alguien que "*no vale un pitoche*".

La ortografía de Valera

Como ya hemos indicado en otro lugar, la ortografía y la puntuación descuidadas de Valera son, en muchos aspectos, una reproducción de la forma de escribir de don Antonio Alcalá-Galiano. Su "*leísmo*" es premeditado, por influencia de su tío. Su uso de los grafemas (x), (s), (g) y (j) es, generalmente, caprichoso y no se somete a ningún tipo de regla o de evolución. Así, hacia 1851, escribirá "*gerárquico*", "*digese*", "*viage*", "*tribues salvages*", "*escusa*", "*esplicaderas*", "*pretesto*", "*estenso*", "*estrañas*", "*esquisita*", "*reflesiones*". En 1853 encontramos "*extrangeros*" [26]. En 1854 leemos "*eceptúan*" [27] y en 1860 "*eceptuadas*".

Escribirá "*ecepticismo*" y "*espuestas*", pero también "*extensamente*". En esos días escribe "*pedazitos*" y "*por que*" en vez de "*porque*" [28]. Por estos años apenas usa el grafema (j) con vocales débiles, salvo en palabras como "*ejipcio*", "*Ejipto*", "*prodijio*" y muy raramente la grafía (x). En 1864 encontramos los vocablos "*perjeñado*" y "*prologuize*"; al año siguiente escribirá "*eterodoxo*" [29]. Prefiere escribir "*ausiliares*", "*estrañar*" o "*esplotar*", pero también "*refleccionando*" o "*prologizado*" [30].

Su correspondencia con F. Moreno Ruíz es todavía más descuidada. Así, entre 1861 y 1865, encontramos las siguientes expresiones: "*embase*", por envase, "*pabo en arrope*", "*es probable que balla a Lisboa"* o "*me cayo*", por callar [31]. A partir de 1870 es algo más frecuente el uso de los grafemas (j) y

[26] Estébanez, p. 198.
[27] Ibídem, p. 273.
[28] Laverde, pp. 37, 38, 51, 53 y 54.
[29] Ibídem, pp. 91, 92 y 114.
[30] Ibídem, p. 171, 203 y 204.
[31] *Juan Valera político*, pp. 528, 533, 554 y 555.

(x), aunque sin norma. Así, encontraremos "*diriji*", "*exajeradas*" y "*paradoxas*" [32].

Casticistas y puristas

Cuando se funda la Real Academia de la Lengua Española, en 1713, su principal objetivo es eminentemente casticista; se trata de "*fijar*" aquellos vocablos legítimamente castellanos, de uso diario y de recuperar otros del Siglo de Oro que pudieran haber caído en desuso.

Pero el siglo XVIII va a ser testigo de una serie de movimientos que iban a poner en peligro la pureza del idioma. El más importante de ellos fue la creciente influencia del francés, que llega a España respaldado por la política, la cultura y la ciencia. Feijoo apoya el aprendizaje de las lenguas modernas frente a las clásicas, y especialmente el francés en el que, según él, por entonces se "*hablan y escriben todas las ciencias y artes útiles*" [33]. Esta afirmación, en plena euforia de los afrancesados, se ve respondida desde dos frentes diferenciados pero complementarios: casticistas y puristas. Unos y otros hacen causa común frente a un pretendido abuso de neologismos, ya que España era entonces terreno abonado para los préstamos lingüísticos, dada la falta de fecundidad literaria y cultural de la época.

Los casticistas eran poco belicosos en el fondo. Se limitaban a defender el uso de un léxico puro, tradicional, basado en los clásicos del siglo anterior. Los puristas, por el contrario, se oponían a la introducción de nuevos vocablos, especialmente si sus raíces no eran castellanas. Según ellos, había que agotar las listas de sinónimos antes de admitir una voz nueva.

Cadalso encabeza la postura moderada, frente a un Tomás de Iriarte que exige de la Academia una postura más agresiva ante el conflicto. Feijoo, Cienfuegos, Reinoso, Jovellanos... son tajantes en sus afirmaciones. Toda

[32] Laverde, pp. 208 y 242.
[33] *Cartas Eruditas*. 1756.

innovación es legítima si se hace con sensatez y si se aporta riqueza al léxico castellano. Entienden que clasicistas y puristas son, en el fondo, unos conformistas ante la pobreza cultural del país, unos soberbios que no quieren reconocer sus propias carencias y limitaciones.

Se busca en el lenguaje de los artesanos para recuperar voces que suplan a los neologismos, especialmente a los de carácter técnico. Antonio de Capmany trata de conciliar las posturas de unos y de otros en sus tratados de traducción del francés. Trata de agotar las posibilidades de las palabras patrimoniales y admitirá solamente aquellos galicismos que sean imprescindibles [34].

Mientras tanto, ni siquiera el *Diccionario de Autoridades*, de 1739, había podido poner orden en el caos existente. Un buen estudio sobre este tema es el realizado por Fernando Lázaro Carreter en su obra *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, especialmente en el capítulo III de la parte tercera: *Neologismo y purismo* [35]. En esta situación de crisis entramos en el siglo XIX. Crisis política, económica y religiosa, pero especialmente cultural.

Vocación lingüística de Valera

Julián Marías opina que Valera "*sabía muchas lenguas; siempre tuvo vocación de lingüista, y leía y traducía muy bien las lenguas clásicas y media docena de modernas, y hablaba varias, aunque en los últimos decenios de su vida estaba un poco duro de oído y le costaba trabajo entender el inglés, lo que, por lo demás, sucede a muchos de oído muy sensible*" [36].

[34] *Arte de traducir el idioma francés al castellano*. 1776.
Diccionario francés-español. 1801.
[35] Grijalbo. Barcelona, 1985, pp. 255 a 289.
[36] VII, *Valera y la vida española*, p. 575.

El conde de las Navas, que fue contertulio habitual de la casa de Valera en sus últimos años de vida, relata que el novelista, ciego ya, gustaba que le leyesen textos en francés, inglés, alemán, latín y griego*, "además de mucho entre lo bueno...en castellano para enjugarse la boca*" de otras lecturas obligadas por la crítica [37]. El Doctor Alemany le leía párrafos de *La Ilíada*, la institutriz alemana de sus hijos le leía a Goëthe, sus hijos Luis y Carmen le leían textos ingleses y su propia esposa le leía francés. Para las lecturas del castellano prefería la pulcritud y gracejo de don Serafín Álvarez Quintero.

Valera era muy exigente con sus lectores, a los que pedía sentido, fuego, dulzura e intención. En 1850 comentaba Valera: "*También supone tío Agustín que el saber yo varias lenguas me impide hallar la fórmula para escribir bien y fácilmente en la mía; pero esta observación me parece disparatada, si bien muy matemática*" [38]. Por el contrario, Valera estaba convencido de que el mucho conocimiento de lenguas extrañas contribuye al completo dominio de la propia. Sin embargo, según el conde de las Navas, Valera se quejaba de que en los Institutos se enseñaba, por entonces, latín y griego, pero no se enseñaba bien el castellano, "*la Filosofía se sabe o se cree saber antes de que se sepa la lengua en que se quiere filosofar*" [39].

La defensa del aprendizaje de idiomas como medio de mejorar el propio no era exclusivo de Valera. De nuevo coincidía con la opinión de su tío Alcalá-Galiano quien, en un discurso leído en la Real Academia de la Lengua Española el día 25 de septiembre de 1861, había tratado de probar que el estudio profundo de las lenguas extranjeras "*lejos de contribuir al deterioro de la propia, sirve para conocerla y manejarla con acierto*" [40].

Valera tenía habilidad para los idiomas, aunque siempre se quejó de su dureza de oído. Es probable que su capacidad de comprensión y expresión escritas fuera mayor que sus habilidades orales, circunstancia normal en aquella época. Sin embargo, en el caso de Valera había una circunstancia a su

[37] *Centenario de Valera*, pp. 484-518.
[38] XLVII, p. 78.
[39] "*Valera, íntimo*", en *Centenario de Valera*, p. 500.
[40] *De la novela*, II, p. 7.

favor. Según Julián Juderías su propia madre le enseñó las primeras nociones de inglés y francés cuando era muy joven [41]. En Granada, a partir de 1841, reforzaría sus conocimientos de latín y griego de la mano de los canónigos don Baltasar Lirola y don Juan Cueto.

Pocos días antes de salir para su primer destino diplomático en Nápoles, el día 16 de enero de 1847 escribe a su padre desde Madrid: "*debo confesar que muchos días he tenido abandonado el alemán, pues el pensamiento de cosas más palpitantes, como son la diplomacia y la viuda, me han tenido el alma de tal modo ocupada, que no me ha dado lugar sino para pensar en ellas y en las coplas; pero ya he vuelto á mi primera aplicación, y quiero decir que si voy á Nápoles, allí continuaré aprendiendo la lengua de Schiller y Goëthe al par que prácticamente adquiera el conocimiento del idioma toscano...; otro día le hablaré á usted por extenso de otra empresa filológica que tengo entre manos y que no deja de tener cierto carácter burlesco, digno de causar risa y diversión al hombre más serio*" [42].

En la misma carta hay referencia a su traducción de *El Paraíso y la Peri*, de Thomas Moore, del que nos ocupamos en el capítulo dedicado a su producción poética.

Las cartas de estos años recogen un manojo de vocablos franceses e ingleses que Valera usa reiteradamente, asimilándolos al castellano. La expresión "*fashionable*" la usará preferentemente para referirse a jovencitas y señoras de la aristocracia madrileña, como la condesa de Montijo y sus visitantes. Al cabo de los años había encontrado a su ex-amada Paulina "*fashionablemente*" desenvuelta.

Los advenedizos, nuevos ricos y cazadotes serán unos "*parvenus*" y el cargo de Valera en Nápoles será el de "*attaché ad honorem*" a la Legación [43]. A Valera le ilusiona, en el fondo, el ambiente de esa "*high life*" que él tanto

[41] Juderías, Julián. *"Don Juan Valera. Apuntes para su biografía"*, en *La Lectura*, 1913-1914.
[42] XLVII, *Correspondencia I*, pp. 22-23.
[43] Ibídem, pp. 10-11-12-13 y 18.

cita irónicamente, de ahí que en 1884 recomiende a su hija Carmen que estudie mucho para convertirse en una "*accomplished young lady*" [44].

Sus primeros estudios filológicos

De su época napolitana son los primeros estudios filológicos serios de Valera. Allí se interesa por el sánscrito y la lengua de los antiguos pelasgos y profundiza en sus conocimientos del latín. Practica el griego con Constantino Eutiquíades, decide aprender griego moderno y perfeccionar el alemán. Desde Nápoles, el día 17 de junio de 1847, hace a su cuñado Alonso Mesía una detallada visión histórico-filosófica de los pelasgos y la Antártida. Califica a la cultura pelásgica de "*casi anti-diluviana*" y la convierte en civilizadora de Europa, Asia y Egipto. Para Valera los pelasgos son los auténticos "*deucaliones*" o "*salvados del agua*". Identifica el moderno albanés con el antiguo pelasgo y afirma su semejanza con el sánscrito. A continuación aporta una serie de vocablos pelásgicos que han llegado a nuestros días a través del albanés. Cita palabras de la Biblia, de lugares y de héroes y dioses griegos, de origen pelásgico, que traduce por medio del albanés [45].

Por aquellos días había leído Valera un libro de un tal Sr. Biderax, de origen calabrés, en el que se desarrollaba esta teoría sobre los pelasgos. En carta que envía Valera a Estébanez Calderón desde Río de Janeiro, el día 1 de septiembre de 1853, encontramos este dato así como este interesante razonamiento de Valera sobre la evolución de las lenguas: "*A esto de las lenguas soy yo muy aficionado, y no las creo hijas del entendimiento humano, sino del instinto, como el panal de las abejas, y las telas y capullos de los orugas y arañas - por lo cual veo en ellas algo de inexplicable y de milagroso. De su estudio además se sacan en claro grandes verdades históricas*".

Valera rechaza la existencia de un primer idioma universal y cree que las lenguas más difundidas proceden de dialectos primitivos. Como

[44] *Cartas a sus hijos*, p. 139.
[45] XLVII, *Correspondencia I*, pp. 44-46.

confirmación de su idea esgrime el hecho de que haya muchas lenguas diversas entre los salvajes y muy pocas entre los pueblos civilizados. Afirma que, por ejemplo, antes de hablarse latín en Italia, se hablaban multitud de idiomas menos ricos, de cuya mezcla se formó el latín; así como se formaría el griego de la aglomeración de los antiguos idiomas que por allí se hablasen, "*y lo que hay de común al griego y al latín, así en las palabras, como en lo que más principalmente se ha de considerar, quiero decir en las formas gramaticales, se debe al idioma de los antiguos pelasgos, pueblo civilizado desde la más remota antigüedad, y que huyendo, quien sabe si del Atlántida hundida en el mar, o del Africa abrasada por alguna epicrosi o conflagración volcánica, se esparció por todo el mediodía de la Europa*".

Sigue la teoría de que el moderno albanés es el antiguo pelasgo, según había afirmado por entonces en Nápoles el Sr. Biderax, "*ingenioso y erudito calabrés*", en una especie de "*novela filosófica-histórica, tan entretenida y instructiva que se la recomiendo a Vd. pues en ella hay etimologías, elucubraciones, ideas y doctrinas tales, que me parecen dignas de Nieburh o de Mr. Grotte*" [46].

Casi cincuenta años después, en 1895, Valera publica en *La Vanguardia* su relato breve *El bermejino prehistórico* [47]. En unas notas introductorias Valera declara su interés por la prehistoria, por los idiomas primitivos y por los documentos antiguos. Aprovecha para discutir las teorías de filólogos contemporáneos suyos, especialistas en las lenguas primitivas de la Península Ibérica, como Luis José Velázquez, Manuel de Góngora y Martínez o el padre Fidel Fita, con el que le unía una entrañable amistad.

Valera trata de justificar sus aficiones al estudio de las lenguas primitivas y sus intentos fallidos de hacer novela histórica, con en *Zarina* y *Lulú*. Sigue preferentemente las teorías de Humboldt en lo que Valera llama "*prehistoria filológica*". Tras una serie de lecturas, Valera intenta demostrar que la cultura no vino de Oriente hacia Occidente, sino exactamente al

[46] Estébanez, pp. 225-226.
[47] 15, 4.408, 17-8-1895, p. 3.

contrario. Analiza la difusión del "*eúskara*" o vascuence, hacia el año 5.000 antes de Jesucristo, desde las cercanías de París, para finalizar afirmando que el idioma primitivo ibero era casi el vascuence actual. De ahí que a los personajes bermejinos les dé nombres vascos, Mutileder y Echeloría [48].

Como ha resaltado Lily Litvak, *Morsamor* (1899) es otro Champolión que quiere descifrar lenguas primitivas [49]. Cuando llega al Cenobio, el viejo Mahatma le habla una lengua extraña que *Morsamor* entiende. Valera alude de forma indirecta al sánscrito. Le preocupa el origen de la lengua y pone estas palabras en boca de Teletusa: "*las invenciones primitivas son las que no se pueden explicar humanamente y las que tenemos que admirar. ¿Quién inventó el habla? ¿Quién la escritura? Estas y otras cosas por el estilo son las que no se comprenden ni se explican sin acudir a la enseñanza y a la revelación de Dios mismo, de los ángeles o de los genios*" [50].

Valera no cree en la aparición natural del lenguaje y que el pueblo sea su exclusivo creador. Cree, sin embargo, en la labor lingüístico-creadora del autor literario. En esta misma línea encontramos a Camilo José Cela que, en su discurso de recepción del premio Nobel, *Elogio de la Fábula*, afirmaba que el pueblo no crea el lenguaje, sino que lo condiciona [51]. El autor inicia el uso que imitará el lector y que luego la Academia convertirá en norma. No obstante, el lenguaje es anterior al escritor y a la Academia.

Valera y las lenguas extranjeras

Lucia Palladi le hace ver la facilidad que tiene Valera para escribir en forma epistolar y le anima a estudiar lenguas modernas como el alemán y el griego moderno. Lucía huye de Valera y se establece en París. Descorazonado, Valera pronto abandonará Nápoles también.

[48] XIV, *El bermejino prehistórico*.
[49] *Morsamor: un viaje de iniciación hacia la India*, p. 191.
[50] Capítulo XII.
[51] *ABC Literario*, 9-XII-1989, p. IV.

El día 5 de abril de 1850, Valera escribe a su padre desde Madrid y le transmite su ilusión de ser nombrado "*Attaché*" en París para verla de nuevo. La carta reproduce unos párrafos de Lucía en contestación a otra que Valera le había remitido en francés. Lucía anima, una vez más a Valera a emprender empresas literarias, para las que le considera especialmente dotado [52].

El día 22 del mismo mes escribe de nuevo a su padre y se queja de la pobreza cultural de España y de sus relaciones en Madrid. "*Yo que aprecio tanto la amistad, y la ciencia y los modales cortesanos y las conversaciones discretas, no tengo ni siquiera un amigo que pueda satisfacerme en estas cosas. Los que son eruditos están muy mal educados, son sucios y pedantes; y los que son limpios y cortesanos, tan mentecatos que no hay medio de poderlos aguantar. Sin embargo, yo me trataría mejor con éstos que con los sabios, porque para sabios ahí están los libros, que el peor italiano ó francés ó latín ó griego me enseñará más ciencia y me dará más contento y solaz que todos nuestros literatos de ahora*" [53].

Por aquellos días siente poca inspiración como poeta y afirma: "*El escribir en prosa tiene, entre otras cosas, esta ventaja: que no es menester estar inspirado para hacerlo, y basta con saberlo hacer y tener qué decir*" [54]. En otras cartas de ese mismo año comenta a sus padres que sigue estudiando alemán y griego [55].

Desde Lisboa, el 15 de enero de 1851, escribe a su padre: " *No sé si le dije a usted que contesté á la última epístola del Sumo Pon**tífice** con otra larguísima y llena de los documentos y advertencias que me pide sobre las materias filológicas que en el día lo ocupan, allá en su Colegio de Córdoba*" [56]. Se trata de un clérigo de su pueblo, que por entonces desempeñaba la cátedra de latín del Colegio-Seminario de San Pelagio, de Córdoba, y con el

[52] XLVII, *Correspondencia I*, pp. 81-82.
[53] Ibídem, p. 87.
[54] Ibídem, p. 93.
[55] *Cartas familiares*, pp. 11 y 14.
[56] XLVII, *Correspondencia I*, p. 126.

que Valera se carteaba en latín. Años después, desde Río de Janeiro, el día 1 de septiembre de 1953, escribiría Valera a Estébanez Calderón: "*Baste decir a Vd. que al cura de mi lugar, con quien me carteo en latín ciceroniano, le pongo este párrafo en mi última epístola...*" [57].

El día 18 de enero de 1851 escribe a Estébanez Calderón desde Lisboa y le indica que ha encontrado un buen mercado de libros viejos, donde ha comprado muchos ejemplares baratos en latín y griego. Le proporciona datos de algunos de los libros raros que ha localizado [58].

Desde Río de Janeiro, el día 12 de agosto de 1852, envía una extensa carta a Estébanez Calderón en la que ironiza sobre los trabajos filológicos del Instituto Histórico de Río y afirma: "*entiendo que tales trabajos han de valer poca cosa pues la ciencia filológica es muy moderna y su verdadero fundador Hervás, nuestro célebre compatriota; el cual en sus obras ha de haber recogido cuanto hay de mas curioso tocante a etnografía*" [59]. Pregunta a Estébanez su opinión sobre unas coplas que había compuesto en elogio de la cantante Rosina Stolz en italiano. En la misma carta comenta los frecuentes errores lingüísticos de su jefe, sus abusos del "*que sé yo*", del "*que*" y del "*cuyo*". Según Valera, su jefe "*se explica en una jerga diabólica, semi-portuguesa, semi franco-hispana, a propósito para matar de risa cuando no de fastidio... De la mezcla de idiomas que hace mi gefe al hablar resultan a veces cosas graciosísimas...*" [60].

En las cartas que se cruzan Valera y Estébanez encontramos muchísimas citas e incluso refranes en latín. El 8 de abril de 1853 comenta a Estébanez Calderón las deformaciones lingüísticas que observa en el portugués que se habla en Brasil [61]. El día 8 de mayo escribe una larguísima carta a Gabriel García Tassara, desde Río de Janeiro, en la que analiza *El ensayo sobre el catolicismo* de Donoso Cortés. Sale en defensa del autor, al

[57] Estébanez, p. 230.
[58] Ibídem, p. 108.
[59] Ibídem, pp. 174-175.
[60] Ibídem, pp. 172-173.
[61] Ibídem, p. 198.

que parte de la crítica rechaza por su falta de rigor. Para defender el lenguaje sencillo de Donoso Cortés, que no quieren admitir sus enemigos, Valera afirma que cuando Jesucristo predicaba a las gentes humildes lo hacía en el lenguaje sencillo del pueblo, "*porque las palabras son buenas ó malas según la significación que toman y la manera con que van dichas*" [62]. En sus razonamientos Valera aporta numerosas citas latinas de San Agustín e incluso términos hebreos que traduce.

Desde Lisboa, el día 3 de noviembre de 1853, Valera da cuenta a Estébanez de una gestión realizada acerca de unos manuscritos árabes y reconoce su desconocimiento de dicha lengua [63]. A principios de 1855 es destinado a Dresde con el cargo de secretario de la Legación española, pero sus largos años de estudio del alemán no le han servido de mucho. El día siete de febrero confiesa a su madre desde allí: "*No entiendo jota de alemán*" [64]. Su oído es perverso.

El día 28 escribe a Estébanez y le comenta que en las tertulias culturales se habla solamente en alemán y que él no entiende esa lengua. Esa noche van a dar la ópera *Fausto* en el Teatro Real de Dresde y Valera va a asistir, "*aunque me quede a oscuras,/ por ver representar un Poema tan sublime, cuyo sentido al / menos comprenderé, por haberle leído en la traducción*" [65].

Sofía Valera reside en París tras su matrimonio con el mariscal Malakoff. Desde allí está en casi constante comunicación epistolar con su hermano. Sofía había recibido una formación cultural limitada, pero poseía ciertas dotes para el dibujo y la pintura. En una carta que dirige a Valera el día 2 de abril de 1856 se observa una ortografía deficiente, con bastantes faltas [66].

[62] XLVII, *Correspondencia I*, pp. 183-184.
[63] Estébanez, p. 244.
[64] XLVII, *Correspondencia I*, p. 209.
[65] Estébanez, pp. 281-282.
[66] *Cartas familiares*, p. 299.

Valera y la lengua rusa

Camino de su nueva misión diplomática en Rusia, se detiene en Berlín, donde tiene la oportunidad de conocer personalmente al barón Alejandro de Humboldt y con el que mantiene una larga conversación en un español correcto, según escribe a su jefe Cueto el día 26 de noviembre de 1856 [67]. El primer día del año 1857 escribe a su jefe desde San Petersburgo y le da una primera opinión de la lengua y literatura rusas. Le sorprende la maravillosa facilidad que tienen los rusos para aprender idiomas y el lujo de sus palacios, en los que se dedica mucha importancia a la "*causerie*".

Valera razona: "*Si yo supiera el ruso, ya sería otra cosa. La literatura de esta nación apenas es conocida en parte alguna, y la lengua, aunque empieza á estudiarse, se sabe poco... En Francia no creo que se conozcan más que algunas novelitas de Pouschkine y de Gogol, que Merimée y Viardot han traducido... En Alemania se ha traducido algo más y sirviéndome de la lengua alemana que entiendo medianamente, pienso leer los poetas*" [68]. En el fondo le mortifica la idea de no saber ruso.

El día 3 de enero escribe de nuevo a Cueto y le habla de una canción popular rusa semejante a la "*caña*" [69]. Le comenta que en Rusia la gente culta habla francés, alemán e inglés. De ruso solamente ha aprendido tres expresiones que le sirven para hacerse llevar por los cocheros: "*na prava*", "*na leva*" y "*stoi*", es decir, a la derecha, a la izquierda y alto [70].

La carta del día 5 de febrero de 1857, al mismo destinatario, recoge nuevos lamentos de Valera por su desconocimiento del ruso y ofrece una versión de los orígenes de la literatura rusa.

Valera se aburre y afirma: "*No sé qué daría yo por saber el idioma ruso y poder tratar á la gente menuda de por aquí, y enterarme á fondo de sus*

[67] XLVII, *Correspondencia I*, p. 221.
[68] Ibídem, pp. 272-278.
[69] Ibídem, p. 291.
[70] Ibídem, p. 295.

costumbres, de sus creencias,y de sus pensamientos y aspiraciones. Pero cuando yo llegue á aprender el ruso, porque he hecho propósito de aprenderle, ya no estaré en Rusia, ni acaso tendré probabilidad de volver á Rusia en mi vida. Mis nuevos conocimientos filológicos me servirían, sin embargo, para estudiar una literatura que, aunque casi ignorada en toda la Europa occidental, no por eso deja de ser rica y promete ser grande con el tiempo. Aquí se nota en el día cierto movimiento literario" [71].

El día primero de mayo de 1857 confiesa a Cueto que lleva más de seis meses hablando y leyendo en griego, dada la dificultad de hacerlo en ruso [72]. El día 18 le informa irónicamente de tres nuevas expresiones rusas que ha aprendido: "*stakan vadí*", vaso de agua, "*chasca café*", taza de café y "*pajalusta*", si usted gusta.

Afirma Valera que, con otras ocho o nueve palabras más que ya sabe, se va haciendo entender [73].

Interferencias lingüísticas

En esta época se acentúa en Valera el uso de "*en*" en lugar de "*a*", por influencia del francés, en frases como: "*Hemos ido algunas noches* ***en*** *casa de la Bossio..."*[74]. Para él la sociedad rusa resulta algo "*superferolítica*" y exquisita. Ha visitado el Museo del Hermitage y describe algunas de las piezas que en él se conservan. Los ojos de un amorcillo *"con el empeño de pasar por traviesos y lascivos, son tan diminutos y coloradetes que tienen trazas, como dicen en Andalucía de dos puñalaíllas enconás"* [75].

[71] XLVIII, *Correspondencia II*, p. 69.
[72] Ibídem, p. 280.
[73] Ibídem, p. 326.
[74] XLVII, *Correspondencia I*, p. 259.
[75] XLVIII, *Correspondencia II*, p. 104.

L. López Jiménez resalta el uso en Valera de la preposición "*de*" a estilo francés, en frases como "*un no sé qué* ***de*** *inmoral y* ***de*** *religioso*" y alinea a Valera con Alarcón, Palacio Valdés y Brunetière en el rechazo del uso literario de palabras soeces, frente al gusto de los naturalistas [76].

Azaña cita una carta de Estébanez a Valera, en Lisboa, de fecha 16 de abril de 1851, recomendándole tomar expresiones portuguesas que convienen al habla castellana. "*Los lusismos sientan maravillosamente en nuestra lengua: son frutos de dos ramas de un mismo tronco que se ingieren recíprocamente para salir con nueva savia y no desmentido sabor*" [77].

Evolución del estilo

La estancia de Valera en Rusia es especialmente importante para su formación filológica. En una carta que dirige a Cueto el 23 de febrero de 1857 intercala citas en portugués y en italiano. El 5 de marzo nos vuelve a hablar de Hervás y la etnografía y el doce de ese mes nos da una lección sobre la importancia del latín y su carácter universal. Defiende el uso del latín en los actos religiosos frente a las lenguas vernáculas [78]. Sin embargo, su inglés sigue siendo defectuoso. En carta a Cueto, el 30 de marzo, informa de una gran comida celebrada en el Club Inglés. Tras el ponche hubo "*varios interesantes speechs*" (sic) [79].

Valera hace largas descripciones en las que se repite insistentemente la coordinación copulativa breve, casi monosilábica, lo que nos hace pensar inconscientemente en el lenguaje sobrio y directo de Hemingway. Sirva de ejemplo este párrafo, extraído de una carta fechada en San Petersburgo el día 13 de abril de 1857. Valera ha conocido a Magdalena Brohan, una actriz francesa que trabaja en el Teatro Imperial. Valera pretende que sus relaciones

[76] *El Naturalismo y España*, pp. 260 y 285.
[77] *Ensayos sobre Valera*, p. 127.
[78] XLVIII, *Correspondencia II*, pp. 110-146 y 152.
[79] Ibídem, p. 187.

se concreten, ya que no quiere revivir la experiencia de Lucía Palladi, pero la actriz no está dispuesta a entregarse.

Así lo relata Valera: "*Obedecí humildemente, **y** dejé de mirarla; me eché sobre el sillón, me puse á suspirar como enamorado **y** á callar como en misa. Magdalena se incorporó entonces **y** me miró á su vez, con ojos tan cariñosos y provocativos, que me levantó en peso del sillón, **y** diciéndola "te amo", me eché sobre ella, **y** la besé **y** la estrujé **y** la mordí, como si tuviese el diablo en mi cuerpo. **Y** ella no se resistió, sino que me estrechó en sus brazos, **y** unió y apretó su boca á la mía, **y** me mordió la lengua **y** el pescuezo, **y** me besó mil veces los ojos, **y** me acarició **y** enredó el pelo con sus lindas manos, diciendo que tenía reflejos azules **y** que estaba enamorada de mi pelo; **y** me quería poner los besos en el alma, según lo íntima **y** estrechamente que me los ponía dentro de la boca, **y** nos respiramos el aliento, sorbiendo para dentro muy unidos, como si quisiéramos confundirnos **y** unimismarnos*" [80].

María Luisa Revuelta destaca en Valera el uso de enumeraciones ponderativo-consecutivas, auxiliadas de "*tan"..."tan*"; enumeraciones sinónimas del tipo "*aflige y entristece*", "*esperarlo y quererlo*"; coordinaciones adversativas con "*pero*" y "*no obstante*" y perífrasis negativas como "*el no turbado sosiego*". Resalta la ironía de Valera en el uso de metáforas y comparaciones, que utiliza incluso para identificar personajes, como Juanita la larga, don Juan Fresco o la Culebrosa. Su uso del gerundio para dar viveza a la acción y permitir la sucesión de ideas en la introspección psicológica [81].

Valera y los neologismos

Valera fue un enemigo más teórico que práctico de los neologismos. Su afición a acuñar nuevos vocablos le hace asimilar terminaciones francesas, como cuando nos hace referencia a cierto acontecimiento "*espantable*" o crea

[80] Ibídem, p. 208.
[81] *Valera Estilista*, pp. 36-48.

verbos a partir de nombres poco comunes, como en "*cuando entoisonemos al Gran Duque...*" o cuando afirma que los rusos tienen la obsesión de "*rusificarlo*" todo [82]. Frente a la rusa, define a la literatura española del momento como "*demasiado palabrera*". Se dedica a leer los manuscritos españoles de la Biblioteca Imperial rusa y repite su sorpresa por la gran habilidad de los rusos para aprender lenguas extranjeras, afirmando que en Rusia "*hay filólogos doctísimos*" [83].

El día 5 de enero de 1867, en carta desde Madrid, Valera da a Gumersindo Laverde su opinión sobre la nueva edición, la decimoprimera, del Diccionario de la Lengua. Afirma haber podido introducir bastantes palabras nuevas*, "a pesar de la oposición de muchos archipuristas*" [84].

Hacia 1869, Valera sigue poco receptivo con ciertos neologismos. Así, el día 25 de agosto de 1869, desde Madrid, escribe de nuevo a Laverde y se queja del uso frecuente del vocablo "*sensibilizar*", mientras que denomina "*parafrasi*" [sic] a la traducción libre de un texto o poema [85]. Esta postura contrasta con el uso posterior de Valera de palabras de origen extranjero en su correspondencia doméstica e incluso su acuñamiento irónico de vocablos castellanos.

En 1879 escribe a Menéndez Pelayo desde Biarritz y se lamenta de que Galdós abuse de galicismos en sus obras, poniendo de ejemplo la palabra "*afrontar*" por "*arrostrar*". Da su opinión de *La familia de León Roch*, que acaba de leer y se avergüenza de no haber leído antes nada de Galdós, al que reconoce un mérito mayor del que se había figurado. De todos modos cree ver en León Roch y María Egipcíaca ciertas reminiscencias de doña Blanca y el *Comendador Mendoza* [86].

[82] XLVIII, *Correspondencia II*, pp. 228, 242 y 272.
[83] Ibídem, p. 232 y 272.
[84] Laverde, p. 139.
[85] Ibídem, p. 73.
[86] *Epistolario*, p. 57.

En la correspondencia que envía desde Washington entre 1884 y 1886, nos encontramos muchas referencias a los "*ligues*" de las jovencitas norteamericanas, al "*besuqueo*"y al "*sobajeo*" que, según Valera, eran allí feroces; los comestibles y "*bebestibles*", en alguna carta que él califica de "*desaborida*".

Valera se vale de sus amigos, especialmente de Cabra y Doña Mencía, para recoger voces de la calle, de los talleres y de las bodegas para proponer su inclusión en sucesivas ediciones del Diccionario.

Así, cuando se está redactando la decimotercera, el día 22 de noviembre de 1899 ruega a Juan Moreno Güeto, de Doña Mencía, que le envíe nuevos vocablos y el significado de palabras como "*escarrajolar*", "*piruja*" y "*gamberra*" [87]. Al año siguiente, el 23 de noviembre, agradece al mismo amigo el envío de vocablos como "*pipeta*", "*bureta*" y "*pitorreo*" [88].

C. C. DeCoster ha estudiado el uso de neologismos en Valera en su artículo *"Valera's Use of Neologisms"* [89].

En sus cartas no faltan expresiones castizas españolas como fumarse un "*pito*", por cigarrillo, o cuando, al alabar las bellezas de París y su río, de vuelta hacia España, afirma que sus atractivos "*concurren á puto el postre á que aquellos sitios sean visitados por mí y por otras personas de gusto*" [90].

Muchos años después, Valera seguirá acuñando palabras para explicar situaciones personales. Así, el día 5 de septiembre de 1901, escribe a su hija Carmen y le hace partícipe del pesimismo "*negril*" de su esposa, en clara e irónica referencia a la oscuridad en que le tiene sumido su propia ceguera.

[87] *Cartas Inéditas*, pp. 262-263.
[88] Ibídem, pp. 266-268.
[89] *Perspectivas de la novela*, Valencia, Albatros, 1979, pp. 49-54.
[90] XLVIII, *Correspondencia II*, pp. 301 y 350, 18 de mayo de 23 de junio de 1857.

En 1904 hace uso del oficio "*carteril*" de un amigo para poder cumplir un encargo de su hija [91].

Valera y la lengua francesa

En el verano de 1858 se celebra en París la boda de Sofía Valera y el duque de Malakoff. Valera escribe a su hermana desde Madrid el día 21 de agosto y le anuncia que va a enviar una carta en francés a su cuñado el mariscal, firmada por el padre de Valera, sobre la próxima boda de ambos.

Dice Valera: "*he puesto la carta en francés, no sé si bueno o malo porque no tengo costumbre de escribir en francés y menos aún estas cosas de ceremonia*" [92]. A principios de 1859 los Valera se reúnen en Madrid, al cabo de mucho tiempo. El padre ha venido a pasar sus últimos días de vida con su familia. Tiene un tumor en una pierna y los médicos no dan esperanzas.

El día 6 de abril Valera escribe una carta en francés a su cuñado, en la que hace referencia a otra anterior, que había escrito en nombre de su madre y le informa de la evolución de la enfermedad. Se trata de un francés correcto, con algún error ortográfico que pudiera achacarse al impresor. Sin embargo, extraña en la carta el tratamiento ceremonioso que utiliza Valera para dirigirse a su cuñado [93]. En casi todas las cartas de Valera y su madre se hace referencia al "*Mariscal*" o al "*Duque*", pero nunca se le llama por su nombre.

El padre de Valera moriría el día 14 de abril y sería enterrado en Madrid, lejos de su añorada Doña Mencía. El día 10 de septiembre de ese año, desde Aranjuez, Valera escribe a Alarcón y le anuncia que está leyendo el *Palmerín de Inglaterra* en portugués [94]. El 7 de noviembre de ese mismo año comenta con Laverde un proyecto de *Historia de la Filosofía*, para la que,

[91] *Cartas a sus hijos*, pp. 288 y 315.
[92] *Cartas íntimas*, p. 46.
[93] Ibídem, p. 51.
[94] *Cartas inéditas*, p. 25.

según Valera, haría falta una erudición vastísima, ser muy buen filósofo y "*saber muy bien el hebreo y el árabe*", lenguas que él reconoce no saber [95].

Valera y el alemán

El día 2 de abril de 1860, desde París, comunica a Laverde que está buscando editor para publicar traducciones suyas de Wolf y Schack. Valera cree dominar ya el alemán escrito [96]. El proyecto no se realizaría hasta muchos años después. En 1865, desde Francfort, escribe a su sobrino Salvador Valera Freüller y le dice que está leyendo la obra de Schack en alemán [97].

Valera se interesa ahora por la cultura e idiomas de Oriente, aunque no intentó su aprendizaje. En su trabajo *Orientales*, de 1861, Valera se queja de su desconocimiento del árabe y acepta con resignación el vocablo "*mytho... como ahora se dice*". Lamenta la ambigüedad de los textos escritos en lenguas semíticas que, según él, admiten varias interpretaciones. Analiza ciertas interinfluencias entre el árabe y el castellano y recomienda investigar sobre los poetas árabes andaluces, desconocidos por entonces en nuestro país [98].

Años después, en 1866, él mismo se encargaría de traducir la obra de conde de Schack *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, dando a conocer las obras de poetas como el rondeño Abul Beka, de que hacemos mención en el capítulo dedicado a la labor poética de Valera.

El 24 de julio de 1865 se nombra a Valera ministro plenipotenciario ante la *Dieta germánica*, con residencia en Francfort. Allí reemprendería Valera el estudio del alemán y prepararía la traducción de la *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, de Schack, que publicaría en 1866. Pero su oído seguía resistiéndose al alemán. El día 19 de septiembre de 1865 escribe a

[95] Laverde, p. 31.
[96] Ibídem, p. 45.
[97] *Cartas íntimas*, p. 35.
[98] XXI, pp. 126-131.

Laverde: "*Al teatro, sí voy, aunque se me quedan por entender lo menos dos terceras partes de lo que recitan. Así y todo, tengo la paciencia, que Dios premie acaso, abriendo mis oídos y mi alma a la lengua alemana*" [99].

Se nota un cierto patetismo en las palabras de Valera. Son ya muchos los años que ha dedicado al alemán y no se ven los frutos. Un mes más tarde, insiste: "*me dedico con algún empeño a perfeccionarme en la lengua alemana... Las novelas y los versos son fáciles de entender; pero la prosa didáctica o científica hace sudar a chorros*" [100]. Seis meses después empiezan a notarse los resultados. El día 13 de mayo de 1866 escribe a Laverde: " *A pesar de mi pereza, he adelantado en el alemán y le leo y entiendo fácilmente, y esto solo por los libros y periódicos. En la Sociedad elegante, y en las tiendas, y hasta los criados hablan francés. Solo mi cocinera y el cochero no le hablan en casa*" [101]

Desde Madrid, el 6 de marzo de 1867, comenta a Laverde un nuevo proyecto literario. Piensa escribir un *Romancero peregrino*, con romances propios y otros traducidos del alemán, inglés y otras lenguas [102]. Sus sentimientos puristas van evolucionando. El 4 de febrero de 1870, Valera comunica a Laverde que Segovia y él proyectan redactar un *Diccionario de neologismos* [103]. Dos proyectos más que se unirían a la lista de frustraciones literarias de Valera.

El día 9 de abril de 1872 escribe a su hermana Sofía desde Madrid y le aclara una serie de preguntas de ésta sobre cuestiones etimológicas relativas a vocablos griegos y vascuences. Valera opina que "*de diez o doce palabras vascas, combinadas unas con otras... provienen casi todos los nombres primitivos de ríos, montes, poblaciones y demás localidades de España*".

[99] Ibídem, p. 116.
[100] Ibídem, p. 117 y 119.
[101] Ibídem, p. 129.
[102] Ibídem, p. 147.
[103] Ibídem, p. 199.

Según parece, las consultas las hace Sofía en nombre de un cuñado de su marido, al que Valera aconseja leer a Guillermo Humboldt [104].

Valera y la lengua inglesa

El interés de Valera por los idiomas modernos se hace patente a través de su amplia correspondencia familiar. A Valera le preocupa mucho la formación filológica de sus hijos y contrata a una institutriz inglesa, Miss Lyse, para que se encargue de enseñarles bien inglés [105]. Sus hijos hablaban francés habitualmente en casa, ya que habían vivido los primeros años de su vida en Francia. Por otra parte, la esposa de Valera hablaba un francés perfecto ya que, aparte de tener una buena formación básica en francés, había residido en Francia desde la muerte de su padre, en 1856, hasta su matrimonio con Valera en 1867.

Las desavenencias conyugales del matrimonio y los deseos de figurar de la esposa, hacen que desde 1873 pase largas temporadas con sus hijos en el sur de Francia, junto a los lugares clásicos de veraneo de las noblezas española y francesa. Las cartas que Valera escribe a sus hijos desde el extranjero, especialmente las que envía desde Estados Unidos, tienen numerosas recomendaciones hacia los estudios de sus hijos y preferentemente sobre el aprendizaje de idiomas. Desde Cintra, el día 18 de agosto de 1883, escribe a su hermana Sofía y le comenta la habilidad de su hijo Luis para los idiomas y para otras materias. Luis domina el latín, francés, español, portugués e inglés, "*pero muy bien y no así como quiera*" [106]. Pocos días después hace un comentario similar a Menéndez Pelayo. Afirma que su hijo Luis tiene gran facilidad para la literatura, el inglés y el francés, pero que Carlos es menos dotado [107].

[104] *Cartas íntimas*, pp. 106-107.
[105] *Cartas inéditas*, p. 77.
[106] *Cartas íntimas*, p. 174.
[107] *Epistolario*, p. 179.

Mientras tanto sigue leyendo literatura extranjera. El día 31 de diciembre de 1876 anuncia a Laverde que está impartiendo un *Curso de historia de la literatura extranjera contemporánea* en la Institución Libre de Enseñanza, de Madrid, y que tiene intención de publicarlo [108].

El día 22 de noviembre de 1884 se nombra a Valera ministro plenipotenciario en Washington. Valera va a emprender una nueva empresa filológica. Tratará de perfeccionar su inglés, que comprende bien por escrito pero que se resiste a su oído. El día 5 de enero de 1884, a bordo del *Cephalonia*, que le lleva de Liverpool a Estados Unidos, Valera escribe a su hijo Luis: "*Voy leyendo libros ingleses para aprender bien a hablar inglés; pero, siempre, aunque consiga hablar, tendré yo mala pronunciación, por culpa de mi oído... Carlos, Carmen y tú debéis aplicaros bien a hablar inglés: de niños se logra esto mejor. No puedes figurarte qué cargante es no hacerse entender o no entender. Esto último es lo más difícil para mí por mi perverso oído*" [109].

Diez días después comenta a su hermana Sofía: "*Hablar puedo poco, porque apenas hay pasajero que hable más que inglés y yo hablo un inglés muy pícaro. Sin embargo, creo que me soltaré pronto a hablar regular y fluidamente el inglés*" [110]. Ya en Washington, el día 22 de enero, escribe a Menéndez Pelayo y le comenta la sorpresa que le ha producido saber la gran cantidad de norteamericanos que hablan o al menos entienden el castellano, a diferencia de él, cuya "*estropajosa lengua*" le impide hablar bien el inglés" [111]. Cuando Valera escribe esto, los Estados Unidos tienen cincuenta y cinco millones de habitantes.

El mismo día escribe a su hijo Luis: "*Si vosotros vinieseis, habíais de ser muy mimados y agasajados. A pesar de mi falta de habilidad para hablar la lengua del país, soy llamado, buscado y agasajado. Vosotros, que sois más listos que yo, y os soltaríais a hablar bien inglés enseguida, no daríais abasto*

[108] Laverde, p. 225.
[109] *Cartas inéditas*, pp. 79-80.
[110] *Cartas íntimas*, p. 197.
[111] *Epistolario*, p. 190.

al visiteo y a las diversiones" [112]. Cinco días más tarde, escribe a su sobrina Melita y le explica las dificultades que tiene para "*lanzarse a hablar un inglés disparatado*". Le comenta los "*ligues*" que la gente joven hace en francés y hace cierto comentario a una media hora "*que echar a perros*", en el sentido de "*estar desocupado*" [113]. Valera está obsesionado.

El día 8 de febrero escribe al barón de Greindl y le comenta que en Washington "*poca gente habla francés y español menos aún. Así es que tengo que apelar a mi abominable inglés... Hago sobrehumanos esfuerzos para mejorar mi inglés; leo muchos libros ingleses, y espero, si me quedo aquí un año, hablar dicha lengua tolerablemente, a pesar de mi perverso oído y de mi estropajosa pronunciación andaluza*" [114]. Dos días más tarde escribe a su hermana Sofía sobre la gente que conoce en Washington e insiste: "*Verdad que casi nadie habla más que inglés y yo le hablo muy mal... Hago esfuerzos grandes para salir hablando bien inglés y no pierdo la esperanza de conseguirlo*" [115].

El día 10 de marzo escribe a su hijo Carlos una carta especialmente significativa. "*Lo que más me atormenta y contraría es mi falta de habilidad para hablar bien inglés. A ti te sucedería lo contrario; tú tienes pasmosa facilidad para las lenguas y a los pocos meses hablarías perfectamente el inglés, si vinieses por aquí*". Un poco más adelante, añade: "*Mucho celebro yo que vosotros tres habléis y escribáis bien en francés; pero, si habéis de ser españoles, importa que os dediquéis un poco al estudio de nuestra lengua, para hablarla y escribirla hasta con elegancia, y sobre todo sin dificultad ni faltas*" [116].

Diez días más tarde escribe de nuevo a su hermana Sofía y le comenta: *"Voy haciendo en el inglés más progresos de los que yo me creía capaz de*

[112] *Cartas a sus hijos*, p. 106.
[113] *Cartas inéditas*, p. 83.
[114] Ibídem, pp. 85-86.
[115] *Cartas íntimas*, pp. 200-201.
[116] *Cartas a sus hijos*, p. 31.

hacer. Creo que, si sigo aquí un año, le hablaré medianamente y no le escribiré mal" [117]. Pero como no avanza lo suficiente, decide contratar a "*una maestra tres veces por semana*", según comenta a Sofía el día 26 de abril [118]. Valera se ha llevado a América a su sobrino Juanito Mesía de la Cerda, hijo de su hermana Ramona. Juanito se dedica a la buena vida y según Valera "*las Señoritas son muy raras y gozan de unas libertades extraordinarias. La* ***flirtation*** *no tiene límites*".

El 4 de mayo, Valera comenta a su hermana que se ha visto obligado a escribir a Miss Mac Ceney para que ella y su sobrino vuelvan de una excursión a la Fortaleza Monroe. El texto de la nota es el siguiente: "*My dear and beautiful niece: Y pray you to return the soonest possible, because Y am very sorrow (sic) to be alone in this house and Don Juan will not return without you. Believe me always your good uncle and devoted friend*" [119]. El texto prueba la rigidez de una traducción literal, poco idiomática, aunque los errores ortográficos pueden ser debidos a la imprenta, ya que hemos detectado otros en nombres propios de persona y de lugar, que no se explicarían de otro modo. Al cabo de un año las cosas han mejorado sensiblemente.

El 28 de mayo escribe una carta casi completa en inglés a su hija Carmen. Se trata de una traducción prácticamente literal de expresiones castellanas, así utiliza la fórmula "*in the instant season*" en vez de "*at present*" o incluso "*at the season*". Escribe con minúscula "*English*" y "*Spanish*". En conjunto el texto es gramaticalmente aceptable, aunque su Inglés resulta poco idiomático y bastante rígido [120]. Pero Valera ya ha abandonado su complejo e incluso se atreve a empresas más arriesgadas. El día 11 de junio escribe a Menéndez Pelayo: "*Estoy traduciendo yo mismo al inglés mis Cuentos y Diálogos..."* [121].

[117] *Cartas íntimas*, p. 208.
[118] Ibídem, p. 214.
[119] Ibídem, p. 216.
[120] *Cartas inéditas*, pp. 109-110.
[121] *Epistolario,* p. 211.

El texto sería corregido por su amiga Katherine Lee Bayard, que se suicidaría al regresar Valera a España. Pero el novelista no se siente satisfecho del todo. Ha traducido a R. Lowell, Story, Whittier... Ha sido aceptado por la burguesía norteamericana. Pero sigue descontento con su inglés. El día 24 de julio de 1885 escribe a Sofía: "*Hasta mi torpeza para explicarme bien en inglés, me contraría, me veja y humilla*" [122]. Ha conseguido superar el primer estadio de la lengua, pero el segundo se le resistirá toda su vida.

En su nuevo destino en Bruselas, Valera se olvida por un tiempo del inglés y se dedica a mejorar su francés. El viejo estudiante de idiomas no se resigna. El día 10 de enero de 1887, escribe a su hermana Sofía desde la capital belga: "*Yo me creo capaz de escribir en francés, aunque mal, pero este mal se remediaría con algunas correcciones de persona entendida*" [123]. Está pensando en ella y en su propia esposa, que hablaba un francés perfecto.

Muchos años más tarde, desde Viena, el 2 de abril de 1993, escribe a su hija Carmen: "*El alemán es dificilillo... aunque yo le leo casi como en castellano y no hay palabra que no sepa y entienda leída*". Sigue acomplejado de sus problemas de comprensión oral y elogia en su mujer "*el buen oído y la buena maña que tiene para imitar acentos y tonillos*" [124]. Consciente de su debilidad de oído, desde Viena el día 29 de julio de 1993, confiesa a su amigo Juan Moreno Güeto : "*Yo, sin embargo, chapurreo el alemán*" [125].

Desde Madrid, el 19 de octubre de 1997, aclara a Ernesto Merimée ciertas expresiones que aparecen en *La buena fama*, en su traducción francesa [126].

En 1887, reconoce Valera: "*Ignoro el idioma ruso, y sólo conozco por traducciones y críticas algo de sus poetas, novelistas é historiadores*". Más adelante, al referirse a la literatura polaca, insiste: "*No entiendo palabra de*

[122] *Cartas íntimas*, p. 277.
[123] Ibídem, p. 312.
[124] *Cartas inéditas*, p. 189.
[125] Ibídem, p. 196.
[126] Ibídem, p. 254.

ningún idioma eslavo; pero algo he leído en traducción y en críticas...Casi todo lo mejor de esta literatura está traducido en alemán; de modo que puede conocerse sin saber el polaco" [127].

En 1894, en un ensayo titulado *Colección de manuscritos y otras antigüedades de Egipto pertenecientes al Archiduque Rainiero*, todavía insistirá en su afán de estudiar: "*Si yo no fuese tan aficionado a saber, si mi afán de enterarme de todo no fuese tan vivo... y como el tiempo me falta y la vista me va faltando también, y sé poquísimos idiomas, se apoderan de mi espíritu la inquietud, el mal humor y algo como miedo de acometer un trabajo nuevo, y algo como envidia de aquellos para quien apenas es trabajo, sino deleite el investigar tales escritos y poner en claro lo que dicen*" [128].

La Biblioteca de Valera

Hacia 1875 Valera tenía casa alquilada en Cabra. El día 28 de septiembre escribe a su mujer: "*Convencido ya de que tú (y haces bien) no has de venir a pasar aquí ninguna temporada, veo que tener aquí este casucho es un gasto inútil de 2.000 rs. al año. Voy, pues, a levantar el casucho, y a vender en almoneda los trastos que contiene. Los cuadros irán a Doña Mencía a casa de Pepe. Los libros, que son muchos, algunos volverán a Doña Mencía, también a la casa de la Paniega; otros irán a Madrid; y la mayor parte de ellos me servirán para hacer un regalo al Instituto de Cabra. Creo que regalaré al Instituto 300 volúmenes, lo menos, esplendidez digna del propio Mecenas*" [129]. Valera asistió a la solemne apertura del curso académico del Instituto de Cabra, el día primero de octubre de ese año y cumplió su promesa de regalar los libros a la Biblioteca del mismo. En la memoria estadística correspondiente al curso 1874-75 de dicho Centro figura una donación de 319

[127] XXVII, *Con motivo de las novelas rusas*, pp. 28 y 39.
[128] XXVIII, p. 271.
[129] *Cartas a su mujer*, p. 64.

volúmenes de don Juan Valera [130]. Entre ellos son dignos de mención los siguientes.

En castellano regala obras de Espronceda, Campoamor, Martínez de la Rosa, Montoro, Saavedra Fajardo, Calderón, Torres Villarroel, Tirso de Molina, Hurtado de Mendoza, Quintana, Palafox, Moratín, Iriarte, padre Isla, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Balmes, Quevedo, Feijoo, un ejemplar de *Gil Blas* y una edición en dos tomos de *El Quijote*. Un ejemplar de *La Revolución de Inglaterra*, de Guizot y *La Inglaterra vista en Londres*, de Pillet. Varios tratados de Derecho, Filosofía, Geometría, Física, Historia, Economía, Anatomía, Geografía y Horticultura. En latín dona obras de Cicerón, Virgilio, Ovidio, Jenofonte y Esopo. En francés regala obras de Voltaire, La Fontaine, Montesquieu, Racine, Boileau, Corneille, Lésage, *La Eneida*, *La Ilíada* y tres volúmenes de Petrarca. En italiano una edición del *Orlando Furioso*.

En cuanto a diccionarios y gramáticas de lenguas extranjeras, regala lo siguiente: Una gramática italiana de Tomasi, otra de Vergani en francés, la gramática latina de Nebrija, una gramática griega de Zamora, una gramática francesa de Rueda y una inglesa de Shipton. El Arte de Traducir Francés, de Capmany. El English Dictionary de Jones, el diccionario latino-español de Valbuena, un diccionario francés-italiano y otro italo-español en dos tomos.

Más adelante haría nuevos regalos a la Biblioteca del Instituto de Cabra, entre los que destacan ejemplares de ediciones de sus obras en inglés, francés, italiano, portugués y polaco.

La vocación filológica de Valera aparece plasmada en *Pepita Jiménez*. James Whiston ha señalado que esta novela es probablemente la única obra española consagrada, de los últimos cien años, que empieza y acaba en latín [131]. Se inicia con un axioma "*Nescit labi virtus*" (la virtud no conoce la caída) y acaba con unos versos de Lucrecio*: "Nec sine te quidquam dias in luminis*

[130] *Resumen y Datos Estadísticos Acerca del Estado del Instituto de Segunda Enseñanza de Cabra correspondientes al curso de 1874 a 1875*. Archivo histórico.
[131] *Pepita Jiménez*, p. 35.

oras / Exoritur, neque fit loetum, neque amabile quidquam" (Sin ti nada se origina en las gloriosas regiones de la luz, ni hay alegría ni amabilidad). El texto está tomado de *De rerum natura*, donde se afirma que el hombre viene de la nada y a ella vuelve.

LA TRADUCCION LITERARIA

A mediados del siglo XIX, Casimiro Monier tenía una librería en la Carrera de San Jerónimo y era el agente en Madrid de la *Révue des Deux Mondes*. Monier importaba libros extranjeros, muchos de ellos ediciones piratas, en lengua original, hechas en Bélgica, Alemania, Portugal o Francia. Era amigo personal de Ernesto Merimée, que hacia 1845 regalaba libros a la condesa de Montijo [1]. Valera conoció a Merimée a través de Estébanez Calderón y compartió con él alguna reunión en casa de los Montijo. Por otra parte, la afición de Valera a la literatura extranjera le hizo asiduo cliente y al final amigo de Monier.

Problemas de la traducción

Valera sintió siempre una gran preocupación por los idiomas y por la traducción literaria. Al leer la mayor parte de sus numerosos ensayos nos encontramos frecuentemente con comentarios suyos sobre la dificultad de la traducción y el riesgo que corre el traductor en su tarea. Cuando se trata de que alguien traduzca sus obras a otro idioma, Valera desconfía de la habilidad del traductor y con cierta frecuencia leemos su malestar porque no se haya alcanzado el objetivo previsto. En algún caso, incluso, Valera acometerá la difícil tarea de traducir su propia obra al inglés, como veremos a continuación.

[1] Pichois y Rousseau, *La Literatura Comparada*, p. 68.

La traducción ha existido siempre, ya que el hombre se ha visto obligado a beber en las fuentes de otras culturas, tanto anteriores como contemporáneas suyas. Porque la traducción permite superar barreras en aquellos casos en que el idioma se convierte en una extorsión para establecer cualquier lazo de fraternidad humana. Según Pérez Minik "*de la torre de Babel a la fiesta de Pentecostés hubo una larga historia que nadie supo proseguir para lograr la completa unión entre los hombres*" [2]. La traducción puede ser el último y fundamental eslabón que permita unir a los pueblos, dada la dificultad de llegar a un idioma común y universal.

A lo largo de la historia ha habido naciones que han estado abiertas al influjo extranjero y predispuestas al aprendizaje de idiomas, como los Países Bajos y nórdicos y la Europa central y oriental. En muchos casos, la ignorancia de idiomas se suplía con la abundancia de traducciones. La traducción hace posible que una obra literaria nunca muera totalmente. En la era de las computadoras podría parecer normal el logro de esa versión perfecta, definitiva, de un texto clásico. Una edición en lengua moderna que no precisara revisiones posteriores. Pero la realidad es que siempre habrá nuevos matices que añadir a la última versión publicada, matices que variarán con el cambio de mentalidad del lector y de su época. Con estos matices será posible, cada vez, una nueva aproximación al autor y a su obra, un nuevo enfoque de su filosofía y de su estética literaria. Por otra parte, la experiencia de las máquinas de traducir ha demostrado que un frío mecanismo es incapaz de captar los matices semánticos y espirituales que el autor derrama en su obra. Una vez más, la máquina es incapaz de substituir a la mente humana, aunque sí pueda suplir al cuerpo.

Con todo, la labor del traductor no siempre es fácil. Hay autores prácticamente intraducibles o difícilmente trasladables a otro idioma. Pensemos en James Joyce en *Ulisses* o en *Finnegans Wake*. Otros autores, como contraste, no han encontrado traductor en el momento adecuado. A Jane Austen, por ejemplo, le faltó un buen traductor español en la primera mitad del siglo XIX, con lo que su obra llegó a España demasiado tarde, casi con un

[2] Pérez Minik, Domingo. *La novela extranjera en España*, p. 14.

siglo de retraso, cuando los intereses del público eran muy diferentes a lo que la novelista inglesa ofrecía. Por eso Jane Austen no llegó a triunfar en nuestro país. Los tímidos intentos de desagravio realizados en los últimos veinte años, con versiones cinematográficas que hubieran podido impulsar su lectura, no han podido remediar el imperdonable abandono de todo un siglo.

En general, los autores ingleses han adolecido de falta de buenos traductores en nuestro país, al contrario de lo que ha sucedido a franceses, rusos y norteamericanos. Stendhal, Dumas, Daudet, Dostoievski, Gogol, Tolstoi, O'Neill, Henry James y, más moderna-mente, Hemingway, Capote o Bellow, han dispuesto de traductores hábiles que han transmitido sus obras a todo el mundo.

En la primera mitad del siglo XIX se produce una verdadera explosión de traducciones de obras inglesas, alemanas y francesas al castellano, con el doble objetivo de saturar los mercados español y sudamericano. En Londres el librero Ackermann se vale de los exiliados españoles, especialmente del granadino José Joaquín de Mora, para traducir a W. Scott y a los poetas románticos ingleses. Mora tradujo *Ivanhoe* en 1825 y *El Talismán* en 1826. Vicente Lloréns ha estudiado la figura de J.J. de Mora como traductor [3]. Pero la literatura extranjera suele llegar a España a través de versiones en francés, que sufren una segunda versión al castellano, con lo que el producto final suele ser, a veces, lamentable.

En Valencia, Cabrerizo publica a partir de 1818 una colección de novelas inglesas y francesas, de corte sentimental o de terror, que vende con facilidad. Pero el abuso de traducciones del francés, piratas en su mayor parte y que se venden muy baratas, provoca una reacción de los intelectuales y de la prensa. Sirva de ejemplo un artículo, firmado por "*El Estudiante*", que publica el *Semanario Pintoresco Español* en 1839, en el que el autor recomienda que se envíe a galeras a los malos traductores "*con sus puntas y collar de majaderos*". Se queja de "*tantas y tantas malas traducciones, que como las*

[3] *Liberales y Románticos*, pp. 34, 153-160 y 228-247.

plagas del Faraón han llovido sobre nuestra España". Opina que el oficio de traductor es oficio de discretos, de gente de buen entendimiento y argumenta irónicamente que debería haber "*veedor y examinador de ellos*". Para *El Estudiante* es más fácil ser autor que traductor. Para que un traductor sea bueno necesitará reunir las siguientes cualidades: "*un conocimiento profundo de la lengua en que se escribió el original; una posesión completa de aquella á que piensa traducirle; mucha inteligencia en la materia de que el escrito trata; noticia no escasa del estilo y manera del autor; y finalmente, estudio meditado de la obra misma que intenta traducir*". Cita las teorías de Condillac sobre la traducción y analiza las dificultades de la traducciones científicas, literarias y artísticas.

Pone como ejemplo las traducciones de Moratín, que hizo una buena versión de Molière en *El médico a palos* y una deficiente de Shakespeare en *Hamlet*. Reconoce la dificultad de la traducción de ciertos autores y obras.

Más adelante, afirma: *"¿Qué significará por ejemplo poner el Quijote en aleman, ó las poesías de Byron en castellano? Quien no pueda ver en su original las bellezas del primero, y los rasgos estravagantes de la imaginacion del segundo ¿podrá formar una idea, ni en dos mil leguas aproximada, de lo que el nadador del Bósforo ó el manco de Lepanto quisieron decir?*". No acepta la traducción literal de una obra literaria. Ataca a los malos traductores que emprenden su tarea con "*un poco de papel, un mucho de osadía, un tintero malo, un diccionario no muy bueno, una pluma bien afilada y un entendimiento bien romo*" [4].

Tres años después, las cosas no han cambiado. En un artículo titulado "*Las traducciones ó emborronar papel*", en el mismo semanario, "*M.*" afirma: "*La manía de la traducción ha llegado á su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida*". El autor del artículo ironiza con que los autores españoles traduzcan en vez de ponerse a escribir, los sastres les vistan a la francesa, los cocineros den de

[4] "*Traducciones y traductores*", 17-XI-1839, p. 367-368.

comer a lo parisién, la gente cante en italiano, se enamore en gringo y nombres tan castizos como Perico sean sustituidos por Arturo [5].

Los traductores-plagiadores

El propio Alcalá-Galiano denuncia que algunos escritores presentaban como originales asuntos que habían traducido de otros colegas extranjeros. A estos plagiadores les llama "*meros zurcidores de retazos de obras de otros novelistas, aun cuando intenten y hasta crean ser originales*". Según él, hay escritores e incluso traductores que hacen los plagios de un modo tan natural que casi ni ellos mismos son conscientes de su apropiación. Razona lo que más adelante se iba a conocer como "*apropiación inconsciente*".

Según Alcalá-Galiano, el escritor tiene la cabeza llena de retazos de novelas que ha leído, especialmente descripciones de lugares o personas. Cuando se pone a escribir estos recuerdos acuden a su pluma y él "*se figura invenciones, cuando hasta el estilo y dicción descubren el punto de que proceden*" [6]. Elogia a Lésage y le defiende de quienes le consideraban un mero imitador de Vicente Espinel y de Vélez de Guevara, al que por un error, posiblemente del impresor, llama Pérez de Guevara. Lésage había traducido libremente *El Diablo Cojuelo* pero, según Alcalá-Galiano, la versión del autor francés había mejorado el original, con lo que no podía culpársele de plagio. No ocurre lo mismo con la versión que hizo de *Guzmán de Alfarache*, que se asemeja más a una traducción del de Mateo Alemán que a una obra original. Entre los enemigos de Lésage se encontraba Voltaire, que aseguró que *Gil Blas de Santillana* era una mera imitación de la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, aunque Alcalá-Galiano opina que Voltaire ni siquiera había leído la obra de Espinel y que su denuncia carecía de sentido.

[5] *Semanario Pintoresco Español*, 17-VII-1842, p. 228.
[6] *De la novela*, 1, p. 6.

Para complicar más las cosas, el padre Isla tradujo el *Gil Blas* al castellano, poniendo en el subtítulo que se trataba de una obra que se había robado a España y que él restituía. Alcalá-Galiano utiliza la técnica inglesa de la "*internal evidence*", afirmando que la obra, por su carácter, por su estilo, por las costumbres que relata, por las ideas que pone patentes y por la propia contextura de la novela, es claramente francesa [7].

Alcalá-Galiano comenta que Richardson llegó a España a través de las traducciones del francés del abate Prévost, que las embellecía y abreviaba, por los que los lectores españoles del último tercio del siglo XVIII no conocieron al auténtico novelista inglés.

Para el crítico, las novelas de Richardson tienen un estilo elegante y un gran valor intrínseco, aunque quede rebajado por defectos de forma y cierta pesadez.

Galiano da noticia de una malísima traducción del *Tom Jones*, llegada al castellano a través de una mala versión francesa, mal abreviada y completamente desfigurada. Alcalá-Galiano se queja de que Richardson, Swift y Fielding no se hubieran traducido directamente al castellano y de que la única versión directa al español de *El vicario de Wakefield*, una traducción que califica de buena, no hubiera tenido éxito [8].

Se queja, como otros escritores, de la invasión de traducciones francesas y de que la mayor parte de los relatos que aparecen en los periódicos sean de autores extranjeros. En cuanto a las traducciones son, en su opinión, tan deficientes "*que estropean nuestra ya mal parada lengua, enseñando, además, á escribir mal, á lo cual se agregan muestras de no saber bien el francés los traductores*" [9]. El panorama, pues, no podía ser más desolador.

[7] Ibídem, 3, p. 7.
[8] Ibídem, IV, pp. 7-8.
[9] Ibídem, VI, p. 14.

La traducción en Valera

Por otra parte, Valera cree que la lengua española es poco apropiada para la traducción de poemas. Estaba convencido de que nuestra lengua, a pesar de su sonoridad, magnificencia y riqueza, es poco flexible, consta de palabras muy largas y se presta difícilmente a traducciones fieles en verso. Para él, las traducciones de los poetas extranjeros al castellano solían ser "*ó prosaicas y sin el espíritu poético del original, ó por paráfrasis é imitaciones amplificadas más bien que traducciones*" [10].

Sin embargo, Valera haría numerosas traducciones de poetas extranjeros como hemos visto en el capítulo dedicado a su obra poética. Otros muchos proyectos quedaron en su tintero. El día 2 de julio de 1851, desde Lisboa, escribía a Estébanez Calderón y le comentaba la adquisición de una traducción de Petrarca en castellano publicada en Salamanca en 1581, así como su opinión sobre algunos versos de dicha versión castellana [11].

Años después, el día 26 de julio de 1855, en Dresde, comenta a Estébanez las bellas traducciones alemanas de poetas extranjeros, entre las que destaca las versiones de la *Divina Comedia* y poemas de Homero y de Fray Luis de León. Valera afirma que para las traducciones "*se pintan solos los alemanes, asi por la flexibilidad de la lengua, como por la paciencia de ellos*" [12].

El día 2 de abril de 1860 comenta a Laverde su intención de traducir del alemán los *Estudios sobre la historia de las literaturas española y portuguesa*, de Wolf y la *Historia del arte dramático en España*, del barón de Schack, aunque cree que no encontraría quien la imprimiese [13]. Cuatro meses después le comenta que va a publicar en *La Crónica de Ambos Mundos* una traducción muy libre del *Pervigilium Veneris* y le aconseja sobre la técnica de

[10] Ibídem, p. 8.
[11] Estébanez, p. 137.
[12] Ibídem, p. 288.
[13] Laverde, p. 45.

la traducción [14]. El día 26 de marzo de 1867 comenta a Laverde su traducción de la elegía de Abul Beka y la dificultad de traducir en verso [15].

En 1870 Laverde le propone traducir e imprimir un tomo de poetas griegos, pero Valera cree que es preferible hacer un volumen con poetas griegos y latinos, que podría editar con Rivadeneyra [16]. El día 14 de junio de 1879 comenta a Laverde su intención de traducir a Esquilo, en colaboración Menéndez Pelayo [17]. El proyecto venía de septiembre de 1878, en que Menéndez Pelayo afirma que la traducción de Esquilo "*no debe dejarse de la mano*" [18]. Valera se comprometía a traducir *Los persas* [19] pero no cumple los plazos.

Mientras tanto, en julio de 1879, Menéndez Pelayo ha terminado la traducción de *Los Siete sobre Tebas* y se dispone a traducir *Las suplicantes* [20]. Un año antes, el día 3 de julio de 1978, Valera había propuesto a Menéndez Pelayo la traducción conjunta del *Lalla Rook*, de Thomas Moore [21]. Valera había ofrecido varias veces a Menéndez Pelayo la traducción de Thomas Moore en silva y de Lord Byron, sin conseguir el compromiso del santanderino [22]. Al final renuncia a Esquilo y traduce a Goëthe y a Longo [23].

En 1885, Valera había escrito un poema en vascuence titulado *"Arcacosúa"* (La Pulga), que el autor califica de "*extraño y desvergonzado*" [24].

A finales de 1886, Valera conoce la intención de su sobrina Luisa Pellisier, hija de Sofía, de traducir *La Venganza de Atahualpa* en francés, para

[14] Ibídem, pp. 71-73.
[15] Ibídem, pp. 151-152.
[16] Ibídem, p. 197.
[17] Ibídem, p. 240.
[18] *Epistolario*, p. 46.
[19] Ibídem, p. 47.
[20] Ibídem, p. 51.
[21] Ibídem, p. 27.
[22] Ibídem, pp. 21 y 28.
[23] Ibídem, pp. 40, 56 y 60.
[24] Ibídem, p. 224.

el editor F. Masson, que dirigía, además, una revista. En las cartas que Valera remite a su hermana en esas fechas, Valera comenta el proyecto de enviar a Masson otras traducciones de sus obras dramáticas, que haría su sobrina. En principio piensa que se traduzca *Asclepigenia*.

Con este motivo aconseja a su sobrina sobre la forma de lograr una buena versión. Cree que la traducción francesa debe imitar un poco, aunque sin afectación, el lenguaje de Montaigne, Amyot, Brantome y Rabelais "*en lo sencillo*" [25].

Muchos años después, el propio Valera acometería la empresa de traducir a poetas norteamericanos como Russell Lowell, Story o Whittier, como veremos en el capítulo dedicado a su labor como poeta.

Esta opinión de la lengua española como idioma término explica la baja valoración que hace Valera de las traducciones en verso que se hacen por entonces. De ahí que afirme que muy pocos traductores de poetas extranjeros han tenido buen éxito en España y el *Aminta* de Tasso, traducción de Jáuregui, era el más bello modelo de traducción de que se disponía por entonces.

Para Valera, las traducciones que se habían hecho en su tiempo de poetas griegos valían poquísimo, salvo las de Hermosilla, cuya *Iliada*, por más que dijeran sus detractores era una obra muy estimable, superior a la inglesa de Pope y a todas las francesas, e inferior sólo a la alemana de Voss y a la italiana de Monti. Según Valera, de poetas latinos hemos tenido algunos regulares traductores. Horacio había hallado en Burgos un digno intérprete, y las églogas de Virgilio, de Nemesiano y de Calpurnio, en don Juan Gualberto González. Pero de los demás poetas latinos, ni aun de aquellos que por ser españoles nos pertenecen y nos honran, tenemos una tolerable traducción, según Valera. Lucano, Silio Itálico, Séneca, Marcial y Prudencio no habían hallado quien los trasladara de un modo digno a nuestra lengua vernácula.

[25] *Cartas íntimas*, pp. 308-312.

La misma *Eneida*, tan admirada de nuestros clasicistas, dice Valera, "*no puede leerse en castellano, si bien tenemos la esperanza de que el Sr. Ventura de la Vega termine la bellísima traducción que de ella está haciendo*" [26]. Muchos años después, don Luis Herrera y Robles, director del Instituto de Cabra publicaría una traducción de la *Eneida*, que prologaría el propio Valera en Madrid, el día 2 de mayo de 1898 [27].

Menéndez Pelayo afirma que en la segunda mitad del siglo XVIII se produce en España un sentimiento de admiración por la cultura inglesa, a partir de las traducciones tempranas que se hacen de algunos de sus poetas. Milton había sido traducido por Alonso Dalda en 1754 y luego lo sería por Luzán. Pope también fue traducido y muy imitado, así como el falso Ossian [28].

Falsificaciones literarias

En unos tiempos en que en España se traducía con desigual éxito a Shakespeare y a Goëthe, el Abate Marchena publicó en Alemania en latín un supuesto fragmento de Petronio y consiguió engañar a los críticos. Pero fracasó más tarde con unos versos que quiso atribuir a Catulo. Menéndez Pelayo recoge las siguientes traducciones de Shakespeare: *Hamlet* (don Ramón de la Cruz), una pésima de *Otelo* (don Teodoro de la Calle) y *Romeo y Julieta* (don Dionisio Solís). Tuvo mucha difusión la falsificación del *Ossian* de MacPherson, que hizo Montengón y que imitó Espronceda. Mientras tanto, Southey y Lockhart traducen al inglés los mejores romances españoles [29].

Es un tiempo en que se ponen de moda las falsificaciones y Valera contempla irónico la escena. Bartolomé José Gallardo no fue, a diferencia de Valera, lo que podríamos llamar un crítico benévolo. En 1851 escribió una

[26] XXII, "*El Manfredo de Lord Byron*", pp. 8-9.
[27] XXIX, p. 221.
[28] *Historia de las Ideas Estéticas en España*, III, pp. 393-394.
[29] *La historia externa e interna de España en la primera mitad del siglo XIX*, VII, p. 239, 261, 262 y 267.

sátira mordaz contra el falso *Buscapié* de Cervantes, que poco antes había publicado don Adolfo de Castro. Como es habitual en Valera, su postura será en favor del ofendido. Valera defiende a Castro, en carta a Estébanez Calderón el día 12 de junio de 1851, en los siguientes términos: "*el que Gallardo llame pilluelo á Castro por haber fingido que el Buscapié es de Cervantes, no siéndolo, me parece tan fuera de lugar como si se digese lo mismo de Macpherson o de Pisistrato*" [30].

No obstante, otro buen amigo de Valera, don Aureliano Fernández Guerra, especialista en Quevedo, consiguió engañar al sagaz Gallardo. Juan Valera explica todo el proceso en una carta, bajo el seudónimo de Silvio Silvis de la Selva, que se publica en la *Revista Peninsular*. Fernández Guerra había escrito de joven unos romances, que había enviado a Bartolomé José Gallardo para someterlos a su juicio.

La contestación del crítico había sido mordaz y anatemizante, por lo que el joven Fernández Guerra decidió hacerle una jugarreta. Tomó papel antiguo y escribió una leyenda, titulada *Flor de amores*, con el lenguaje y estilo del siglo XV. Gallardo picó el anzuelo y creyó hasta su muerte que se trataba de una obra original de aquella época. Muerto Gallardo, ambos amigos deciden aclarar el engaño [31].

Efectos positivos de la traducción literaria

La admiración de Valera por Leopardi no se limitaría a su labor como poeta. Valera le elogia como filólogo y especialmente como traductor. Leopardi sabía griego, latín, hebreo, francés, español, alemán e inglés. Para Valera las traducciones en prosa que hizo Leopardi de Jenofonte, Isócrates y Epicteto "*son más bien reproducciones que traducciones*" [32].

[30] Estébanez, p. 135.
[31] XLVII, *Correspondencia I*, pp. 211-213.
[32] XIX, *Sobre los Cantos de Leopardi*, p. 81

Para el lector-autor, el conocimiento de traducciones de otras obras le ampliará el campo de acción. Nuevos temas podrán ser incluidos en su propio repertorio. Pero no hay que olvidar los riesgos. Recordemos la larga lista de Robinsones, Quijotes, Faustos y Tenorios que han aparecido como resultado de unas imitaciones que no siempre fueron afortunadas.

El lector ordinario amplía sus conocimientos, aunque a veces puede llegar a adquirir una visión deformada o caricaturizada de un pueblo o de sus costumbres si el narrador o el traductor no han sido capaces de transmitir el mensaje con exactitud. España ha sufrido hasta hace relativamente poco tiempo la imagen deformada que de ella dieron los viajeros europeos del siglo XVIII.

En una de las largas cartas que Valera envía a Leopoldo Augusto de Cueto desde San Petersburgo, el 18 de abril de 1857, el escritor define a los rusos de un modo gráfico: "*El ruso no es filántropo ni teófilo, sino filoruso* [sic]". Más adelante reconoce la creciente popularidad de Tourgueneff, Pouschkine y Gogol, aunque ironiza sobre ellos y afirma que los rusos estaban convencidos de que su idioma perdía en la traducción [33].

Porque en la traducción puede fallar el proceso comunicativo que media entre el mensaje del autor y la impresión que llega al lector, es decir, lo que va más allá de las meras palabras.

No faltan los críticos que desconfían sistemáticamente de la traducción literaria. Para Henry Gifford una obra traducida nunca será más que un óleo reproducido en blanco y negro, ya que la textura de la obra habrá cambiado fundamentalmente [34]. Indudablemente hay una gran dificultad en trasladar aquellos matices que solamente un oído nativo es capaz de captar. Un problema de matices ha hecho que Byron y Wilde hayan tenido más difusión en el extranjero que Keats o Swinburne, por ejemplo.

[33] XLVIII, *Correspondencia II*, pp. 241.
[34] *Comparative Literature*, p. 45

Sin embargo, junto a ciertos autores que tradicionalmente han resultado perjudicados por las traducciones, otros han conseguido más fama en el extranjero que en su propio país gracia a una acertada labor traductora. Recordemos a nuestro Echegaray, de quien ya Valera anunciaba que ganaría si era traducido. En carta a Tamayo y Baus desde Viena, el 12 de octubre de 1893, Valera afirma: "*Echegaray ganaría más que nadie, porque su estilo de cocinera redicha y sus ofensas al sentido común, a la gramática y a todo, para buscar el consonante, desaparecerían en la traducción de un hombre hábil, ilustrado y juicioso, y sólo se vería su fecunda inventiva y el vuelo de su imaginación desaforada*" [35]. El acierto en su predicción y la obtención del premio Nobel por Echegaray en 1904, compartido con Frederic Mistral, haría que Valera sintiera el deseo de emularle.

Por encima del honor, el premio Nobel de Literatura traía entonces, como trae hoy, una dotación económica que atrae el interés del novelista egabrense. De ahí que desde Madrid, el día 6 de junio de 1904, anuncie a don Antonio de Zayas el envío de los tomos III, IV y V de su *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* para su entrega a la *Academia Sueca* [36].

El mensaje del autor

En carta a Menéndez Pelayo desde Cintra, el 5 de agosto de 1883, Valera afirmaba que Heine traducido perdía todo su valor, ya que su poesía se apoyaba fundamentalmente en la forma [37]. Christopher Isherwood tampoco ha tenido suerte en España, aunque puedan haber existido motivaciones políticas también. Para G.S. Fraser, su prosa es incluso superior a la de Graham Greene [38]. Según H. Gifford ninguna traducción podría hacer justicia a lo que es más

[35] *Cartas inéditas*, p. 205.
[36] Ibídem, ibídem., p. 293.
[37] *Epistolario*, p. 173.
[38] *The Modern Writer and His World*, Penguin, Middlesex, 1969.

genuínamente inglés en Jane Austen, sus reservas, la frialdad de sus elogios, la precisión de su vocabulario, etc. [39]

Aldous Huxley niega que Allan Poe sea un gran poeta, pese a los desmesurados elogios de Baudelaire, Mallarmé o Valéry y a su reconocida fama mundial. "*Para el lector inglés existe una mácula de vulgaridad que echa a perder todos sus poemas, con excepción de dos o tres... La substancia de Poe es refinada; es su forma la que es vulgar*". Huxley opina que un oído nativo puede rechazar como vulgaridades ciertos matices que desaparecen muchas veces con una traducción hábil. Es lo que, según él, sucede con Byron en Inglaterra, al contrario que Moore o Swinburne que tienen garantizado el éxito en su país [40].

En la misma línea de A. Huxley, Pichois y Rousseau afirman que Poe mejoró en las traducciones al francés que de él hicieron Mallarmé y Baudelaire. A veces, la traducción abre nuevos horizontes a una obra. Ponen como ejemplo *Dafnis y Cloe*, traducido del griego al francés por Amyot y por P.L. Courier, que se había convertido en una obra literaria nueva.

Algunas veces un autor es más famoso fuera que en su país, precisamente gracias a una traducción adecuada. Maupassant era más famoso en Estados Unidos que en Francia y Poe lo era en Francia más que en Estados Unidos [41]. Otras veces sucede justamente lo contrario, Góngora tuvo dificultades para ser aceptado en Francia, como Jane Austen las ha tenido en España.

Toda literatura depende de una "*interpretación*". Se trata de "*explicar*" un autor de acuerdo con la época y la perspectiva del momento. La traducción puede producir una infidelidad significativa precisamente por ese deseo de renovación de la perspectiva del autor.

[39] *Comparative Literature*, p. 48.
[40] "*La vulgaridad en la literatura*", en *Revista de Occidente*, XCIV, pp. 73 a 76.
[41] *La literatura comparada*, pp. 70-71 y 85.

Para Pichois y Rousseau, un poema traducido en prosa pierde todo su valor y en el mejor de los casos se convertirá en una especie de prosa sublimada [42].

Para Wellek y Warren, el significado total de una obra de arte no puede definirse simplemente en términos del significado que le dieron el autor y sus contemporáneos [43]. No basta con volver al principio, a la época en que la obra se escribió; sería como renunciar a interpretaciones posteriores de la misma. Porque una obra literaria hay que verla desde su perspectiva histórica, hay que someterse, en fin, al veredicto del tiempo.

El profesor Gifford aconseja hacer un estudio comparativo de las versiones de diferentes épocas de un mismo autor. Se podrán detectar profundos cambios de sensibilidad, ciertas variaciones en el mensaje de la obra e incluso seguir la evolución de uno de los idiomas frente a un posible estancamiento del otro [44]. Wellek y Warren estiman que el sentido definitivo de una obra literaria es difícil de ser captado porque escapa al propio autor. Por eso cada nueva traducción ofrecerá una nueva interpretación [45].

El traductor-autor

Para Renato Poggioli el traductor es "*un artista literario que busca fuera de sí mismo la forma adecuada a la experiencia que desea expresar*" [46]. Según Weisstein, el modo más simple de apropiación se da en aquellos casos en los que el escritor receptor posee suficientes conocimientos lingüísticos para acceder a las versiones originales. Pero un conocimiento deficiente del segundo idioma puede conducir a una traición creadora inconsciente. Cuando el autor receptor actúa, a la vez, como intermediario el modelo puede ser

[42] Ibídem, p. 193.
[43] *Theory of Literature*, p. 42.
[44] Comparative Literature, p. 76.
[45] *Theory of Literature*, p. 42.
[46] Cfr. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, p. 353.

deformado a voluntad y demostrar las posibilidades creadoras del traductor-autor [47]. El proceso de apropiación toma entonces una nueva dimensión y el escritor se convierte así en crítico de la literatura extranjera. Es el caso de Ezra Pound y de Juan Valera.

Según H. Gifford, Pound, D.H. Lawrence y T.S. Eliot asumieron el papel de críticos literarios por no haber en su tiempo quien se encargara de esta misión con responsabilidad [48].

Como ya hemos comentado anteriormente, Byron llegó a España convertido en novelista, a través de traducciones del francés. Con las traducciones, muchos poemas se convirtieron en novelas y, aunque con menos frecuencia, ciertas novelas pasaron a ser poemas. Nadie duda que es mucho más difícil traducir un poema que una novela y que el mejor traductor de un poeta es otro poeta. Según Valera, "*en la traducción en verso puede haber bellezas que sean del traductor, y asimismo no pocos defectos de prosaísmo y ripios, o palabras inútiles que al autor no deben atribuirse*" [49]. Valera aprovechará mucho material extranjero en sus paráfrasis y poemas, a algunos de los cuales él mismo llama "*cuentos en verso*", como es el caso de *El Paraíso y la Peri*, que tradujo de Thomas Moore a finales del 1846, según relata a su padre, desde Madrid, el día 16 de enero de 1847 [50].

Por otra parte, es bastante normal que un escritor sea, al mismo tiempo, traductor de otros idiomas. El ejercicio de la traducción favorece la adquisición del segundo idioma, así como la perfección de las estructuras gramaticales y ampliación del léxico en la lengua materna. En muchos casos el escritor-traductor hará adaptaciones más que traducciones de las obras, añadiéndoles matices fruto de su propia sensibilidad. Según J.F. Montesinos "*muchísimas veces los mismos hombres hubieron de cumplir ambos menesteres, componer*

[47] *Introducción a la literatura comparada*, pp. 185-186.
[48] *Comparative Literature*, p. 11.
[49] XXI, *Orientales*, p. 134.
[50] XLVII, *Correspondencia II*, p. 19.

y traducir, y que tal vez su fracaso en uno les llevó a darse con desgana y desidia al otro" [51].

En 1878, con motivo de una traducción que hace del *Fausto*, Valera justifica que su versión sea algo libre y añade que en una traducción, por fiel que sea, se pierden las dos terceras partes de las bellezas que estriban y se sostienen en la energía y tersura de la expresión del original. Espera que en su traducción, que califica de fiel, persista "toda aquella belleza íntima, que reside en el fondo, y no en la forma, y que el lector atento sabe hallar y gustar, aunque la limpia y espléndida estructura, el metro resonante y el hechizo de la rima hayan desaparecido" [52].

Su etapa en Washington marcará el cénit de sus traducciones. Hará adaptaciones de Lowell, Whittier y Story, que analizamos en el capítulo dedicado a la poesía en Juan Valera. El éxito de estas traducciones le anima a una aventura mucho más arriesgada. El día 11 de junio de 1885, desde Washington, anuncia a Menéndez Pelayo: "*Estoy traduciendo yo mismo al inglés mis Cuentos y Diálogos*" [53]. Catherine Bayard le ayuda corrigiendo la traducción.

El día 21 de octubre de ese año, escribe a su hijo Luis desde el mismo lugar: "*Ahí te envío otra poesía, traducida con gran libertad de Russell Lowell. Aquí hay no pocos poetas, y algunos notables. Los mejores ahora son Holmes y Whittier. Estas traducciones o adaptaciones cuestan harto trabajo: pero yo pienso a veces en hacer muchas y publicar luego en Nueva York un tomito que se titularía Romancero Americano, coleccionándolas todas, con noticias críticas y biográficas sobre los autores*" [54].

[51] *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, p. XIV.
[52] XXV, p. 82.
[53] *Epistolario*, p. 211.
[54] *Cartas inéditas*, p. 124.

Pocos días después haría el mismo comentario a su mujer, aunque en esta ocasión el título de la colección iba a ser el de *Ecos de América* [55]. Un proyecto que no llegaría a cumplirse, tal vez por su cese, a principios del año siguiente, en aquella Embajada y su posterior destino a la de Bruselas.

Las paráfrasis de poemas extranjeros que hacían Russel Lowell, Goëthe, Valera o Ezra Pound no eran sino hábiles traducciones, aliñadas con la personalidad del autor-traductor. Pero la honradez del traductor le impediría falsificar la "*verdad*" última de la obra, la que le había infundido su autor. Este beber en otras fuentes puede desembocar en una imitación inconsciente. El autor-traductor volverá a tomar datos para sus propias obras, pero el escrito resultante seguirá siendo genuinamente suyo, no una mera imitación.

Recordemos la acalorada defensa que Valera hizo de Espronceda y de Galdós, frente a los críticos que les consideraban meros falsificadores de Byron y de Dickens. Desde Biarritz, el 27 de agosto de 1879, escribe a Menéndez Pelayo en defensa de Galdós: "*aunque imita a Dickens y a otros autores, lo hace como se debe, poniendo en lo imitado el sello propio, y no copiando desmañadamente*" [56].

Muchos años antes, en 1854, había escrito en la *Revista Española de Ambos Mundos*: "*Espronceda... hubiera sido más que Byron, si hubiera nacido donde y como Byron nació... Dicen los envidiosos que Espronceda no hace sino imitar a Byron. Yo confieso que le imita en algunas disgresiones de El Diablo Mundo, en el canto del Pirata, y en la carta de Doña Elvira, que es casi una traducción de la de Doña Julia. Pero estos envidiosos no comprenden, o no quieren comprender, que D. Félix de Montemar no está tomado de Byron y vale tanto o más que los héroes de Byron; así como Doña Elvira vale más que Medora y que Gulnara...*" [57].

[55] Ibídem, p. 126. Carta del 17-XI-1885.
[56] *Epistolario*, p. 57.
[57] XIX, *Del Romanticismo en España y de Espronceda*, pp. 29-33.

Valera, Ezra Pound y los préstamos literarios

La personalidad poética de Valera, en su madurez, puede compararse en cierto modo a la de Ezra Pound, a pesar de que los objetivos de uno y de otro no fueran los mismos. Los *Cantos* de Pound trataron de ser el gran poema americano de la edad moderna, mientras que los poemas de Valera, salvo *Las aventuras de Cide Yahye* (1846), tienen un destino y un alcance mucho más simples.

En su obra *Del Romanticismo en España y de Espronceda*, Valera se quejaba de que no se hubiese escrito un gran poema cristiano que pudiera hacer frente a los poemas míticos clásicos [58]. Cita el intento, ya tardío, de Dante y hace referencia a la ruptura de la unidad religiosa durante el Renacimiento. Sin embargo, dudaba que ya fuera posible escribir un poema de esa magnitud.

Ezra Pound y Juan Valera tocaron lo oriental, lo clásico y lo nacional, con diferente nivel de éxito, pero el lazo que les une es el deseo común de apropiación de experiencias, una mezcla de curiosidad y receptividad que, en el caso de Ezra Pound, el profesor Henry Gifford le hace comparar con M. Arnold y D. H. Lawrence [59]. Se trata de autores que no se esfuerzan en imaginar situaciones, sino que las toman de otras fuentes, generalmente en otras lenguas, para componer sus poemas. Valera y Ezra Pound admitirían la doble denominación de "*traductor-poeta*" y "*poeta-traductor*", porque sus traducciones mantienen el ritmo y el alma de la poesía y sus poemas se basan, muchas veces, en hábiles traducciones de autores extranjeros. La traducción que hizo Valera, en 1880, de *Dafnis y Cloe*, en prosa, retiene el sentimiento poético de Longo.

Ezra Pound, que ha sido llamado el "*poeta de la traducción*", consideraba ésta como una forma de crítica literaria. Según H. Gifford, poetas

[58] XIX, pp. 34 y 35.
[59] *Comparative Literature*, p. 7.

como Dante han alcanzado hoy una nueva dimensión gracias a una nueva interpretación a través de Ezra Pound y T.S. Eliot [60]. En Ezra Pound hay como un deseo de apropiación de experiencias, una mezcla de curiosidad y receptividad en ese intento de gran poema americano que nos quiso dejar. Le interesaban todos los temas, tanto los nacionales como los internacionales.

Como decíamos, Valera y Pound son escritores cuyo horizonte supera los límites geográficos y lingüísticos de su propio país. Son mentes supranacionales que deben ser estudiadas con unos criterios mucho más flexibles que de ordinario. El escritor de categoría es aquel que sabe hacer congeniar la tradición de su pueblo y los aires externos y vivificantes que aporta el cosmopolitismo literario. Estas son las premisas que hacen inmortales a Henry James, James Joyce, Yeats, Valera o Ezra Pound.

C. Guillén justifica ciertos préstamos más o menos conscientes entre novelistas, que no deben considerarse plagio. Afirma que Azorín, en su novela *Félix Vargas*, tuvo presente *Les faux-monnayeurs*, de André Gide. Los traductores-autores fácilmente toman cosas de sus traducidos. Lésage tradujo a Mateo Alemán, Smollett a Lésage, Dickens leyó a Smollett...[61]. Montesquieu es un claro deudor de Maquiavelo.

Para Guillén, Baudelaire tradujo a Poe pero no le imitó porque, según el poeta francés, ambos se parecían muchísimo. Luego, la traducción de Poe le sirvió a Baudelaire para confirmarse en su ser [62]. El traductor infunde una vida nueva a textos y personajes antiguos. Su problema es trasladar fielmente un conjunto lingüístico-cultural que no es el suyo.

Por otra parte, nos interesa estudiar al traductor como intermediario porque, junto a los narradores de viajes, exiliados y círculos literarios, el traductor es el primer y fundamental intermediario de culturas. Hoy en día, la

[60] Ibídem, pp. 2-7.
[61] *Entre lo uno y lo diverso*, pp. 69 y 93.
[62] Ibídem, p. 354.

tradicional definición del "*traduttore traditore*" sólo es aceptable cuando la traducción la hace personal insuficientemente cualificado.

La "*traición creadora*" de R. Escarpit será siempre inconsciente. Un error de interpretación ha hecho que obras como *Gulliver's Travels* y *Robinson Crusoe* se hayan convertido en lecturas infantiles cuando en otro tiempo se concibieron para lectura de adultos [63]. Cuando el autor-receptor actúa, al mismo tiempo, como intermediario, el modelo puede ser deformado a voluntad. El escritor se convierte así en crítico de la literatura extranjera.

Pero cuando el traductor no es un hombre de letras, el problema va a depender de su situación económica. Actualmente la profesión de traductor no resulta demasiado atractiva en España. Está demostrado que los países que pagan bien las traducciones tienen buenas versiones de las obras extranjeras, mientras que otros países sólo disponen de traducciones mediocres. Sirva de ejemplo el enjambre de traducciones flojísimas que nos llega cada año de Sudamérica. Tradicionalmente se ha aceptado el hecho de que Alemania paga bien a los traductores, los Estados Unidos mal y España peor aún. Porque la traducción ha sido, casi siempre, el recurso pobre de los exiliados, los estudiantes y los pluriempleados.

La traducción española en el siglo XIX

Richardson fue muy traducido e imitado en Europa a finales del siglo XVIII pero luego decayó su popularidad. El *Robinson* de Defoe provocó una multiplicidad de Robinsones traducidos al castellano. Alcalá Galiano cree que el original de Defoe era poco conocido en España a causa de la fama alcanzada por *El nuevo Robinson* de Campe [64].

[63] WEISSTEIN, p. 166.
[64] *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, p. 181.

La revista *Westminster Review*, en 1892, se lamentaba de que Valera fuera conocido únicamente a través de una traducción [65]. El crítico desconfiaba del buen hacer de los traductores, pese a que la versión que se acababa de publicar de *Pepita Jiménez* era obra de sir Edmund Gosse. En 1802, Coleridge había traducido *El Primer Navegante*, de Guessner, al inglés, en verso blanco o libre y su éxito fue limitado [66]. En la misma línea estaba Alcalá-Galiano quien, en 1862, reconocía la dificultad de hacer la crítica de obras que no había leído en el idioma original, sino en traducciones [67].

El profesor Montesinos describe perfectamente la condición de los traductores exiliados en Londres en el primer tercio del siglo XIX, en su libro *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX* [68].

Para Montesinos, este "*chaparrón de traducciones*" que inundó España en la primera mitad del siglo XIX cerraba casi toda posibilidad de éxito literario y de éxito económico a las novelas originales [69]. Esto provocó las quejas de muchos escritores españoles, especialmente de Larra y Valera. Pero muchos autores jóvenes se iniciaron en las letras precisamente a través de la traducción. Según Montesinos, todo el mundo tradujo algo en ese "*tiempo del frenesí de la traducción y los susomentados críticos no fueron siempre modelos en esto; piezas hubo vertidas por el mismo Fígaro, que merecieron no injustas censuras*" [70].

Valera ya se quejaba, en 1861, de las malas traducciones que se hacían en España. Con motivo de la publicación de una versión castellana del *Manfredo* de Byron, realizada por su sobrino José Alcalá-Galiano y Fernández de las Peñas, Valera publica en *El Contemporáneo* un artículo sobre este libro. En él encontramos una detallada información de lo que se venía traduciendo en España por entonces y la valoración que hace el escritor de dichos trabajos.

[65] "*Belles Lettres*", sin firma, p. 221.
[66] Van Tieghem, "*Les Idylles de Gessner*...", p. 70.
[67] *De la novela*, VI, p. 12.
[68] Op. cit., pp. 137-139.
[69] Ibídem, p. XIV.
[70] Ibídem, p. 138.

El día 13 de octubre de 1861 se quejaba Valera de las malas traducciones que se hacían del inglés y recoge el fracaso de una desafortunada versión de García de Villalta del *Macbeth*, en 1838, que había sido silbada en el estreno [71]. A pesar de ello Valera reconoce cierto valor a la traducción de Villalta dentro de la mediocridad de las traducciones de la época.

Valera se queja de las malas traducciones que se estaban haciendo de los autores clásicos y afirma: "*Si de los poetas latinos y griegos hay tan poco bien traducido, no es de maravillar que de las modernas literaturas haya menos y peor traducido aún, salvo raras y honrosas excepciones, entre las cuales conviene enumerar La Campana de Schiller por el Sr. Hartzenbusch, el Macbeth de Shakespeare por Villalta, la Jerusalen del Tasso por Pezuela, y algunas canciones de Heine perfectamente traducidas por D. Eulogio Florentino Sánz*" [72]. A continuación analiza los defectos más comunes que encuentra en las traducciones del inglés de su época.

Para Valera, las de Villalta, que no solo tradujo el *Macbeth*, sino asimismo gran parte del *Otelo*, adolecen de cierta extrañeza exótica, imprescindible si ha de conservarse la índole del original; las traducciones de *El Paraíso perdido* de Milton por Escoiquiz y Jovellanos son frías y prosaicas, la primera principalmente; "*el célebre ditirambo de Eryden [sic], que puso en verso D. Eugenio de Tapia, es una larga paráfrasis; y hasta la bellísima traducción que hizo de El Cementerio de la aldea de Gray el Sr. Hevia, es también algo difusa. Todo lo cual demuestra á las claras que traducir poesía del inglés al castellano es harto difícil, y que es imposible á veces, cuando se pretende hacerlo con sujeción perfecta al original y por no menos conciso estilo*".

Según Valera, esta dificultad y aún esta imposibilidad suben de punto si el poeta inglés que se traduce no es de los latinizados como Dryden, Pope y

[71] XXI, *Revista Dramática*, p. 208.
[72] XXII, *Manfredo*, p. 9.

el mismo Milton, sino de aquellos en quienes predomina más el carácter peculiar de la lengua inglesa, como Coleridge, Shelley ó Byron [73].

Para Valera, Walter Scott, Gibbon y el mismo Lord Byron eran tal vez los tres autores ingleses que más se leían en España por su tiempo, pero se leían en francés o algunas veces en castellano a través de alguna traducción francesa, "*de suerte que la hermosura de la forma y la elegancia y el brío de la dicción, que en la poesía, sobre todo, importan muchísimo, no pueden ser apreciados*" [74]. Es consciente de que el poema no puede resistir la doble versión, la traducción a través de una segunda lengua intermedia.

En su trabajo *Del Romanticismo en España y de Espronceda*, de 1854, Valera se quejaba del poco interés que sentía el español medio por el latín y el griego y valoraba así las traducciones que se venían haciendo de los clásicos: "*Hay, sin embargo, regulares traducciones de algunos clásicos; pero nadie las lee, ó ya porque están hechas por eruditos las más, y poquísimas por poetas, ó ya porque al pueblo no le divierten los griegos y los romanos*" [75]. Valera lamenta que el lector español prefiera las comedias de capa y espada a las de Terencio o Molière, y los romances y coplas a las odas. Prefiere que la poesía la traduzca un poeta y no un erudito en lenguas.

Al valorar la traducción del *Manfredo* por su sobrino, Valera afirma en 1861 que "*los versos, aunque no son muy sonoros, conservan el carácter extraño y selvático de los del original; y de la lectura de toda la traducción se saca, á nuestro ver, una idea exactísima de lo que es y vale el poema en la lengua inglesa*" [76]. Ese mismo año empieza a colaborar como crítico literario en *El Contemporáneo* que, por otra parte, le viene publicando la novela *Mariquita y Antonio* por entregas.

Valera lleva la sección denominada *"Revista dramática"*, en la que se recogen los últimos estrenos de Madrid y publicaciones recientes. En las

[73] Ibídem, pp. 10-11.
[74] Ibídem, pp. 7-8.
[75] XIX, p. 11.
[76] Ibídem, p. 17.

ediciones del día 15 de septiembre y 24 de noviembre de 1861 Valera se queja de las malas traducciones que se hacen del francés que, a pesar de ello, resultan más baratas que las ediciones de los novelistas españoles y del vacío literario que se observa en España por esas y otras razones [77].

En sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, de 1887, Valera vuelve a justificar el escaso desarrollo de la novela española en la falta de lectores suficientes y en la profusión de novelas inglesas y francesas traducidas [78]. Valera relata la anécdota de una versión de *Otelo*, traducida al francés por Alfredo de Vigny, silbada por los franceses a causa de una mala traducción de *handkerchief* por *mouchoir*, vocablo mucho más vulgar que el inglés. Valera, no obstante, alaba la decisión del escritor francés de llamar a las cosas por su nombre, sin valerse de perífrasis, aunque el hecho supusiera una revolución. Hasta entonces el traductor se veía obligado a dar giros que disimularan el uso de palabras vulgares o de mal gusto [79].

Con ocasión de la publicación de un tomo de dramas de Shakespeare, traducido por don Jaime Clark en 1868, Valera afirma en defensa del traductor: "*Donde Shakespeare habla en prosa, Clark habla en prosa; donde en verso libre, en verso libre; donde en versos aconsonantados, en versos aconsonantados*". Afirma que el estilo del traductor se ajusta también al del autor, y ya es enérgico, conciso y sublime, ya culterano, ya natural, ya claro, ya oscuro, ya elegante y sostenido, ya bajo y rastrero. "*El Sr. Clark quiere, más que traducir, calcar a Shakespeare, y creo que lo consigue*" [80].

Según H. Gifford, el traductor de poemas tiene la responsabilidad de respetar el esquema la coherencia y la textura del original. Si se destruye el ritmo se borra la presencia del autor [81]. En otro lugar hemos hecho referencia a los consejos que Valera daba a su sobrino José Alcalá-Galiano, traductor de

[77] XXI, pp. 205, 236 y 237.
[78] XXVI, p. 7.
[79] Ibídem, pp. 72-73.
[80] XXIII, *Sobre Shakespeare*, p.45.
[81] Op. cit., pp. 51 y 54.

Byron, de acometer la empresa de traducir a Wordsworth, a Coleridge y a otros poetas ingleses "pura sangre". En 1884 le recomienda "*dar en castellano forma, color y carácter poético a ciertas poesías archi-inglesas, completamente ignoradas en España y que son las que los ingleses estiman más*" [82].

Valera y la traducción de sus obras

Cuando la traducción se hace en vida del autor, se producen en éste una serie de sentimientos encontrados. Por un lado la ilusión de ampliar su campo de influencia, por otro el miedo a no ser fielmente interpretado. A veces, la rabia ante el hecho consumado. En el caso de Valera, es significativa la ilusión que muestra a Menéndez Pelayo desde Biarritz, el día 28 de septiembre de 1877, cuando se entera de que se está haciendo una versión portuguesa de *El Comendador Mendoza* y una italiana de *El Doctor Faustino* [83].

Un sentimiento también palpable en dos cartas que, por aquellas fechas, remite a su amigo F. Moreno Ruíz, en Cabra. En una de ellas le anuncia la traducción al francés de *Las ilusiones del Doctor Faustino*, que salía en la prensa parisina y en otra la traducción italiana de la misma novela [84]. Casi dos años después, el 23 de julio de 1879, comenta al santanderino: "*Me ha salido en Tours una apasionada literaria que me pide permiso para traducir en francés El Comendador Mendoza. Yo he tenido que negarme, por haber otorgado ya dicho permiso a un Sr. D. Alberto Savine, que vive en París*" [85].

Valera no había tenido suerte con la primera edición de sus novelas en francés. En 1879 Thérèse Blanc, que usaba el seudónimo de Thérèse Bentzon, había publicado un tomo con unas adaptaciones de *Pepita Jiménez* y *Las*

[82] *Cartas inéditas*, p. 81.
[83] *Epistolario*, p. 18.
[84] *Juan Valera político*, pp. 580-581.
[85] Ibídem, p. 53.

ilusiones del Doctor Faustino que, según Valera, le habían desacreditado en Francia [86].

Esta experiencia negativa provocó el que Valera, en 1888, hiciera ciertas recomendaciones a un tal Mr. Mayet, de Angulema, que le había pedido permiso para traducir *Pepita Jiménez* en francés [87]. Desde Madrid, el día 18 de agosto de 1880, comunica a Menéndez Pelayo que un tal señor Huth le ha pedido permiso para hacer una primera versión inglesa de *Pepita Jiménez* [88].

Un proyecto que no cuajaría. En mayo del año siguiente comenta al santanderino que se siente satisfecho de la versión francesa de *El Comendador Mendoza*, que había hecho Savine [89].

Desde Lisboa, el día 4 de enero de 1882, anuncia a Menéndez Pelayo la próxima edición de *Pepita Jiménez* en alemán, traducida por Fastenrath, aunque Valera hubiera preferido la que le había propuesto hacer la señora Lauser [90]. El 6 de febrero le comunica que en el periódico *La Perseveranza*, de Milán, se está publicando *Doña Luz* en italiano, gracias a una traducción de Daniel Rubi. En la misma carta le anuncia la inmediata publicación en Leipzig de *Pepita Jiménez* en alemán, según la versión de Fastenrath [91]. Valera tiene noticias de que se trata de una edición bonita.

Aquel mismo año, según escribe a Menéndez Pelayo el día quince de marzo, un tal Thomas Moore solicita su permiso para traducir *Pepita Jiménez* al inglés. Valera, que se siente muy ufano del alcance internacional de *Pepita Jiménez* y de *Doña Luz*, concede el permiso porque está deseoso de que su novela sea conocida por los lectores de habla inglesa [92]. Una carta de Valera a

[86] *Récits andalous, Pepita Ximenés, Les illusions de Don Faustino*, París, Calmann Lévy, 1879.
[87] *Cartas inéditas*, p. 156. A su mujer, 22-7-1888.
[88] *Epistolario*, p. 69.
[89] Ibídem, p. 83.
[90] Ibídem, p. 101.
[91] Ibídem, p. 104.
[92] Ibídem, p. 112.

Menéndez Pelayo, fechada en Cintra el 10 de septiembre de ese año, resume la dicotomía eterna de Valera. Por una parte sigue quejoso de su esterilidad literaria, por otra se siente ufano por los elogios que se están haciendo de sus obras. Sus libros se venden bien y el sevillano Álvarez repite ediciones de algunas de sus novelas.

En Francia, *La Nouvelle Révue* ha publicado un largo artículo elogioso de Léo Quesnel sobre prosistas españoles contemporáneos, en el analiza la obra de Selgas, Alarcón, Pérez Galdós y Valera. Casi simultáneamente se ha publicado un trabajo sobre las novelas de Valera en la *Révue Britannique*, tan lleno de elogios que Valera le califica de "mano de amigo". En la misma carta le comunica la petición de una inglesa, Miss E. Hope Eduards, para extractar sus novelas e incluirlas en un libro de "*impresiones de viaje*". También le anuncia el final de la traducción de *Pepita Jiménez*, por Thomas Moore, aunque todavía no se había imprimido [93].

Una edición que tampoco llegaría a realizarse, ya que hasta el año 1885 no se verán cumplidos los deseos de Valera de que *Pepita Jiménez* se editara en inglés. No obstante, la versión que hace Ivan Theodore, *Don Luis or the Church Militant*, no acaba de agradar a Valera. Este se queja a Menéndez Pelayo, en carta fechada en Washington el 14 de diciembre de 1885, que se trata de "*una muy libre y alterada traducción*" [94]. El artículo de la *Révue Britannique* lo firmaba "*Desconocido*" [95]. En carta a su hermana Sofía, el día 23 de septiembre de 1883, Valera le da noticia de las traducciones que se están haciendo de *Pepita Jiménez* en otros idiomas [96].

En la primavera de 1887, Valera tenía un especial interés en que Ferdinand Brunetière hiciera alguna otra crítica de sus obras en la *Révue des Deux Mondes*, de la que era redactor, con objeto de recuperar el interés del lector francés. Brunetière, que no sabía español, había hecho una crítica

[93] Ibídem, p. 133.
[94] Ibídem, p. 237.
[95] "*Littérature espagnole. Critique. Un diplomat romancier: Juan Valera*", IV, 1882, 373-388.
[96] *Cartas íntimas*, p. 182.

elogiosa de la versión de A. Savine de *El Comendador Mendoza* [97]. Valera, que había quedado satisfecho en un primer momento de la traducción de Savine, ahora la calificaba de mediana.

Don Juan Valera había enviado a Brunetière un tomo en el que figuraban, entre otras obras, *Asclepigenia*, *Gopa* y *Las salamandras azules*, pero el crítico francés no se había molestado en contestarle. En varias cartas dirigidas a su hermana Sofía, el novelista se queja de este hecho y confía en conseguir su objetivo [98].

Las cartas que Valera envía a Menéndez Pelayo en el verano y otoño de 1885 aportan muchos datos sobre sus traducciones de poetas norteamericanos. Camino de Washington, en Londres, el día tres de enero de 1884, había almorzado con J. Russell Lowell, a quien había conocido en Madrid como Embajador de los Estados Unidos en España [99].

Valera tradujo cuatro poemas de Russell Lowell, que fueron muy elogiados por Menéndez Pelayo en carta de fecha 4 de noviembre de 1885 [100].

Rentabilidad de su obra literaria

El día 31 de julio de 1886 el editor Appleton publica una versión de *Pepita Jiménez* que había sido traducida por Mary J. Serrano, una súbdita irlandesa casada con un venezolano. Valera parece satisfecho por doble motivo. Appleton le ha prometido una edición de 50.000 ejemplares, con un diez por ciento de derechos de autor, lo que le iban a suponer unos ingresos de 2.500 dólares. Por otra parte, la versión de la Sra. Serrano es de su agrado. Sin embargo, pronto vendrían los problemas. Appleton no le paga todo lo que le ha prometido e incluso hace una edición de *Pepita Jiménez* en castellano, en

[97] *Révue des Deux Mondes*, 15-XI-1881.
[98] *Cartas íntimas*, pp. 327-332.
[99] Ibídem, pp. 191-192. A su hermana Sofía.
[100] Ibídem, p. 229.

1887, sin permiso de Valera. Valera se queja una vez más de que las traducciones piratas de sus obras, que se habían venido haciendo en Portugal, Italia, Alemania, Francia, Inglaterra y ahora en Estados Unidos, no le habían dejado ningún beneficio [101].

A finales de 1886, tras editarse la versión norteamericana de *Pepita Jiménez*, Valera escribe a Alarcón desde Bruselas, recomendando a la irlandesa Mary J. Serrano para que haga la traducción de otras obras suyas y de las del propio Alarcón [102]. El autor confía siempre en que el traductor respete el esquema, la coherencia y la textura de la obra original, de ahí que sea muy suspicaz a la hora de elegir el traductor. La recomendación de Valera surtió, por esta vez, el efecto deseado. La señora Serrano traduciría al inglés, entre 1891 y 1893, además de *Pepita Jiménez*, *Doña Luz*, *Pasarse de listo* y *El Comendador Mendoza*, otras novelas de autores españoles.

J.F. Botrel ha estudiado la situación económica de los escritores españoles en la segunda mitad del siglo XIX, ciñéndose preferentemente a la figura de don Juan Valera, al que califica de "*obrero de la literatura*" [103]. Valera había tratado el asunto de la remuneración de sus obras en muchas de sus cartas a compañeros de profesión, amigos y familiares. El día 29 de agosto de 1878 confiesa a Moreno Ruíz: "*Como escribiendo se gana poco dinero, y yo soy carillo, es menester convertirse en un chorro perenne de tinta*" [104].

En marzo de 1887, desde Bruselas, comenta a su hermana Sofía el contento que le producen los elogios que se hacen de sus obras en España y en América, pero reconoce que el beneficio económico es reducido [105]. El día 6 de julio de 1889 comenta a Moreno Ruíz sus apuros económicos y le confiesa: "*Yo gano 54.000 rs. en el Consejo, 6.000 en la Academia, y más de 24.000 con mis escritos, y todo esto se vá y no tengo p(ar)a mandar rezar á un ciego*" [106].

[101] DeCoster, *Valera en Washington*, pp. 221-222.
[102] *Cartas inéditas*, p. 137.
[103] En *Bulletin Hispanique*, LXXII, 1970, pp. 292-310.
[104] *Juan Valera político*, p. 583.
[105] *Cartas íntimas*, p. 329.
[106] *Juan Valera político*, p. 649.

Moreno le tuvo que adelantar dinero en más de una ocasión y en su correspondencia hay varias referencias a pagarés y letras en poder del hacendado vecino de Cabra.

En su trabajo "*Sobre el dinero con relación a las costumbres y a la inteligencia de los hombres*", Valera ironiza de nuevo sobre la profesión del escritor [107]. J. F. Botrel declara un primer rechazo de Valera a caer en la novela-folletín, por entregas o en el teatro comercial. Valera no quiere escribir a "*retacitos*", pero al final no tiene más remedio que publicar la mayor parte de sus novelas por capítulos en la prensa y luego hacerlo en tomo. Valera afirma hacerlo así "*para que el público no se me vaya*".

En su correspondencia con Menéndez Pelayo hay abundantes referencias a los "*bombos*" o asociaciones de elogios mutuos porque, según Valera, "*el productor desea vender sus productos*" [108]. Esta carta, del 23 de marzo de 1882, es representativa del Valera de los mil proyectos. Siete párrafos seguidos de la misma se inician con la palabra "*Quiero*" (anotar, concluir, traducir o escribir). Le ilusiona el mercado norteamericano, de ahí que, un mes antes, confíe a Menéndez Pelayo: "*¿Cuándo engendraré yo y pariré otra Pepita Jiménez?"* [109].

Valera es consciente de las pequeñas miserias y debilidades que condicionan la labor del escritor, atrapado entre la disyuntiva de escribir lo que pide el público o lo que su genio le dicta. Valera se queja continuamente del bajo nivel cultural del español medio, que apenas lee. Los lectores de Valera en su tiempo se calculan entre tres y cinco mil, de ahí que las ediciones de sus novelas fueran normalmente de dos mil ejemplares, salvo en *Genio y figura*, de la que se hicieron tres mil.

[107] DeCoster, *Obras desconocidas de Juan Valera*, pp. 577-588.
[108] *Epistolario*, p. 119.
[109] Ibídem, p. 108.

L. Monguió ha hecho un estudio similar en su "*Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX*" [110], aunque en un contexto más amplio. R. Pérez de la Dehesa afirma que Valera cobraba, a principios de este siglo, unas ocho o nueve mil pesetas anuales por derechos de autor [111].

R. Rodríguez Marín afirma que los novelistas por entregas fueron los primeros, entre 1850 y 1870, que pudieron vivir exclusivamente de la literatura. Como caso especial cita a Fernández y González, de quien se afirma que, durante los ocho o diez años de su mayor éxito, ganó un promedio de quinientas pesetas diarias, cuando la renta anual de Valera, incluidos todos sus ingresos, era de unas veinticinco mil pesetas anuales [112]. Una gran desproporción entre la calidad, la fama y el provecho de la misma.

Entre los autores que vendían sus novelas sin problemas estaban Alarcón, Pereda, Palacio Valdés y Galdós. Mención aparte merece Blasco Ibáñez, con una venta razonable en España y unos ingresos enormes por sus traducciones en Estados Unidos.

El Dr. Johnson, Jane Austen, Balzac y Valera escribían apremiados por la necesidad de dinero, Henry James no. R. W. Chapman afirma que el primer editor de Jane Austen, Thomas Egerton, le compró los derechos de autor de *Orgullo y prejuicio* por ciento diez libras esterlinas e hizo tres ediciones de la misma. Las ventas que se calculan de las novelas de Jane Austen hasta su muerte van de dos mil ejemplares de *Emma* a cuatro mil de *Orgullo y prejuicio* [113]. La novelista calificó a su segundo editor, John Murray, de ser un perfecto granuja que le obligó a aceptar un contrato, "*a repartir ganancias*", en la segunda edición de *Mansfield Park* y en la primera de *Emma*. Al final de su vida, Jane Austen declaró que todo el beneficio que había recibido de sus novelas era de unas seiscientas libras, más otras quinientas que recibiría su hermana Cassandra de Murray, en 1818.

[110] En *Revista Hispánica Moderna*, XVII, 1951, pp. 111-127.
[111] "*Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo*", en *Revista de Occidente*, LXXI, 1969, p. 218.
[112] *Realismo y naturalismo: la novela del siglo XIX*, pp. 88-89.
[113] *Jane Austen: Facts and Problems*, pp. 154-157.

En algunas de las cartas familiares de Jane Austen se pueden encontrar referencias a sus ganancias como novelista [114]. Pero Jane Austen tampoco se libró de la piratería de algunos editores. R.W. Chapman cita una edición francesa de *Sense and Sensibility* (*Raison and Sensibilité*, 1815), *Mansfield Park* (*Le Parc de Mansfield*, 1816) y *Emma* (*La Nouvelle Emma*, 1816), de las que no tuvo noticia Jane Austen [115].

El día 13 de marzo de 1893, desde Viena, Valera escribe al Marqués de la Vega Armijo y le habla de un común amigo, el Dr. Guillermo Lauser, cuya esposa había traducido, en 1885, *Las ilusiones del doctor Faustino* [116]. En octubre de 1897, en carta a Ernesto Merimée, autoriza la publicación de una traducción hecha por una amiga del hispanista francés de *La buena fama* y aprovecha para aclararle determinadas expresiones populares que aparecen en dicha obra [117].

Valera y la crítica extranjera

La crítica extranjera, en general, recibió las novelas de Valera en tono elogioso. En Norteamérica son significativos los elogios que hacen de *Pepita Jiménez*, en 1886, W.E. Howells en *Harper's Magazine* y Julián Hawthorne en *New York World*, reproducido en *Las Novedades* y *New York Times* [118]. Más fríos, incluso hostiles en algún caso, son los comentarios que aparecen, sin firma, en *Critic*, *Eclectic Magazine* y *Nation*, alguno de los cuales pudo deberse a la pluma de Henry James [119].

[114] Chapman, R.W. *Jane Austen's Letters*, cartas nº 74-77-81-103 y 106.
[115] *Jane Austen: Facts and Problems*, p. 138.
[116] *Cartas inéditas*, p. 176.
[117] Ibídem, pp. 254-255.
[118] *Harper's Magazine*, LXXIII, nov. 1886, pp. 962-964.
New York World, 15-8-1886, *Las Novedades*, 26-8-1886, *New York Times*, 22-8-1886.
[119] *Critic*, VI, 28-8-1886, p. 98.
Eclectic Magazine, XLIV, 4-XI-1886, pp. 568-569.
Nation, XLII, 4-XI-1886, p. 377.

La crítica inglesa también recibe las novelas de Valera con interés. En 1884, la revista *Quarterly Review* publica un largo artículo sobre literatura española. En él se hace un análisis de la literatura española de la segunda mitad del siglo XIX, basándose específicamente en la *Histoire de la Littérature Contemporaine en Espagne*, de Gustave Hubbard, que se había publicado en París, en 1876, y en las últimas ediciones de obras de Mesoneros Romanos, Larra, Zorrilla, Bécquer, Galdós y Valera. El crítico hace grandes elogios de Espronceda pero rechaza la obra de Zorrilla.

Coloca a Galdós en el primer lugar de la novelística española de su tiempo. Compara a Galdós y a Valera, reconociendo en este último una mayor perfección artística, precisamente por el control y mesura en el manejo de las pasiones. Lo que en Galdós es violento partidismo político o religioso, en Valera es suavidad y destreza de artista. Para el crítico, *Pepita Jiménez* es una joya por su delicada habilidad descriptiva y por su diseño de personajes. Ambos escritores analizaron el contraste entre el ascetismo religioso y la fuerza del amor carnal. Galdós, en *Doña Perfecta*, en *Gloria* o en *La Fontana de Oro*, lo resuelve con violencia, mientras que Valera lo hace de un modo natural y educado. En cuanto a su labor como crítico, la revista le califica como "*the most witty and accomplished of Spanish critics*" [120].

En 1891 se publica en Londres una edición de *Pepita Jiménez*, traducida y prologada por sir Edmund Gosse [121]. La revista *Bookman* publica una crítica muy elogiosa en febrero de 1892, firmada por Harold Spender. Su autor dice alegrarse de haber podido pasar de la ducha de Tolstoi y del baño turco de Ibsen a la brillante, fresca y saludable atmósfera de esta novela de la tierra de la aceituna y de la naranja.

En el prólogo, sir Edmund Gosse había definido *Pepita Jiménez* como la típica novela española de aquellos días y había interpretado el mensaje de la novela como el fracaso necesario de un ardor divino enfrentado a un amor

[120] "*Modern Spanish Literature*", 158, 1884, pp. 40-78.
[121] *Pepita Jiménez. From the Spanish of Juan Valera*, London, Heinemann, The International Library, 1891.

terreno. Para el crítico de *Bookman*, *Pepita Jiménez* es la novela más característicamente española de todo el siglo XIX. La califica de relato psicológico y resalta el análisis sutil que hace Valera del dilema entre el amor y el deshonor, entre la piedad y el amor. Insiste en que Don Luis vence a través de su propia derrota. Para el crítico inglés, la lucha entre la Religión y la Naturaleza es más sutil en su país, pero el problema de desarrollo ético es menos importante que en España [122].

Por los mismos días aparece en *Westminster Review* un artículo crítico sobre literatura española, centrado especialmente en el padre Isla y *Fray Gerundio de Campazas* y Valera y *Pepita Jiménez*. El crítico hace referencia a un artículo de George Saintsbury, aparecido en enero anterior en *New Review* bajo el título de *Literature* y en el que se elogiaba mucho a Valera y especialmente a *Pepita Jiménez*, de la que afirmaba que era una de las mejores novelas que se habían escrito en Europa en los últimos veinte años. Reconoce la autoridad crítica de Saintsbury pero afirma que *Pepita Jiménez*, siendo una buena novela, no alcanza la altura literaria de las novelas que Alphonse Daudet, George Eliot y Guy de Maupassant habían escrito en ese período de tiempo.

El crítico reconoce el inconveniente de que Valera se conozca únicamente a través de una traducción. Al redactor de *Westminster Review* empieza por no gustarle la trama de la novela. Para él, un seminarista no es el personaje ideal para un relato de amor; le da la impresión de que toda la obra "*huele a sacristía*". Hay que resaltar las limitaciones del crítico, que no puede entender el asunto desde el punto de vista español y católico.

Ignora el mensaje moral de la obra, la crisis emocional del protagonista al tener que elegir entre sus sentimientos y el compromiso espiritual que había contraído con Dios. En un país en que el clérigo no tiene por qué mantenerse soltero, la trama de *Pepita Jiménez* tiene menos sentido. El crítico, no obstante, destaca la naturalidad con que Don Luis de Vargas va adquiriendo conciencia

[122] "*Pepita Jiménez*", en *Bookman*, febrero 1892, p. 184.

de su situación y su evolución desde el misticismo a la llamada de los sentidos. Afirma que Pepita no queda totalmente definida, sino simplemente "*entrevista*".

Todos hablan de sus cualidades pero éstas apenas se dejan ver en la novela. En este punto el crítico es incapaz de reconocer la habilidad de Valera en introducir sus personajes a través de las opiniones de otros, dando al relato una agilidad y verosimilitud mucho mayores. Para el crítico, Pepita aparece siempre rodeada de un cierto halo misterioso, hasta que ella misma decide tomar las riendas de la acción en el momento crucial de la novela. Es ahí donde se revela la mujer enamorada y apasionada. El crítico justifica la actitud de Pepita como el único modo de vencer los escrúpulos espirituales de Don Luis [123].

En julio de 1892, Coventry Patmore publica en *Fortnightly Review* una reseña muy elogiosa de *Pepita Jiménez*. Para el crítico inglés la edición ha sido una auténtica y agradable sorpresa. Reconoce en Valera, como en Calderón, "*that complete synthesis of gravity of matter and gaiety of manner which is the glittering crown of art*", una cualidad que fuera de la literatura española sólo se puede encontrar en Shakespeare y en un grado menos evidente. Opina que sólo en la literatura española, con la excepción de Dante, se descubre que Religión y arte no tienen por qué estar enfrentados.

Para el crítico inglés, *Pepita Jiménez* es una novela esencialmente religiosa, frente a la opinión de algunos críticos españoles que la habían tachado de impía e inmoral. Compara la novela religiosa inglesa con *Pepita Jiménez* y alaba el análisis psicológico de Don Luis de Vargas. Compara la naturalidad y sencillez del estilo de Valera con el de Walter Scott y resalta la importancia de los personajes secundarios en *Pepita Jiménez*. Para Patmore, "*they are all true and vivid and unique in their several ways, and we have the most complete picture of a very foreign world without the slightest drawback of strangeness or want of verisimilitude*" [124]. Unos meses después,

[123] "*Belles Lettres*", en *Westminster Review*, 137, febrero 1892, pp. 219-222.
[124] "*A Spanish Novelette*", en *Fortnightly Review*, 58, junio 1892, pp. 91-94.

Coventry Patmore publicaría el mismo texto crítico, sin firma, en la revista *Living Age* [125].

Otras traducciones de Valera

Todavía en 1902 se quejaría Valera de la colonización literaria francesa e inglesa: "*De Francia y de Inglaterra se han importado las novelas hasta hace poco, traduciéndolas ó imitándolas. Aún persisten la imitación y la traducción. Tal vez nuestro público gusta más todavía de lo traducido ó importado que de lo castizo o propio*" [126].

Sin embargo, la opinión que tiene Valera de las traducciones españolas de la literatura francesa es buena. Con ocasión de una traducción hecha en verso por Don Narciso de la Escosura de *La pradera de los desafíos*, en 1861, Valera afirma: "*Dicen los descontentadizos que las traducciones que hacemos de las obras dramáticas francesas, casi siempre suelen perder... Nosotros pensamos y decimos lo contrario*" [127].

La traducción que hizo Valera en 1880 de *Dafnis y Cloe* se considera un ejemplo de respeto al texto original, pese a hacerlo en prosa. En opinión de Zamora Romera, la versión de Valera ha sabido retener, en un clima mantenido de elegancia, el elemento poético y la pintura sencilla de la vida pastoril [128].

En 1887 traduce Valera dos cuentos japoneses, *El espejo de Matsuyama* y *El pescadorcito Urashima*. Valera reconoce que los ha traducido del inglés, sacados de una colección de doce tomitos de cuentos japoneses que le había regalado su cuñado José Delavat [129].

[125] "*A Spanish Novelette*", en *Living Age*, 194, 10-IX-1892, pp. 698-700.
[126] XXXI, *Novelas recientes*, pp. 39-40.
[127] XXI, *Revista dramática*, pp. 187-188.
[128] Op. cit., pp. 115-116.
[129] XIV, *Cuentos*.

Pero el problema de las malas traducciones no ha desaparecido en España. Domingo Pérez Minik se queja de que las traducciones de novelas extranjeras siguen siendo, en general, mediocres y responsabiliza a todos un poco, por no ser lo suficientemente exigentes. No obstante reconoce que en los últimos años han mejorado las cosas algo [130]. Esperemos que este suave renacer de la traducción literaria suponga el de su consolidación definitiva, proporcionando al traductor hábil un medio de subsistencia digno y un enriquecimiento espiritual aún mayor.

[130] *La novela extranjera en España*, pp. 14-17.

POESÍAS Y PARÁFRASIS

La faceta de Valera como poeta es la menos conocida y estudiada del escritor egabrense. No obstante, su producción poética supera ampliamente el centenar de composiciones. No se trata, por tanto, de una tentativa accidental, como la que hiciera en el campo del teatro, sino de una actividad meditada y recurrente.

Ser un buen poeta lírico fue obsesión de Valera, pero pocos de sus poemas son totalmente originales. Ser poeta fue la gran ilusión de su vida y su gran decepción. A principios de 1847, escribe a su padre desde Madrid: "*Al menos si llegara a ser poeta dramático ya sería otra cosa, porque de 400 a 600 duros, siendo buena, bien puede valer cada comedia. 'Tentanda via est': no sería malo tentar el vado, pero soy algunas veces muy flojo y desconfiado, y siendo, como estoy convencido de serlo, buen poeta lírico, lo que si no me da provecho me da honra, sería muy triste echarlo a perder escribiendo paparruchas para el teatro*" [1].

Primeros poemas románticos

Los poemas juveniles de Valera suelen llevar la huella de Lamartine, Leopardi, Víctor Hugo y Byron. Incluso aquellos que él califica de más sinceros, como *"El fuego divino"*, *"Al mirar tus ojos"* o *"A Gláfira"*, resultan fríos e

[1] XLVII, *Correspondencia I*, p. 21.

incluso superficiales. Valera se empeñaba en hacer referencias a la mitología clásica cuando el gusto de los lectores de su época era muy diferente ya.

Se obstinó en no seguir los consejos de su tío Alcalá-Galiano, que recomendaba a los poetas españoles de mediados del siglo XIX seguir el ejemplo de sus colegas ingleses, como Southey y Wordsworth, que habían vuelto la mirada a la propia historia nacional y a sus tradiciones populares, llenas de elementos poéticos e incluso novelescos [2].

Todos los estudiosos de Valera hacen una clara distinción entre sus primeros versos y los de su madurez. Pese a sus constantes intentos de justificación, tratando de rechazar cualquier tipo de influencia romántica, las composiciones de su juventud están impregnadas de los mensajes de Byron y de Espronceda.

Azaña le asigna, al menos, un breve periodo romántico, a partir de 1839, en que Valera conoce a Espronceda, veraneando en los baños de Carratraca [3].

A los veintidós años ya le preocupaba, como vemos, lo que él llamaba la "*gloria póstuma*". De ahí que afirme: "*Mas, ¿para qué he de mentir? Soy tan tonto que también la ansío, y haré lo posible que adquirirla en vida y muerte, en lo presente y porvenir; pues como dice Isócrates (a quien cito aunque parezca pedantería) 'ya que alcanzares cuerpo mortal y alma imperecedera, procura dejar del alma memoria inmortal*' " [4].

Por aquellos años, el joven Valera no creía tener otra capacidad que la de componer versos. Ya en 1849 afirmaba: *"¿ Qué quieren que sea yo, si no soy poeta?"* [5].

[2] *Literatura Española. Siglo XIX*, pp. 133 y 134.
[3] Ensayos sobre Valera, p. 23.
[4] XLVII, Correspondencia I, p. 22.
[5] [5] AZAÑA, *Ensayos sobre Valera*, p. 59. La carta está fechada en Madrid, el 1-2-1849.

Azaña describe así a Valera como poeta lírico: "*Correcto casi siempre, alcanza a ser armonioso en sus momentos mejores, sin rapto lírico ni fantasía poderosa, ni efusión comunicativa. Su lenguaje poético es frío*" [6].

Valera y Byron

Pese a ser influido por Byron, a Valera le impresionó poco la desesperación byroniana. Prefería analizar la postura del poeta ante el conflicto amoroso, la lucha eterna entre lo carnal y lo platónico. Por eso, cuando Valera hace referencia a una joven viuda, vecina de habitación en Madrid, en carta a su padre en enero de 1847, la cita de Byron está perfectamente explicada. Valera no acepta la relación platónica con la joven viuda y espera conseguir, al final, sus favores. De ahí que confíe a su padre la esperanza de que ella "*afloge demasiado la rienda del corcel indómito de su pasión y se deje caer en el precipicio. Si esta caída llega a ser conmigo, muchos elogios le daré al discípulo de Sócrates, si no, le pondré como un trapo: aunque, en todo caso, diré como Lord Byron: "Oh Plato, Oh Plato, you have pared the way &*" [7].

La cita corresponde al Canto I de *Don Juan*, Stanza CXVI, que se inicia así:

"*Oh Plato! Plato! you have paved the way,*

With your confounded fantasies, to more

Immoral conduct by the fancied sway..." [8]

La escasez de traducciones de Byron en verso en aquellos años y el hecho de que esta estrofa sea generalmente omitida en las versiones de *Don*

[6] Ibídem, p. 59.
[7] XLVII, *Correspondencia I*, p. 16.
[8] El error de transcribir "*pared*" por "*paved*" no es imputable a Valera sino al impresor, ya que hemos detectado otros errores similares en el mismo volumen, incluso en nombres propios españoles.

Juan en castellano, e incluso en algunas ediciones en inglés, parecen demostrar que Valera leyó a Byron en inglés. A título de ejemplo, señalaremos que la versión castellana de *Don Juan* que hemos utilizado, omite esta estrofa y aquellas otras en las que el autor hace digresión filosófica. Concretamente, las siguientes: *Canto* I. *Stanzas* LXXVIII a LXXX. Sobre el amor platónico. *Canto* I. *Stanzas* CXLVII a CLII. Sobre la inocencia herida. *Canto* II. *Stanzas* XXII y XXIII. Digresiones sobre el amor. [9]

Al rechazar el amor platónico, Valera recuerda a Don Juan y a Julia dando rienda suelta a sus sentimientos, mientras Byron acusa a Platón de charlatán, mensajero, mequetrefe y farolero [10]. En el poema de Byron, Doña Inés es un retrato satírico de su propia esposa, Lady Byron. El poeta hace constantes alusiones en la obra a su desgraciado matrimonio, un vínculo en el que tampoco Juan Valera resultaría bien parado [11].

La presencia de Byron en la poesía de Valera es palpable en su primera época granadina, desde 1841. Su composición *"A Lucinda"* (Granada, 1841) toma el asunto del primer canto del *Don Juan* e iba dedicada a Paulina, su primera novia, según reconoce el propio autor [12]. Está escrito en octavillas, de verso heptasílabo.

"El sueño de las Tinieblas" tiene el mismo origen y está escrito en forma de silva, con versos heptasílabos y endecasílabos de rima consonante irregular [13].

Su *"Fragmento de Byron"* (Granada, 1841) es un romance. El poema *"Al Sol"*, de la misma época, es una paráfrasis de un fragmento del *Manfredo* y está compuesto por diez serventesios, de metro endecasílabo [14].

---

[9] Pérez del Hoyo, Editor. Madrid. Primera edición. 1969.
[10] *Don Juan*, T.S. Dorsch edit., Routledge English Texts, London, second edition, 1968, Stanza CXVI, p. 33.
[11] Ibídem, *Stanzas* XXVI y XXVII.
[12] XVII, *Poesías I*, p. 356. El poema aparece en las páginas 51 a 53.
[13] Ibídem, pp. 58-61.
[14] XVIII, *Poesías II*, pp. 102-103.

Ya a esa temprana edad había proyectado la traducción completa del *Manfredo*, según reconoce en 1861, al hacer la crítica de la traducción de dicha obra por su sobrino José Alcalá-Galiano y Fernández de las Peñas: "*Manfredo es un poema que apasiona á la gente joven, y quien escribe este artículo recuerda muy bien que, cuando se contaba en dicho número, empezó también á traducirle en verso, y gustaba más de él de lo que gusta en el día*" [15].

La influencia de Byron aparece, también, en otras composiciones que los críticos no han señalado. En *"La mano de la sultana"* (Granada, 1845), Valera narra una leyenda oriental en la que se cantan los amores desdichados de Aglae y Lascar [16]. Lascar, un joven griego cristiano, cautivo del Sultán turco, canta tristemente sus amores con Aglae, a la que cree muerta. Sin embargo, ésta había sido hecho prisionera por el Sultán, que la hizo su favorita.

Convertida ahora en Sultana, Aglae pone a prueba el amor de Lascar y se siente decepcionada por la falta de constancia de aquél, que se enamora de alguien a quien sólo ha visto la mano, la de la propia Aglae. La Sultana le rechaza pero permite la huída de Lascar. Aglae se envenena y Lascar se suicida precipitándose desde un acantilado, tras matar al bajá.

Valera toma parte del argumento de los Cantos II y III de *El Corsario*, de Byron. En dicha obra, Conrado cae en poder de Seïde, el bajá turco. Gulnara se enamora de Conrado, pero éste recuerda todavía a Medora, a la que cree muerta, lo que provoca los celos de la Sultana. El recurso a la mano de la Sultana aparece también en *El Corsario*, en la Stanza XII del Canto II. En la obra de Byron, Gulnara apuñala a Seïde y libera a Conrado. Tras la muerte de Medora, Conrado se marcha solo.

Valera afirma que cinco cuartetos de *La mano de la Sultana* eran una imitación del *Giaour*, de Byron, pero no hace ninguna referencia a *El Corsario*

[15] XXII, *Manfredo*, p. 11.
[16] XVII, *Poesías I*, pp. 144 a 180

[17]. Estas estrofas, que en realidad son serventesios, enlazan la huída de Lascar y la muerte de Aglae. En esta composición, Valera usa diversos tipos de estrofas, con objeto de romper el esquema narrativo y adaptarse al ritmo que marcan los acontecimientos. Octavas reales, décimas, silvas, romances de octosílabos y de endecasílabos, serventesios y octavillas se alternan , agrupadas, a lo largo del poema.

Valera sentía especial predilección por la silva y por una versión en octosílabos de la octava italiana, que en nuestro país recibió el nombre de octavilla. Pero la realidad es que Valera nunca tuvo una formación poética que pudiéramos calificar de académica o tradicional. Consciente de ello, el día 17 de septiembre de 1883, desde Cabra, relata a Menéndez Pelayo las incidencias de sus primeras publicaciones en verso. Recuerda la edición de sus *Ensayos Poéticos* (Granada. 1844), de cuya fecha exacta de edición ni siquiera parece estar seguro ya y confiesa que, por aquella época, estaba lejos de "*todo buen influjo literario*" y que era un ignorante que "*no había estudiado ni retórica, ni poética, ni siquiera gramática*".

Valera, que nunca olvidaría aquel fracaso editorial, afirma: "*Yo tengo odio y mala voluntad a aquel aborto mío y no sé por qué no hice auto de fe con él*" [18]. Más adelante, añade: "*En verso nunca dejé de escribir, pero no como poeta, sino como hombre de mundo, muy de siglo en siglo, pasando años y años entre una composición y otra*" [19].

En 1885, Valera sufre una nueva decepción como poeta. Ha escrito su zarzuela *Lo mejor del tesoro* y no hay quien le ponga música. Se queja a Menéndez Pelayo de que ni Arrieta ni Arderíus hayan aceptado su propuesta y afirma que su zarzuela "*tiene los más bonitos versos que tuvo jamás zarzuela alguna en España*" [20].

[17] Ibídem, p. 169.
[18] *Epistolario*, p. 177.
[19] Ibídem, pp. 177 y 178.
[20] Ibídem, p. 213. Washington, 30-6-1885.

No obstante, Valera se siente ufano de los dos idilios que aparecen en *El Comendador Mendoza* (1876), especialmente del primero de ellos. Valera insiste: "*Creo, además, que, modestos y oscuros, mis versos han ejercido alguna influencia*..." [21]. No se resigna a la evidencia. Al final de su carrera literaria ha escrito unos ciento treinta poemas, de diferente longitud y calidad.

El *arte por el arte*

Valera persigue la estética del arte por el arte. La plasmación del arte se encuentra fundamentalmente en la poesía. Para él la poesía es la expresión de la belleza por medio de la palabra y la labor del poeta será, sobre todo, la creación de lo bello ya que, sólo a través del arte se puede llegar a la perfección. De ahí que, en 1886, insista a Menéndez Pelayo que "*el arte lo limpia todo y extrae oro del fango*" [22].

Dentro de esta filosofía artística, Valera resalta el valor de lo ideal sobre lo real. Ya en 1857, Valera escribía a Cueto: "*La hermosura toma ya en la mente humana ciertas formas, que se llaman tipos ideales, y que son como la regla y el crisol con que medimos y depuramos la imperfecta y confusa hermosura de las cosas visibles...¿Qué importa que la forma exista en la naturaleza, si la idea, que está para el vulgo como escondida en la forma, sale de la mente humana y viene á ella de la divina*?" [23]. Es decir, sólo el poeta es capaz de percibir lo bello de lo natural y de transmitirlo al lector. La belleza es algo real, algo que existe pero que es difícil de definir.

Diez años después, insiste Valera: "*La belleza es divina, es inexplicable. Los filósofos, hace muchos siglos, trabajan en vano para determinar la idea de la belleza...Se filosofa, se discurre, se dicen sutilezas, discreciones y profundidades grandísimas acerca de esta idea, y con el intento*

[21] Ibídem, pp. 214-215. Washington, 8-7-1885.
[22] XVII, p. 21. *"Carta-dedicatoria"* a Menéndez Pelayo para el tomo *Canciones, Romances y Poemas*.
[23] XLVIII, *Correspondencia II*, p.148. Carta fechada en San Petersburgo el 5-3-1857.

de explicarla; pero no se dan leyes para producirla. La ciencia, mejor dicho, la filosofía segunda, que trata de la belleza, es lo que llaman Estética. Cuando trata de las facultades que hay en nuestra alma para crear o producir lo bello, se relaciona con la psicología; con la teodicea o con la ontología, cuando trata de contemplar la belleza como objeto, como modo del Ser, como atributo soberano de la Divinidad; pero siempre la belleza en sí es indefinible" [24].

Más adelante insiste: "*El juicio estético, que cuando va acompañado de la inspiración es el genio, y que se llama buen gusto cuando no crea, sino que falla o decide sobre lo creado, tiene, pues, por base una noción a priori de la belleza*" [25]. El poeta dispone de la imaginación y de la palabra para llevar al lector el mensaje estético. Pero, para Valera, "*las lecciones de un poeta han de ser conmoviendo, no convenciendo; sus medios de persuadir no están en la dialéctica, sino en una pasión vehemente de que está poseído... Shakespeare no quiere enseñar nada; quiere crear la hermosura o la sublimidad, y revestirlas de una forma sensible imitando la naturaleza o la historia*" [26].

A través de esta idealización, el poeta puede hacer que un personaje rústico y zafio se convierta en una figura inolvidable. Según Valera, en el *Quijote*, "*el lenguaje de Sancho, lo mismo que el alma de Sancho, no están tomados de la estéril observación sólo, sino creados idealmente por el glorioso poeta, el cual hace peregrina amalgama de candor y malicia, de bondad y egoísmo, de necedad y chiste, y forja un carácter y un personaje, de quien, si fuera real, nadie se acordaría; pero por ser ideal y fingido, y de los que no se usan de diario, ni se encuentran al revolver de cada esquina, vive vida inmortal en nuestro espíritu, y más clara que la de los personajes famosos de la historia"* [27].

No olvidemos que, para Valera, una novela es un poema en prosa. El poeta debe ceñirse al mundo real, a describir lo que se puede percibir por los sentidos.

[24] I, *La libertad en el arte*, p. 131.
[25] Ibídem, p. 134.
[26] XXII, *La Muerte de César, tragedia de D. Ventura de la Vega*, p. 289.
[27] XXVI, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, p.63.

En su *Prólogo* a las poesías de Menéndez Pelayo, de 1882, Valera afirma: "*La poesía es imitación de la naturaleza; pero la imitación es medio y no fin. El fin es la creación de lo bello. Todo propósito útil de enseñanza, de moralización, está por bajo o es extraño al arte*" [28].

Casi treinta años antes, en 1853, escribía a Heriberto García de Quevedo desde Río de Janeiro: "*Pero, volviendo a la poesía, como el elemento de que se sirve es la palabra, y la palabra contiene clara y determinadamente todas las ideas y sentimientos humanos, resulta de aquí que todos ellos son objeto de la poesía*" [29].

Más adelante afirma: "*Y la poesía debe y puede encargar al buen gusto que escoja y se aproveche de estos trabajos para formar con ellos cosas bonitas, pero no para meterse á bachillera y mucho menos para formar un conjunto monstruoso...Verdad es que aún hay una poesía que llaman didáctica, pero, ó no es didáctica ó no es poesía. Plutarco está conmigo y no cree en la poesía que no es fabulosa y embustera*" [30].

Los críticos y la poesía de Valera

Valera está convencido de que el poeta participa en la elevación espiritual y cultural del lector. Por eso, en un momento de pesimismo, confiesa a Menéndez Pelayo: "*Mucho hay que predicar para convertir al buen gusto al público español, pero aunque yo atinase a predicar muy bien, sería predicar en desierto*" [31].

Valera está convencido de que su poesía no está al alcance de todos. Se siente desilusionado ante la fría acogida que tienen sus versos.

[28] XXV, p. 231.
[29] XLVII, p. 163.
[30] Ibídem, p.165.
[31] *Epistolario*, p. 122. Carta fechada en Cintra el 12-6-1882.

Araújo Costa afirma que "*un romántico tiene más facilidades que un clásico para llegar al corazón de la muchedumbre"* y achaca a esto el hecho de que Valera no haya llegado a ser un poeta popular [32].

G.S. Lancashire atribuye el principal mérito de Valera como poeta a la gracia y corrección de sus versos, aunque estén faltos de inspiración y originalidad. "*Their chief merit is grace and correctness, but they lacked inspiration and originality; his very cultivation was against him, and we could scarcely expect that he would attract the public with his dignified and refined verse, nor even the literary critic who looks for something more than metrical perfection. With that gentle irony in which he excelled he made his protests against the neglect of the public, but to the last he always regarded himself as a poet rather than a novelist*" [33].

Romero Mendoza coincide con la mayoría de los críticos de Valera, al afirmar que sus poesías son "*irreprochables en la forma y de un sentido eminentemente filosófico*", pero que ni entusiasman ni arrebatan... Valera hace "*una poesía sabia y reflexiva*" que no puede encasillarse como romántica ni como clásica [34]. Alfonso Zamora Romera ha señalado que Valera usó poco el soneto y prefería las composiciones de siete y once sílabas. Entre sus estrofas preferidas se encuentran la silva, la lira, la estrofa bermudina, la octava italiana, la octava real, y el romance [35].

Entre sus sonetos, casi todos anteriores a 1849 y de diferente calidad, destacamos uno de gran perfección métrica y corte petrarquista titulado *"A Lucía"* (Nápoles, 1848). Valera sabe ya que su amor por Lucía Palladi no tiene esperanzas y se queja de su suerte en esta composición [36]. Otro soneto, de su época granadina y que podríamos fechar hacia 1844, sin título específico, es el

[32] *"Estudio Preliminar"* a *Obras Completas*, de Juan Valera. Madrid, 1934, pp. XII a XIV.
[33] *Juan Valera*, p. 210.
[34] *Don Juan Valera*, p. 94.
[35] *Don Juan Valera*, p. 75.
[36] XVII, *Poesías I*, p. 267.

canto a una linda joven llamada Juana. Como casi siempre, la rima y el metro son correctos, aunque el poema no produzca emoción en el lector [37].

El soneto más antiguo que conocemos de Valera es uno titulado *"Imitación de Lamartine"*, fechado en Málaga en 1841, cuando el autor apenas contaba diecisiete años [38]. Otro *"Soneto"*, de inspiración mitológica, sobre el rapto de Proserpina, es también de su época de Granada [39].

C. Bravo Villasante ha señalado el error de Valera de intentar, hacia 1850, un nuevo modelo poético, con estrofas grandielocuentes y temas prosopopéyicos, muy apartados de los intereses y gustos de Valera [40]. De ahí que los versos épicos dedicados *"A Colón"* y sus estrofas a *"La Resurrección de Cristo"* (Madrid, 1850) resulten artificiales, frente a la espontaneidad de sus composiciones napolitanas y granadinas.

Sus *"Saudades de Elisena"* (San Petersburgo, 1857) son un nuevo ejemplo del poeta atormentado por unos amores no correspondidos. Magdalena Brohan le hace sufrir una nueva decepción, al no aceptar el trato carnal que Valera le pide. Una vez más, Valera se niega a aceptar la relación meramente platónica que la actriz francesa le ofrece [41]. Se trata de un largo romancillo en versos hexasílabos.

En el verano de 1885, al morir su hijo Carlos, Valera escribe esta sentida semblanza, que no figura en los dos tomos de poemas.

Son versos tristes que hacen recordar la canción que Lope de Vega compuso a la muerte de su hijo Carlos Félix. En ambos poemas, sobre la base de endecasílabos y heptasílabos, el padre resalta la pureza de corazón del difunto y encomienda a Dios su alma.

[37] Ibídem, p. 89.
[38] Ibídem, p. 62.
[39] Ibídem, p. 99.
[40] *Vida de Juan Valera*, 1989, p. 51. Los poemas aparecen en XVII, *Poesías I*, pp. 273 a 283.
[41] XVII, *Poesías I*, pp. 322 a 333.

"*Intacto lleva a Dios su pensamiento,*

No deja tras de sí recuerdo impuro,

Y ni la envidia misma

Puede clavar en él la torpe lengua:

Blanco de ciega saña

Nunca se vio, ni de traición aleve,

Ni, rota el ara del amor primero,

Halló trivial lo que juzgó divino" [42].

En el *"Prólogo"* a los *Ensayos Poéticos* (Granada, 1844), J. Jiménez Serrano elogia algunos poemas de Valera como "*felices imitaciones de Horacio, de Catulo y Virgilio*", Goëthe y Byron, pero sobre todo el estudio profundo que el poeta hacía de los clásicos griegos y latinos [43]. Más adelante, en 1858, Alcalá-Galiano escribe el *"Prólogo"* al tomo *Poesías*, de su sobrino Juan Valera. Aprovecha para ofrecer un panorama del estado de la poesía española a mediados del siglo XIX, destacando las obras del Duque de Rivas y de Zorrilla [44]. Este *"Prólogo"* es como una continuación del que había escrito en 1834 a la edición de París de *El moro expósito*, del Duque de Rivas y al que hemos hecho referencia en otro lugar. En aquella ocasión, Alcalá-Galiano anunciaba la llegada del Romanticismo a España y expresaba su ilusión de que el movimiento cuajara en nuestro país y se inaugurara una nueva época para las letras españolas. En 1858 va a enjuiciar los logros del Romanticismo poético español. Según el crítico, en España se había seguido copiando de modelos extranjeros, especialmente franceses. Para Alcalá-Galiano, el Romanticismo español no estuvo claramente definido, al no señalarse una

[42] *Epistolario*, p. 215. A Menéndez Pelayo. Washington, 8-7-1885.
[43] XVII, *Poesías I*, pp. 24-25.
[44] Ibídem, pp. 27 a 41.

línea divisoria nítida entre la poesía clásica y la romántica. Se había seguido abusando de la forma, de la perífrasis, del lenguaje afectado, del amaneramiento y de la artificiosidad.

Galiano califica a Valera de "*poeta clásico por excelencia*", para distinguirle del falso clasicismo que se había cultivado en Francia y en España a finales del siglo XVIII. Alcalá-Galiano destaca en Valera su estudio de la forma y la profundidad de su análisis de la antigüedad griega y latina, que se trasluce en sus poemas. No obstante, reconoce que algunos de sus poemas tienen ciertos puntos de contacto con la poesía romántica, lo que le hace acercarse a la figura de Andrés Chénier. Insiste en que los versos de Valera son "*poesía sabia*" y declara que su sobrino era "*condiscípulo, aunque no copista*" de Leopardi [45].

Afirma que "*en las obrillas del señor Valera no falta la espontaneidad ni el brío*" y reconoce que sus defectos "*son los de su secta y fe*". Entiende que "*al tratar de formar un lenguaje poético distinto del de la prosa*", Valera había caído en la trampa frecuente de rebuscar vocablos o abusar de circunloquios, con lo que sus versos pueden resultar, a veces, demasiado artificiales. En su defensa, cita ejemplos de Wordsworth, Ariosto y Byron, en los que encuentra trozos "*donde lo familiar no desdice de lo bien entonado de la composición toda*" [46].

Valera había escrito en 1858 una carta-dedicatoria en verso a su tío, para este volumen de *Poesías*, en la que declaraba su ideal poético, sus dudas y las razones que tenía para sentirse poeta [47]. Muchos años después, la edición de *Canciones, Romances y Poemas* (1885) fue cuidadosamente programada por Valera desde Washington y supervisada y anotada por Menéndez Pelayo, en Madrid [48]. La correspondencia entre ambos escritores, en el verano de 1885, aporta numerosos datos sobre la preparación de este volumen. El

[45] Ibídem, p. 34.
[46] Ibídem, pp. 35 y 37.
[47] XVIII, *Poesías II*, pp. 7 a 14.
[48] Madrid, Tello, Colección de Escritores Castellanos.

proyecto se había iniciado a finales de 1883. Desde París, el día 26 de diciembre de ese año, Valera comenta la idea a Menéndez Pelayo y ya le anuncia una "*carta publicable*", que serviría de prólogo al volumen [49].

Valera y Menéndez Pelayo

Por aquellos días, Valera y Menéndez Pelayo proyectaban la publicación de unos *Poemas turdetanos*, a iniciativa del santanderino. El día 18 de octubre de 1883, desde Cabra, Valera acepta la propuesta [50]. Valera está disgustado de su relaciones con el editor sevillano F. Álvarez y quiere que Catalina se haga cargo de la edición de sus poesías. Desde Washington, en enero de 1884, encarga a Menéndez Pelayo que inste a Catalina a comenzar la impresión, aunque su carta-prólogo no se hubiera enviado aún [51].

En todos estos meses, los dos escritores discuten acerca de las poesías que deben ser incluidas y las que hay que eliminar de ediciones anteriores, así como el orden de presentación. El proyecto inicial había sido el de poner a la venta el volumen en octubre de 1884 pero el editor no cumplía los plazos previstos. Menéndez Pelayo, en carta a Valera, desde Santander, el 27 de agosto de 1884, se queja de la "*negligencia editorial*" de Catalina, provocada por su ascensión política y social [52].

El nuevo plazo que se imponen es octubre de 1885, pero la obra no saldría a la luz pública hasta la primavera de 1886. Valera había enviado, al fin, su carta-prólogo. El escritor andaluz no quería que en este volumen se incluyera la epístola-dedicatoria que Alcalá-Galiano había hecho para la edición de *Poesías* de 1858 y que Valera califica de "*tonta y prosaica*" [53]. En la carta-prólogo que Valera dirige a Menéndez Pelayo para este volumen, el

[49] *Epistolario*, p. 188.
[50] Ibídem, p. 183.
[51] Ibídem, p. 190. 22-1-1884.
[52] Ibídem, p. 204.
[53] Ibídem, p. 223.

autor afirma que "*la razón principal del escribir es la poesía. Los escritos se hacen famosos e inmortales por la belleza y no por la verdad que enseñan. Casi siempre es vana pretensión la del que cree que enseña escribiendo...*" [54].

Como vemos, Valera insiste una y otra vez en su rechazo de la poesía didáctica y de los autores que tratan de dogmatizar a través de sus escritos. Entre bastidores está, también, su obsesivo culto a la forma. Para Valera, "*la composición más ligera, si está bien, es manifestación de la luz interior del alma... Este es el estilo, ésta es la forma. No consiste en consonantes difíciles, ni en rebuscadas figuras retóricas, ni en transposiciones, ni en sonoridad y pompa de metro. Consiste en algo más alto y más sutil que esas calidades, si bien por lo mismo que es más alto no todos los lectores lo alcanzan, y por lo mismo que es más sutil se sustrae a la percepción de las personas rudas y artísticamente mal educadas*" [55].

Justifica el autor que, "*descorazonado por el mal éxito, ha resultado que he escrito pocos versos originales, y que he traducido, o más bien adaptado a nuestro idioma, mucho de literaturas extrañas, ya parafraseando, ya compendiando y extractando*". El propio Valera afirma que en sus versos "*la nitidez, la elegancia sencilla y la atinada limpieza de la forma son notables, lo cual de sobra se conoce que no se consigue sobando y limando, sino por dichosa inspiración*". A muchos años de distancia del momento en que fueron compuestos, compara la calidad de sus poemas con la de su prosa y afirma que sus versos tienen "*ciertas buenas prendas de que la prosa carece: el candor, la lozanía y la frescura de la juventud, y propósitos más puros, porque los versos están hechos sin la vana y egoísta esperanza de ganar con ellos dinero, influjo o al menos fama inmediata, sino sólo por amor entrañable de la misma poesía...*" [56].

Valera afirma que *"Las aventuras de Cide Yahye"* (1846) son un proyecto de epopeya moderna, basado en un cuento de Bocaccio. En este

[54] XVII, *Poesías I*, p. 11.
[55] Ibídem, pp. 14-15.
[56] Ibídem, pp. 16-17.

poema inconcluso, relata la historia de amor de un rey moro de la Alpujarra granadina, que acabaría convirtiéndose en pirata y suicidándose, tras apuñalar a su amada [57]. Alcalá-Galiano destacaba más en este poema la forma en que está compuesto que el pensamiento filosófico que trataba de comunicar [58]. Menéndez Pelayo, por su parte, resaltaba la filosofía neoplatónica del poema [59]. El crítico santanderino anotó la edición de *Canciones, Romances y Poemas*, resaltando "el sentido interno" de algunas poesías y señalando el origen de aquellas que eran traducción o paráfrasis de otros autores [60].

Menéndez Pelayo respalda la opinión de Alcalá-Galiano, que en 1858 había calificado los versos de Valera como "poesía sabia". Elogia la "*rarísima cultura*" de Valera y "*el jugo de ideas y de doctrina*" que encierran muchas de sus composiciones [61]. Para el crítico, Valera "*tuvo como poeta la desgracia de llegar demasiado pronto, de adelantarse a la época en que comenzó a florecer*" la poesía española.

Valera había publicado su tomo de *Poesías* en 1858, cuando todavía no se había apagado en España el fervor romántico y el culto a la oda académica. Sería más tarde cuando se liberarían los cánones, se difuminarían las escuelas poéticas y se suavizaría la disciplina tradicional. Sería entonces cuando se iba a aceptar un lenguaje poético más llano y natural, cercano al del prosista; aunque todavía quedarían poetas que mantendrían el culto al lenguaje elevado.

Valera se anticipa a los poetas españoles de su tiempo, introduciendo nuevas técnicas a través de sus adaptaciones de Goëthe, Heine o Musset. En este nuevo tomo de poemas, de 1886, afirma Menéndez Pelayo, aparecen "*mezcladas en agradable confusión, joyas peregrinas de las dos lenguas clásicas, y de la alemana y de la inglesa y hasta de la arábiga y de la indostánica, traídas todas a nuestro idioma con el más exquisito primor y*

[57] Ibídem, pp. 17 a 19.
[58] Ibídem, p. 40.
[59] XVIII, *Poesías II*, p. 309.
[60] Ibídem, pp. 277 a 320.
[61] Ibídem, p. 277.

elegancia" [62]. Al coincidir en Valera el poeta y el pensador profundo, para Menéndez Pelayo, su poesía es "reflexiva, erudita, sabia y llena de intenciones" [63]. Destaca las canciones eróticas *"A Lucía"*, escritas en Nápoles en 1848 y dedicadas a Lucía Palladi. El crítico cree ver la influencia directa de Petrarca en estas composiciones e incluso de la escuela platónica, a través de Leopardi [64].

Valera no quiere que en el volumen se les llame "*canciones*", sino silvas, por ser ésta la estrofa utilizada en ellas [65]. En los *"Sueños"* (Río de Janeiro, 1851), que alaba mucho, Menéndez Pelayo insinúa la influencia de Dante, en un pasaje del Purgatorio [66]. Sin embargo, los críticos de Valera coinciden en afirmar que su mejor composición es la titulada *"El Fuego divino"*, escrita en Granada en 1845 y publicada en *El Siglo Pintoresco* en 1847 [67]. Menéndez Pelayo afirma que este poema, "*por la limpieza y serenidad del estilo y hasta por el corte métrico pertenece a la escuela de Fr. Luis de León*", aunque con una idea moderna, que no borra el matiz místico. Valera parece haber tomado el tema de Herder y sus "*Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad*" [68]. Está escrito en liras perfectas de metro y rima y constituye la composición más lograda de su primera época. Fue compuesto cuando el autor tenía poco más de veinte años.

La presencia de los poetas clásicos, latinos y griegos, en la obra de Valera es constante, tanto en su poesía como en su prosa. En sus poemas hay referencias casi constantes a Horacio, Catulo, Propercio, Marcial y Virgilio.

Con relación a los clásicos españoles, la preferencia de Valera es por los poetas místicos, especialmente Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

---

[62] Ibídem, p. 281.
[63] Ibídem, p. 282.
[64] Ibídem, p. 287.
[65] *Epistolario*, p. 224. A Menéndez Pelayo. Washington, 28-9-1885.
[66] XVII, *Poesías I*, pp. 293-294.
[67] XLVII, *Correspondencia I*, p. 26. A Juan Navarro Sierra. Madrid, 30-1-1847.
[68] XVIII, *Poesías II*, p. 296.

Los *Idilios* de Guessner y *Dafnis y Cloe*

Por otra parte, hemos detectado un cierto paralelismo entre las obras del escritor suizo Salomón Guessner y las del primer periodo del novelista egabrense (1874-1880). En estos años Valera publica *Pepita Jiménez* (1874), *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874), *El Comendador Mendoza* (1877), *Pasarse de listo* (1877), *Doña Luz* (1879) y traduce en prosa las *Pastorales* de Longo, en su *Dafnis y Cloe* (1880) . Salvo en *Pasarse de listo*, en todas estas obras hace Valera un canto a la vida rural, con gentes sencillas y bellas descripciones del vivir diario andaluz.

Como siempre, Valera huirá de lo desagradable o lo que pudiera considerarse indecente. Así, en *Dafnis y Cloe*, como ha señalado Luis A. de Villena, su puritanismo le hace modificar parte del Libro Cuarto, en el que, en el original de Longo, el parásito Gnatón se enamora de Dafnis y no de Cloe. Pide a su amo Astilo que le dé el mancebo, recordándole ciertas relaciones homosexuales de los dioses, como las de Ganimedes y Zeus o Bragchos y Apolo [69]. Valera suaviza la situación. Hace que Gnatón se enamore de Cloe y cite amores de dioses y pastores, como los de Afrodita y el vaquero Anquises, Júpiter y la pastora Maya o Pan y la pastora Pitis [70]. En el volumen citado se omite la Introducción que, bajo el pseudónimo de "*Un aprendiz de helenista*", había puesto Valera a la primera edición de *Dafnis y Cloe* y que aparece reproducida en sus *Obras Completas* [71].

En dicha *Introducción*, Valera reconoce haber "*cambiado o suprimido*" lo que pudiera "*tildarse de licencioso*" o incluso de perverso. En su defensa cita escenas de *Fanny*, *Madame Bovary*, *La mujer de fueg***o** y *La Dama de las Camelias*, entre otras obras, bastante más escabrosas y que, sin embargo, él no tacharía de indecentes [72]. Valera defiende la calificación de novela para *Dafnis y Cloe* y lo razona así: "*Dafnis y Cloe, más bien que de novela bucólica, puede*

[69] *Introducción* a *Dafnis y Cloe*. Madrid, 1974, p. XIV.
[70] Op. cit., p. 123.
[71] Madrid, 1934, pp. 763 a 823.
[72] Ibídem, p. 770.

calificarse de novela campesina, de novela idílica o de idilio en prosa; y en este sentido, lejos de pasar de moda, da la moda y sirve de modelo aún, 'mutatis mutandi', no sólo a Pablo y Virginia, sino a muchas preciosas novelas de Jorge Sand, y hasta a una que compuso en español, pocos años ha, cierto amigo mío, con el título de Pepita Jiménez" [73].

Porque, para Valera, la novela tiene un elemento poético irrenunciable. *Pepita Jiménez* es, efectivamente, un idilio en prosa, en el que dos jóvenes se inician en el amor, sin llegar a proponérselo, de modo similar a como lo hacen los personajes de Longo. El propio Valera lo confirma así: "*Dafnis y Cloe, en completo estado de naturaleza, aunque sublimado o idealizado por el favor divino, pero por el favor divino de dioses poco severos, se aman antes de saber que se aman, son bellos e ignorantes, contemplan y comprenden su hermosura y de esta contemplación y admiración nace un afecto bastante delicado para dos que viven casi vida selvática: él, sin colegio ni estudio de moral, y ella sin madre vigilante y cristiana, sin aya inglesa que le advierta lo que es 'shocking', y sin nada por el estilo*" [74].

Don Luis, seminarista y místico, nada sabe del mundo, de las mujeres y del amor. Pepita, aunque viuda, tampoco ha conocido a varón. Ellos también empiezan a amarse sin saberlo. La vida selvática será aquí, en ambos, una vida artificial, de seminario o de retiro por un largo luto de viudedad.

En ambas obras será la mujer la que tome la iniciativa amorosa. La estructura en ambas novelas es muy simple. Dos protagonistas que conocen el amor, superan ciertas dificultades y logran el triunfo final. El elemento bucólico aparece en la descripción del campo andaluz, en el que se desarrolla buena parte de *Pepita Jiménez*.

Valera reconoce que Longo tomó el modelo de Teócrito, a quien imitó "*con tino y gracia*" [75]. Declara haber traducido a Longo directamente del

[73] Ibídem, p. 774.
[74] Ibídem, ibídem.
[75] Ibídem, ibídem.

griego y espera haber superado la versión francesa de P.L. Courier. Reconoce haber utilizado, junto al original griego, una versión latina y otra francesa. Aporta 43 notas al texto, como justificación de su trabajo y cita las teorías lingüísticas de Humboldt, que sigue. Reconoce haber hecho un primer intento de traducción en "*fabla antigua*" del XIV o XV, pero que había temido no hacerlo con naturalidad [76].

Salomón Guessner trató también el tema de *Dafnis y Cloe*, que había leído en francés, en una versión de Amyot. Guessner no tradujo a Longo sino que le imitó en una especie de novela o poema en prosa que P. Van Tieghem reconoce como una obra fundamental del prerromanticismo europeo [77].

No hemos encontrado ninguna referencia a Guessner en Valera, lo que no es de extrañar, ya que el autor suizo es prácticamente un desconocido en España. Guessner nació en Zurich en 1730 y murió en la misma ciudad en 1788. Era hijo de un librero de origen burgués. Para él la literatura fue siempre una mera distracción. Amaba la pintura y este hecho se trasluce en sus obras, en las que el paisaje es más importante que el sentimiento o la acción.

Su obra *Daphnis* se desarrolla en Grecia, cerca de Crotona. Pero la amada de Daphnis se llamará Phillis, con la que se casará tras superar ciertas dificultades. Según Van Tieghem, el interés del siglo XIX por la novela pastoril procede de la versión del *Daphnis* de Guessner [78]. Este introduce en la literatura del siglo XVIII un nuevo modelo de los *Idilios* clásicos, cuyo antecedente hay que buscar en Teócrito y Virgilio.

Guessner publicó sus *Idilios* en 1756 y los *Nuevos Idilios* en 1772. Sus modelos serán Teócrito, Virgilio, Anacreonte y Longo, como es habitual también en Valera. Van Tieghem ha encontrado también en ellos bastante similitud con algunos pasajes del *Ossian*, de Macpherson (1761-1763).

[76] Ibídem, p. 808.
[77] *Les Idylles de Guessner et le rêve pastoral dans le prérromantisme européen*, pp. 41-72.
[78] Op. cit., p. 44.

Para Génest (1705) *"el idilio moderno es una alegoría y no otra cosa. Los pastores se limitan a prestar sus nombres a los sentimientos del poeta"* [79]. El idilio moderno surge como un intento de idealización de la vida rústica, como contraste entre el ambiente ideal de los poemas pastorales y la realidad del campesino europeo de mediados del siglo XVIII. El idilio no pretende representar la realidad diaria sino una especie de "*sueño pastoral*".

En 1751, J.A. Schlegel distingue claramente entre la "*poesía rural*" (Gedicht vom Landleben) y la "*poesía pastoral o idilio*" (Schäfergedicht). La primera presenta un cierto realismo o al menos un paisaje auténtico. La segunda es puramente ideal, con la única limitación de lo posible [80]. El poeta busca complacer al lector, elevarle de la vida prosaica. Le presenta la parte bella de la vida rural y le evita lo desagradable. El escenario no lo es todo, lo importante son los sentimientos. Los idilios modernos que escribe Guessner son canciones de amor en que dos pastores rivalizan por el cariño de una mujer o entre un pastor y una pastora. Suele haber anécdotas o incluso pasajes irónicos. La extensión media de los idilios es de cuatro páginas.

Cuando terminamos de leer la versión en prosa de Valera de *Dafnis y Cloe* y leemos detenidamente los dos idilios en verso que se incluyen en *El Comendador Mendoza*, la referencia inconsciente a Guessner es inevitable. Guessner trató de escribir sus idilios en verso, pero renunció a ello por la dificultad de lograr versos yámbicos de cinco y seis pies. De manera que los escribió en prosa, lo que suponía una novedad. Influido por Rousseau, Guessner se convirtió en uno de los profetas de la "*vuelta a la Naturaleza*" e influyó en el romanticismo europeo, especialmente en Coleridge, que tradujo en 1802 el *Primer Navegante*, de Guessner, en verso blanco o libre [81]. Para Schiller, el idilio es "la representación poética de una humanidad inocente y feliz". Una vida ideal que se parece poco a la realidad [82].

[79] Ibídem, pp. 46-47.
[80] Ibídem, p. 48.
[81] Ibídem, p. 70.
[82] Ibídem, p. 56.

No hay pruebas de que Valera leyera a Guessner, pero no sería aventurado suponer que conociera sus obras durante sus misiones diplomáticas en Nápoles y San Petersburgo, mientras perfeccionaba sus conocimientos de alemán, dada su afición a los libros antiguos y curiosos, heredada de Estébanez Calderón. En todo caso, si no se puede hablar de influencia directa, habría que atribuir a estos dos autores una relación que Van Tieghem denomina "*courant commun*" o corriente común [83].

La aportación poética de sus novelas

En el primer idilio de *El comendador Mendoza* (1877) el joven Mirtilo, enamorado de Clori, teme que ésta se case con el viejo rabadán y le desprecie. El propio Valera ironiza al afirmar que los versos que recita en la obra Don Carlos de Atienza son mejores que los de Meléndez, aunque inferiores a los de Andrés Chénier [84]. El tema del viejo y la niña, repetido obsesivamente en las obras de Valera, tiene una doble versión en *El Comendador Mendoza*. La familia trata de casar a Clara con su pariente, el viejo Don Casimiro Solís. Al final, don Fadrique se casa con su sobrina Lucia y el joven Don Carlos con su amada Clara. Fiel a la tradición de los idilios clásicos, Mirtilo y Clori son dos pastores que se aman y que ven peligrar su amor ante la intromisión del viejo rabadán. Valera idealiza, también, la vida del campo, suave y reposada, donde:

"*Solo Céfiro amante,*

Oreando la hierba en los alcores.

Y acariciando las tempranas flores,

Con música y aroma el aire agita" [85].

[83] *La littérature comparée*. París, 1946.
[84] VII, *El Comendador Mendoza*, p. 69.
[85] Ibídem, p. 335.

Este primer idilio tiene más calidad que el segundo. El lenguaje resulta más natural y fluído, las rimas son menos forzadas que en el segundo, donde se ve obligado a aplicar el calificativo "*opimos*" a frutos, para rimar con "*racimos*", o "*fruta desabrida*" para concertar con "*florida*".

El segundo idilio, más extenso, narra los amores de la pastora Filis e Irenio, un rabadán maduro [86]. La estrofa utilizada en ambos idilios es la silva, con versos heptasílabos y endecasílabos, de rima consonante libre.

En *Mariquita y Antonio* (1861) encontramos también varias composiciones poéticas de Valera. Las más importantes aparecen en el capítulo VI, titulado precisamente "*Ensayos poéticos*". Antonio, el protagonista, lee a su amigo Juan Moreno un poema que ha dirigido a Mariquita y que el autor reconoce que conserva ciertos rasgos románticos [87].

Se trata de un poema compuesto por once liras de cuatro versos, primero, tercero y cuarto endecasílabos y segundo heptasílabo. En el volumen segundo de *Poesías*, en sus *Obras Completas*, aparece con el título de *"A María"* [88].

Las *Coplas* que canta Miguel "*el ángel*" son unas décimas que, según el autor, glosan "*una copla de fandango para que se puedan cantar con el punto de La Habana*" [89]. El lenguaje es el que corresponde a un criado de poca cultura, pero con facilidad para versificar. El criado de Antonio se siente celoso del estudiante Currito Antúnez y se queja de ello con estas coplas a Rafaela, la criada de la pensión.

En el capítulo IX de esta obra nos encontramos con un nuevo poema de Antonio a Mariquita, compuesto por cuatro octavillas, con versos de seis

[86] Ibídem, pp. 402-403.
[87] Capítulo VI.
[88] XVIII, pp. 40-41.
[89] *Mariquita y Antonio*, Aguilar, I, p. 891.

sílabas [90]. En el capítulo XV es Mariquita la que canta un largo romance o corrido de versos octosílabos [91].

Valera, Abul Beka y Jorge Manrique

Su versión de la *Poesía y Arte de los Arabes en España*, del barón Adolfo Federico de Schack tiene, entre otros muchos méritos, el de haber devuelto a las letras españolas las obras de varios poetas árabes españoles, como el rondeño Abul-Beka, autor de unas elegías a la caída del Islam español que, en opinión de Valera, podrían haber servido de modelo a Jorge Manrique para sus *Coplas* inmortales [92]. Para apoyar su tesis, Valera traduce una casida de Abul-Beka en estrofa manriqueña, con lo que el lamento del poeta andaluz se acerca aún más al de su pretendido imitador. Hemos recogido un fragmento que prueba la pericia de Valera para hacer más verosímil su teoría.

"*Cuando sube hasta la cima*

Desciende pronto abatido

Al profundo.

¡ Ay de aquél que en algo estima

El bien caduco y mentido

De este mundo !

En todo terreno ser

Sólo permanece y dura

[90] Ibídem, p. 903.
[91] Ibídem, pp. 923-924.
[92] F. Álvarez, editor. Sevilla. Tres volúmenes. 1881.

El mudar.

Lo que hoy es dicha ó placer

Será mañana amargura

Y pesar.

Es la vida transitoria

Un caminar sin reposo

Al olvido;

Plazo breve à toda gloria

Tiene el tiempo presuroso

Concedido" [93].

Valera afirma que la semejanza que hay entre muchos rasgos y pensamientos de esta composición y las famosas coplas de Jorge Manrique no puede, en su opinión, considerarse como mera coincidencia. Reconoce que, con posterioridad, había tenido conocimiento de la existencia de una traducción del mismo poema, hecha con anterioridad por don León Carbonero y Sol, catedrático de Arabe de la Universidad de Sevilla, que había llegado a las mismas conclusiones que él [94].

La versión de Valera no procede del original sino del alemán, a diferencia de la del Sr. Carbonero que, según parece, tradujo directamente del árabe. Pese a nuestros intentos, no hemos podido localizar la versión del catedrático de Sevilla, que pudo ajustarse al texto árabe con más fidelidad. Valera, de todos modos, justifica así su intento: "*Mi traducción en verso, como*

[93] LI, pp. 208 y 209.
[94] Ibídem, Ibídem, Nota 1.

todas las otras que van insertas en este volumen, no puede menos de ser algo libre; no puede ceñirse á la letra del original, tanto porque estando en verso tiene que variar á veces el giro de la frase para ajustarle á la medida y á la rima, cuanto porque está hecha de otra traducción en verso, en la cual, á pesar de lo flexible que es la lengua alemana, es indudable que Schack debe haberse tomado algunas libertades. Con todo, yo creo haber sido fiel al sentido y al espíritu, acaso mucho más que si me hubiese ceñido servilmente á la letra" [95]. Pese a ello, la versión resultante peca de cierta frialdad, carece del vigor y de la sonoridad que podría esperarse del original en lengua árabe.

Las paráfrasis de Valera

Para H. Gifford, el traductor-autor debe respetar la estructura, la coherencia y la textura del original [96]. Valera, no obstante, prefiere hacer traducciones muy libres o paráfrasis, como él prefiere llamarlas, tomando el contenido y dándoles nueva forma. Rara vez hace uso de la inspiración, en el sentido puro de factor creativo inconsciente, en cuya búsqueda algunos autores han caído en prácticas supersticiosas y rituales más o menos caprichosos. Pensemos en Coleridge y su búsqueda de inspiración bajo los efectos del opio, a modo de ejemplo.

Wellek y Warren afirman que en el proceso creativo literario intervienen, a la vez, elementos conscientes e inconscientes [97]. Las traducciones de Valera no se pueden considerar plagio, ya que el autor casi nunca ocultó las fuentes utilizadas y mantuvo lo que Ulrich Weisstein llama su propia "*personalidad creadora*" [98]. Weisstein cita el caso de Robert Lowell, que usó una especie de "*imitación poética*" o paráfrasis (que él mismo denominaba "*imitación*"), basada en traducciones de poesías extranjeras. Los antecedentes se encuentran precisamente en Goëthe y Juan Valera, que

[95] Ibídem, Ibídem.
[96] Gifford, op. cit., p. 54.
[97] *Theory of Literature*, p. 88.
[98] *Introducción a la Literatura Comparada*, p. 161.

iniciaron una práctica que enlazaría con Ezra Pound e incluso con Bertolt Brecht.

Las paráfrasis de Valera pueden ser divididas en dos grupos principales. Por una parte, las realizadas entre 1841 y 1878, sobre textos de Byron, Goëthe, Moore y Lamartine. Por otra, las compuestas a partir de 1885, en las que su fuente de inspiración fueron los poetas norteamericanos Whittier, Story y Russell Lowell. Entre unas y otras encontramos tres traducciones del alemán Manuel Geibel y una del portugués Juan Bautista de Almeida-Garrett que, a su vez, se había inspirado en Moore y Lamartine [99]. *"Firdusi"* y *"El dios Apolo"* son traducciones del original de Enrique Heine. Valera traduce o parafrasea, además, poemas del Dr. Fastenrath, trozos del Mahabarata, el príncipe de Ipsilanti, Víctor Hugo, Uhland, Coppée, Schiller, etc.

Mención aparte debemos hacer de su versiones poéticas de trozos del *Fausto*, de Goëthe [100]. En 1878, Valera traduce en verso varios pasajes de la primera parte del *Fausto*, que habían de ser incluidos en la versión en prosa que hacían English y Gras. La traducción que hace Valera en este caso es bastante fiel al texto original.

Con anterioridad, Valera había imitado algunos pasajes de la segunda parte del *Fausto*, entre los que destaca su versión de la *"Fábula de Euforión"*, compuesta en Granada en 1844. Se trata de una versión muy libre del original de Goëthe [101].

Para Alcalá-Galiano esta composición es un ejemplo de poesía moderna, en la que el autor no oculta las fuentes, Goëthe y Byron, pero en la que el tono poético sigue siendo el propio del traductor [102]. El propio Valera afirma que *Euforión* es la personificación del poeta, elevado a la más alta potencia, y es también Lord Byron mismo mitologizado... El asunto de esta

[99] XVIII, *Poesías II*, pp. 299-300.
[100] Ibídem, pp. 200-227.
[101] XVII, *Poesías I*, pp. 103-127.
[102] Ibídem, pp. 38-39.

fábula está tomado del *Fausto*, segunda parte; pero es otro el poeta, otras las imágenes, otros los sentimientos y aún las ideas" [103].

Menéndez Pelayo insiste en que esta composición de Valera "*no es traducción ni paráfrasis, sino imitación muy libre y remota del más bello episodio de la segunda parte del Fausto*" [104]. La aportación de Valera en este trabajo fue principalmente la de hacer asequible al lector español la segunda parte del *Fausto*, cuyo simbolismo le hacía poco inteligible para el lector medio. Goëthe había querido inmortalizar en *Euforión* a Lord Byron, que había muerto poco antes de que el escritor alemán escribiera la segunda parte de su obra más famosa.

A finales de 1846, recién llegado a Madrid, tradujo Valera *"El Paraíso y la Peri"*, segunda parte del *Lalla Rook*, de Thomas Moore. En su versión, Valera usó la silva, una estrofa por la que sentía especial predilección, dado que el verso heptasílabo y el endecasílabo se adaptaban bien a la capacidad del poeta. En 1858, Alcalá-Galiano expresaba su temor de que esta composición no resultara muy del agrado del lector español, dado su tema y "*las singularidades de la expresión de la poesía británica en general*" [105].

Valera tenía la intención de traducir todo el *Lalla Rook*, de Moore, pero la fría acogida de "*El paraíso y la Peri*" le hizo desistir de su empeño. Publicó este fragmento en *El Siglo Pintoresco*, según comunica a principios de 1847 a su amigo Juan Navarro Sierra: "*Efectivamente, he escrito en El Siglo Pintoresco una oda titulada El fuego divino y después el principio de un larguísimo cuento fantástico que por no habérmelo pagado y habérmelo, además, llenado de erratas, no continué publicando en dicho periódico*" [106].

Unos días antes ya había dado noticia de esta traducción a su padre, con ocasión de haberla leído en una reunión en casa de Romea. Según Valera: "*Este cuento, que en el original de Thomas Moore es muy lindo, no ha perdido*

[103] Ibídem, p. 360.
[104] XVIII, *Poesías II*, p. 304.
[105] XVII, *Prólogo* a *Poesías***.** 1858, p. 40.
[106] XLVII, *Correspondencia I*, p. 26.

nada en la traducción, o al menos así me lo han hecho creer los muchos elogios que de él me hicieron..." [107]. Sin embargo, el eco popular sería muy escaso. Menéndez Pelayo consideraba a Moore el tercer poeta británico de su tiempo, tras Byron y Shelley. Elogia en la versión de Valera la exactitud al traducir un poema "*lleno de gracia y de hermosuras líricas*" [108].

Como elemento de contraste, hemos seleccionado unos versos representativos de este poema y la versión que ofrece Valera de los mismos. Ocasionalmente enfrentamos verso a verso, con objeto de poder seguir la traducción casi literal que hace Valera.

PARADISE AND THE PERI **EL PARAISO Y LA PERI**

"How happy! exclaim'd this child of air,

Y dijo: " ¡ Cuán dichosos

"Are the holy Spirits who wander there,

Son los santos espíritus que habitan

Mid flowers that never shall fade or fall;

Los prados olorosos

En donde nacen las eternas flores,

Though mine are the gardens of earth and sea,

Que nunca se marchitan !

[107] Ibídem, pp. 19-20.
[108] XVIII, p. 307.

And the stars themselves have flowers for me,

One blossom of Heaven outblooms them all!

(...)

Por aspirar tan solo los olores

De la menor entre ellas,

Cuantas las tierras en sus entrañas cría,

Debidas a mi amor, y las estrellas,

Flores del ancho espacio, olvidaría.

(...)

Oh! what are the brightest that e'er have blown,

To the lote-tree, springing by ALLA's throne,

Vuestra hermosura es si la comparo

Con el loto, que crece donde el claro

Trono de Alá su majestad ostenta!

Whose flowers have a soul in every leaf!

Frescas en él las flores se mantienen,

Y en cada una de sus hojas tienen

Joy, joy for ever! - my task is done-

Un alma, que contenta,

Dice conmigo: Conseguí mi anhelo

The Gates are pass'd, and Heaven is won!"

He conquistado el cielo.

Dichosa, santa soy;

Eternamente en el Edén estoy" [109].

Valera y los poetas norteamericanos

En el verano de 1885, Valera combate la melancolía y el dolor de la muerte de su hijo Carlos leyendo y traduciendo a James Russell Lowell. Desde New London, el once de agosto, recomienda a Menéndez Pelayo que estas traducciones se incluyan en el tomo de *Canciones, Romances y Poemas* [110].

J.R. Lowell había sido embajador de los Estados Unidos en Madrid, pero su obra poética era totalmente desconocida en España cuando Valera le tradujo. Menéndez Pelayo afirma que "*la leyenda o narración de Reco es bellísima, no sólo por lo poético, delicado o íntimamente religioso al modo antiguo del pensamiento fundamental, sino además por la limpieza, robustez y sonoridad de los versos sueltos castellanos en que está traducida o imitada, los cuales tienen cierta grandeza familiar y verdaderamente clásica, inusitada en nuestra lengua*" [111].

Animado por estos elogios, Valera se decide a hacer nuevas traducciones de poetas norteamericanos. En octubre de ese año, escribe su paráfrasis de *"Las hojas que cantan"*, del mismo autor, que remite también al editor Abelardo de Carlos para que la publique en *La Ilustración Católica* [112].

[109] Ibídem, pp. 105-127.
[110] *Epistolario*, p. 220.
[111] Ibídem, p. 221. Santander, 25-8-1885. A Valera.
[112] Ibídem, p. 226. Washington, 12-X-1885. A Menéndez Pelayo.

A finales de ese mes, comunica a Menéndez Pelayo su intención de traducir a J.G. Whittier, a quien considera el mejor poeta norteamericano de su tiempo, pero también muy difícil de traducir. Para Valera, Whittier "*tiene narraciones, pero su cuerda más sonora y llena de pasión es lírica, religiosa-filantrópica. En fin, es menester que yo dé a conocer algo de Whittier en España*" [113]. Tenía también la intención de traducir algún poema de Holmes, pero su regreso a España lo impediría [114].

Menéndez Pelayo afirma que *"El destructor de ídolos"* y *"El Mayoral del rey Admeto"* la parecen "*perfectísimos ejemplares de un nuevo género mixto de épico y lírico, en el cual se combina de una manera agradable el candor de la tradición del mito con el refinamiento de la interpretación subjetiva y moderna*". Elogia a Valera los versos resultantes de estas traducciones que "*son tan buenos y tan fáciles y tan elegantes como los mejores que usted hacía en sus años juveniles*" [115].

El día 6 de noviembre Valera remite a Menéndez Pelayo su versión de *"Luz y tinieblas"*, de Whittier. Desea que se publiquen en *La Ilustración Católica*, también, ya que no cree que estos versos se aparten "*de la verdad católica y de la moral cristiana*", pese a haber sido escritos por un poeta "*hereje*" [116].

Once días más tarde, en carta a Menéndez Pelayo, califica a Whittier como "*el cantor de la libertad, del progreso y de la fe y moral cristiana*". Le remite su traducción de *"Praxíteles y Fryné"*, de Story, para su inclusión en el tomo de poesías y anuncia su intención de escribir un volumen, titulado *Ecos de América*, con cincuenta o sesenta poemas traducidos de una docena de poetas norteamericanos. Desgraciadamente, este proyecto nunca se haría realidad [117].

[113] Ibídem, p. 227. Washington, 26-X-1885.
[114] Ibídem, ibídem.
[115] Ibídem, p. 229. Madrid, 4-XI-1885. A Valera.
[116] Ibídem, p. 232.
[117] Ibídem, pp. 232-233. Washington, 17-XI-1885. A Menéndez Pelayo.

En una carta que dirige a Menéndez Pelayo el día de Nochebuena de 1885, Valera relaciona los nombres de los poetas norteamericanos que proyectaba traducir y publicar en su *Ecos de América*. Serían los siguientes: Bryant, Whittier, Emerson, Longfellow, Poe, Holmes, Russell Lowell, Whitman y Bayard Taylor [118].

Story vivía en Roma y allí ejercía los oficios de escultor, pintor y poeta a la vez, según comenta el propio Valera desde Washington [119]. En escritos posteriores le añade las profesiones de abogado, novelista y arquitecto, para concluir afirmando que es más bien "*un italiano que escribe en inglés*" [120].

En noviembre de 1885, el editor Catalina cesa en su cargo de Director General de Agricultura, lo que le permite atender más directamente su negocio editorial. Valera considera que Whittier y Russell Lowell son los dos mejores poetas norteamericanos de su tiempo y afirma de ellos: "*el que más siente Whittier: el que sintiendo casi con igual energía, es más sabio, más atildado, más correcto, más clásico y más profundo, Russell Lowell. Este, a más de ser excelente poeta, es erudito, es crítico, es filósofo y es prosista de primera fuerza, no inferior a los más gloriosos escritores ingleses*" [121].

Menéndez Pelayo opina que los versos de Whittier, que Valera traduce, "*son bellísimos: llenos de elevación mística y de fervoroso sentimiento cristiano*" [122].

A continuación ofrecemos unos fragmentos de *"The Singing Leaves"*, *"Mahmood, the Image-Breaker"*, *"The Shepherd of King Admetus"* y *"Roecus"*, de J. Russell Lowell y un trozo de *"The Shadow and the Light"*, de J.G. Whittier, junto a las versiones de Valera, como ejemplos para contraste. Cuando Valera hace traducción casi literal, situamos los textos traducidos, verso a verso, para facilitar la lectura de los mismos.

[118] Ibídem, p. 238. Desde Washington.
[119] Ibídem, p. 234. 25-XI-1885.
[120] Ibídem, p. 238. Washington, 24-XII-1885.
[121] Ibídem, ibídem, p. 239.
[122] Ibídem, p. 235. Madrid, 3-XII-1885. A Valera.

THE SINGING LEAVES (A Ballad) **LAS HOJAS QUE CANTAN**

"What fairings will ye that I bring?"

Said the king to his daughters three;

"For I to Vanity Fair am boun,

Now say what shall they be?" (...)

A las tres Infantas,

Cuando fué a la feria,

Preguntaba el Rey:

"¿ Qué os traigo a la vuelta ?"

(...)

He mounted and rode three days and nights

Till he came to Vanity Fair

And 'twas easy to buy the gems and the silk,

But no Singing Leaves were there. (...)

Cabalgando el Rey

durante tres días.

La Feria ver pudo

De todo provista.

Las joyas y sedas

Mercó sin fatiga.

Mas nadie las hojas

Que cantan vendía. (...)

"Good counsel gave the bird", said she,

"I have my hope thrice o 'er,

For they sing to my very heart," she said,

"And it sings to them evermore."(...)

"¡ Cuán sabio consejo,

Exclamó la dama.

Allá en la enramada;

Pues truecan las hojas

En placer mis ansias.

Y en dicha perpetua

Inundan mi alma!"

Para más regalo

Y más bienandanza,(...)

She brought to him her beauty and truth,

But and broad earldoms three,

And he made her Queen of the broader lands

He held of his lute in fee.

Si ella trajo en dote

¡Su amor y sus gracias,

Y todos los juros,

Rentas y adehalas,

De diez Baronías

Y de cuatro Marcas,

El, más generoso,

Le dió, como en arras,

La inmortal corona

Del Reino que abarca,

Cuanto el genio crea

Y el arte abrillanta [123].

[123] XVIII, pp. 250-256.

El traductor elige una estrofa que le permite mantener la rima asonante en los versos pares, en este caso un romancillo de hexasílabos. Valera no se molesta en traducir los vocablos difíciles y se limita a tomar el mensaje simplificando de J. Russell Lowell.

MAHMOOD THE IMAGE-BREAKER

Old events have modern meanings; only that survives

Of past history which finds kindred in all hearts and lives

Mahmood once, the idol-breaker, spreader of the Faith,

Was at Sumnat tempted sorely, as the legend saith.

EL DESTRUCTOR DE LOS IDOLOS

En nombre del Dios único,

Los ídolos rompía

Y el Islam difundía

El severo Mahamud.

Flaqueza momentánea

Tuvo el antiguo templo

Mas la venció y dió ejemplo

De entereza y virtud [124].

En este caso, Valera trata de traducir en octavillas de versos heptasílabos, aunque no siempre consiga la perfección en el metro ni en la rima.

Los pareados de J.R. Lowell, de catorce sílabas y cinco pies, de rima perfecta y ritmo poderoso, se convierten en manos de Valera en una pieza poética ligera y de rima pegadiza.

Valera trató de modificar el cuarto verso de este poema para que se leyese "*Por la India Mahamud*", en vez de "*El severo Mahamud*". Justifica Valera que deseaba evitar "*el ripio de 'El severo...*'", y añade que "*la calificación de Mahamud es mejor que la haga el lector, cuando se entere del lance, que no el poeta, antes de contarle*" [125].

THE SHEPHERD OF KING ADMETUS

EL MAYORAL DEL REY ADMETO

There came a youth upon the earth

Some thousands years ago,

Whose slender hands were nothing worth

[124] Ibídem, p. 274.
[125] *Epistolario*, p. 227. Washington, 26-X-1885. A M. Pelayo.

Whether to plough, or reap, or so.

Upon an empty tortoise-shell

He stretched some chords, and drew

Music that made men's bosoms swell

Fearless, or brimmed their eyes with dew.

(...)

Hace siglos que a la tierra

Vino un mancebo lozano,

Cuya delicada mano

No empuñaba el azadón:

Pero, tocando unas cuerdas

Y entonando unos cantares,

Disipaba los pesares

Y ensanchaba el corazón. (...)

And day by day more holy grew

Each spot where he had trod,

Till after-poets only knew

Their first-born brother as a god.

Santos fueron los lugares

Donde él estampó su huella,

Y fué la región más bella

Do él vertió su claridad;

Y todo cantor y vate,

Sintiendo en el alma luego

De su inspiración el fuego,

Le adoró como deidad" [126].

Valera traduce, de nuevo, en octavillas de versos octosílabos, las cuartetas de la misma medida de J.R. Lowell.

R O E C U S **R E C O**

God sends His teachers unto every age.

Manda el cielo a las gentes enseñanza

To every clime, and every race of men,

En toda edad y clima, y la acomoda

With revelations fitted to their growth

Al genio, al sentir y a la cultura

[126] XVIII, pp. 264-267.

And shape of mind, nor gives the realm of Truth

De cada lengua y tribu. De esta suerte

Into the selfish rule of the one sole race:

De la verdad en el glorioso reino

Therefore each form for worship that hath swayed

Nunca impera egoísta un pueblo sólo.

The life of man, and given it to grasp

Así toda creencia, que a los hombres

The master-key of knowledge, reverence,

Muestra el recto camino de la vida,

Infolds some germs of goodness and of right;

Y que en la fe les da llave y conjuro

Else never had the eager soul, which loathes

Con que las puertas del saber se abren,

The slothful down of pampered ignorance,

Fecundo germen de bondad contiene.

Found in it even a moment's fitful rest [127]

[127] Ibídem, p. 268.

Valera simplifica el contenido del poema de J.R. Lowell y aprovecha el verso libre del poeta norteamericano para ofrecer un largo poema de versos endecasílabos, sin rima y faltos de ritmo en buena parte de ellos. Se trata de una traducción bastante ajustada al original, pero en la que el traductor no se preocupa, por una vez, de la forma poética y sí del contenido.

THE SHADOW AND THE LIGHT (1860)

LUZ Y TINIEBLAS (1885)

The fourteen centuries fall away

Los siglos pasan sin que nadie pueda

Between us and the Afric saint,

El misterio entender;

And at his side we urge, to-day,

Hoy la pregunta sin respuesta queda,

The immemorial quest and old complaint.

(...) *Y hoy urge más que ayer.*

Shine, light of God! - make broad thy scope

Danos tu luz por guía:

To all who sin and suffer; more

Vierte en la noche el fúlgido Océano

And better than we dare to hope

De tu perpetuo día.

With Heaven's compassion make our longings poor:

Penetra el corazón del que te niega;

Socorre al que te implora,

Y más allá de la esperanza llega

Del justo que te adora. [128]

J.G. Whittier había tomado el tema de esta obra del Libro VII de los *Soliloquios*, de San Agustín, en el que se repasa la Creación, la existencia del Mal y el Amor divino. Valera respeta el tono místico de Whittier. El poeta norteamericano había usado veinticuatro cuartetas, con verso octosilábico. Valera, por su parte, construye veintiséis liras de cuatro versos, el primero y tercero endecasílabos y el segundo y cuarto heptasílabos, con rima asonante.

[128] Ibídem, pp. 260-263.

VALERA Y LA NOVELA EN LENGUA INGLESA

Valera fue un asiduo lector de novelas extranjeras, especialmente italianas, francesas, portuguesas, alemanas e inglesas, que leía directamente en el idioma original. A través de traducciones conocía las obras más relevantes de las literaturas polaca y rusa, así como algunas producciones indias y árabes. Su conocimiento de la literatura extranjera era bastante alto, aunque muy influido al principio por la opinión de su tío Antonio Alcalá-Galiano, con el que conversó frecuentemente sobre este tema durante el período de 1849 a 1862. Este contacto crítico-literario se había iniciado cuando Valera regresó de su primera misión diplomática en Nápoles y se continuó en Lisboa a partir de 1851, cuando tío y sobrino se reunieron profesionalmente en aquella Embajada. Alcalá-Galiano había disertado y publicado varios trabajos con sus ideas sobre la literatura extranjera, especialmente sobre la inglesa, que Valera asumió casi literalmente, como hemos analizado en otro lugar [1].

El día 7 de octubre de 1850, escribe a su madre desde Lisboa: "*Yo leo mucho, y ya empiezo a ocuparme de literatura y de historia de Portugal. No creo que la primera sea muy rica, pero la segunda es interesante en extremo y sé poco de ella*" [2]. El día 5 de febrero de 1857, desde San Petersburgo, escribe a Cueto que está estudiando los orígenes de la literatura rusa y una cierta animación literaria que detecta a través de las numerosas revistas que se están

[1] *Don Juan Valera. Hechos y circunstancias*, Cabra, 2002.
[2] XLVII, *Correspondencia I*, pp. 114-115.

publicando por aquellos años [3]. Allí descubrirá a un extraño bibliófilo y poeta llamado Sobolefski, al que compara con don Serafín Estébanez Calderón [4].

Valera, profesor de literatura extranjera

El día 28 de junio de 1873, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid le nombra catedrático auxiliar de Literatura Extranjera, una asignatura que se acababa de crear [5]. El día uno de julio de 1876, la *Institución Libre de Enseñanza* de Madrid, que dirige Laureano Figuerola, nombra a Valera "*profesor de literatura extranjera contemporánea*" [6]. A finales de ese año, Valera imparte un *Curso de historia de la literatura extranjera contemporánea* en dicha Institución, según comenta a Laverde en carta fechada el día 31 de diciembre. Valera tenía intención de publicar el texto de sus conferencias por entregas y formar un tomo que llevaría el título de "*Curso de Historia de la Literatura extranjera contemporánea*", que comenzaría con la muerte de Voltaire.

Valera desconfía de sus dotes oratorias y confiesa: "*me falta reposo y digo, sin gran concierto, lo que se me ocurre*" [7]. En dicha Institución no ha quedado constancia del contenido de estas lecciones. Un curso que volvería a explicar en el invierno de 1877, según comenta el día 12 de enero de 1878 a Menéndez Pelayo: "*En la Institución Libre de Enseñanza estoy dando unas lecciones sobre Literatura contemporánea extranjera. Acaso las escriba e imprima. No enseñaré nada a las gentes de mediana instrucción, pero, poniendo algún cuidado, creo que sacaría un libro útil para divulgar y generalizar ciertos conocimientos entre los muchos sujetos ignorantes que hay en todas partes, y sobre todo en España. En El Campo sigo publicando, a*

[3] XLVIII, *Correspondencia II*, p. 69.
[4] Ibídem, p. 176.
[5] Pantorba, p. 52.
[6] Ibídem, p. 54.
[7] Laverde, p. 226.

pedacitos y de tarde en tarde, una nueva novela, que se titula Pasarse de listo" [8].

Al pie de la carta dice que si publicaba las lecciones sobre literatura extranjera contemporánea lo haría por entregas, un proyecto que no se llegaría a realizar. Bernardino de Pantorba afirma que *Pasarse de listo* se publicó en *El Campo* entre agosto y noviembre de 1877, pero esta carta demuestra que la publicación continuaba en enero de 1878 [9].

El día 17 de julio de 1879 aconseja a Menéndez Pelayo sobre un proyecto editorial de Montaner y Simón acerca de una *Historia Universal* basada en autores extranjeros famosos, en la que colaborarían ambos [10]. Un mes más tarde, analizando *La familia de León Roch*, afirma que Galdós "*aunque imita a Dickens y a otros autores, lo hace como se debe, poniendo en lo imitado el sello propio, y no copiando desmañadamente*" [11].

A principios de 1883, desde Lisboa, en un momento de pesimismo ante el escaso eco que producen en España sus obras y las de Menéndez Pelayo, Valera se siente tan dolido que supervalora al santanderino la literatura portuguesa y sus cultivadores contemporáneos [12].

Valera y la literatura norteamericana

En la correspondencia de Valera y Menéndez Pelayo, especialmente entre los años 1884 y 1886 en que Valera ocupa la Embajada en Estados Unidos, hay numerosas referencias a autores extranjeros y a la opinión que de sus obras tenían los dos críticos. Menéndez Pelayo tenía especial interés en conocer la obra de autores norteamericanos, preferentemente femeninos. A Valera le había impresionado la afición a la lectura de las mujeres americanas,

[8] *Epistolario*, p. 20.
[9] Pantorba, p. 54.
[10] *Epistolario*, pp. 49-50.
[11] Ibídem, p. 57.
[12] Ibídem, p. 144.

en contraste con el reducido número de lectoras españolas, según comenta a Menéndez Pelayo a principios de 1884 [13].

Recién llegado a Washington, reconoce su limitado conocimiento de los autores norteamericanos. A viejos conocidos como Irving, Cooper, Poe, Emerson, Ticknor, Brancroft, Motley, Prescott, Longfellow o C. Bryant, Valera reconoce no poder añadir ninguno otro importante. "*Del único que he leído algo es de uno llamado Enrique James, crítico y novelista, que me parece, como crítico, que es como le conozco, ameno y juicioso, pero no muy notable por nada*" [14]. El día 18 de marzo de 1884, Menéndez Pelayo se interesa de nuevo por las mujeres novelistas norteamericanas aunque, afirma, "*tengo el presentimiento de que todo ello debe ser cosa vulgar, casera y de poca consistencia estética*" [15].

C. C. DeCoster ha estudiado la labor de Valera como crítico de la literatura norteamericana y afirma que fue el primer literato español que se interesó por los autores de aquel país [16]. En 1877 Valera había apoyado la candidatura de Longfellow como miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española y en 1880 había estudiado el paralelismo entre su novela *Evangeline* y *Hermann und Dorothea*, de Goëthe. Elogió *Looking Backward*, de Bellamy, a la que dedicó un largo estudio [17], mientras que su análisis de la poesía angloamericana no pasó de superficial [18].

Es curioso que Valera ignoró deliberadamente a Walt Whitman y a Henry James, sin que podamos explicarnos la razón. Cuando Doña Emilia Pardo Bazán publica su obra *La Revolución y la novela en Rusia* y elogia desmesuradamente su literatura, Valera, con su irrenunciable espíritu de contradicción, cita a veinticinco escritores norteamericanos para contra-

[13] Ibídem, p. 190.
[14] Ibídem, pp. 193-194.
[15] Ibídem, p. 196.
[16] *Valera, Critic of American Literature*, 1960.
[17] XLII, *Novela programa*, junio 1890.
[18] XLIX, *Poesía angloamericana*, 1896.

ponerlos a los rusos [19]. Valera no concibe una literatura norteamericana diferenciada de la inglesa, como no admite una literatura chilena, colombiana, peruana, ecuatoriana o argentina. Por encima de las soluciones políticas, para Valera, están los yugos del idioma y de la tradición literaria, unos "*tiranos*" que impiden cualquier independencia. De ahí que llegue a afirmar: *"En la América donde se hable inglés, la literatura seguirá siendo inglesa; y en la América donde se hable español, la literatura seguirá siendo española*" [20]. Valera prestó poco interés a la literatura de ficción e ignoró a prosistas como H. James, Melville, Hawthorne o Mark Twain, por ejemplo. Sí leyó poemas y relatos breves de Allan Poe.

Valera está contento porque el librero Fischew, de Washington, vende sus obras. El día 11 de junio de 1885, desde Washington, Valera comenta a su amigo la decadencia que observa en la literatura francesa y la creciente presencia de "*negros literatos*" en Estados Unidos [21].

Valera y la novela inglesa del siglo XVIII

Como ha señalado Montesinos, las raíces del arte de Valera se ahondan en el siglo XVIII [22]. Nosotros añadiremos que se fundan en la tradición de la novela inglesa del siglo XVIII, en Addison, Richardson, Swift y Defoe. Los novelistas ingleses de esa época se preocupan por presentar el mundo tal como lo ven, con el realismo ordinario de la propia vida.

Su ideal era seguir el modelo natural. Les importaba entender las cosas y expresarlas con sencillez. Los relatos tienen que ser verosímiles y cercanos a la realidad, el lenguaje sencillo, el desenlace creíble y los personajes sacados de la vida misma.

[19] XXVII, *Con motivo de las novelas rusas*, Bruselas, 1887, pp. 25-50.
[20] Ibídem, pp. 35-36.
[21] *Epistolario*, p. 210.
[22] *Valera o la ficción libre*, p. 13.

Para Valera, que entendía la novela como un poema en prosa, Chaucer pudo haber sido el primer novelista inglés, de haber escrito en prosa su *Tróilo y Créssida* (1385). Por otra parte, la influencia del *Lazarillo de Tormes* en la prosa inglesa es evidente. Traducido al inglés en 1576, las aventuras del pícaro castellano dieron lugar en Inglaterra a una larga serie de personajes y relatos picarescos que iban a enlazar con Fielding.

Valera y Fielding

Henry Fielding trató de hacer de la novela un género respetable pero, en el fondo, lo que intentaba era justificar su propia ficción. Según Alcalá-Galiano, lo mejor de *Joseph Andrews* es precisamente el cura Adams. En *Tom Jones* destaca la calidad de su fábula, tejida con tan admirable habilidad que nada ni nadie sobra y todos contribuyen al desenlace final. Para el crítico, *Tom Jones* era el mejor libro escrito en lengua inglesa hasta 1860, fecha en que escribe su trabajo [23]. Fielding era más un dramaturgo que un novelista y su teoría de lo "*cómico*" no es lo suficientemente precisa.

Al definir la novela como "*comic epic in prose*", su intención era simplemente la de diferenciarla de la comedia y del romance en prosa. Mayor interés ofrecen sus intentos de hacer una crítica de la novela inglesa, que no se plasmaría hasta los artículos de George Eliot y G.H. Lewes. No se puede decir que haya una Estética de la novela inglesa hasta que Henry James escribe sus *Prefacios*, entre 1907 y 1909.

Valera, no obstante, no parece haber tomado nada de Fielding, el máximo representante de la novela doméstica inglesa. Valera sentía especial predilección por los personajes femeninos, un tema en el que Fielding apenas profundiza. Fielding es un diseñador de héroes, o más bien de anti-héroes, pero no de heroínas, salvo el caso excepcional de *Amelia* (1751), un intento de acercamiento a la novela sentimental. Fielding es un representante de la novela

[23] *De la novela*, 4, p. 7.

doméstica. Sus novelas describen la clase media inglesa con un realismo sorprendente. Pero su realismo nunca será psicológico, sus personajes serán siempre seres extrovertidos. Describe la vida del camino y de la taberna, de los tahúres y ladronzuelos de los barrios bajos de las ciudades, pero dentro de un ambiente burlesco.

Su filosofía nunca será doctrinaria. Su aproximación al personaje es diametralmente opuesta a la de Richardson, encadenado a un rígido código moral. A Fielding le interesan los altibajos de fortuna y de sentimientos de sus caracteres, que analiza de un modo irónico. Su prosa tiene afinidades con la de Cervantes y Molière. El párroco Adams (*Joseph Andrews*) es otro Quijote, mientras que Partridge (*Tom Jones*) es un nuevo Sancho Panza. A Fielding, como a Henry James, le preocupa el contraste entre el bien y el mal.

Addison, Valera y Swift

Valera, que llegó a la novela a través de su producción periodística y epistolar, continuaría la tradición inglesa de publicar sus novelas por entregas, en la prensa, antes de editar la obra completa por separado. Como Joseph Addison, Valera defendía una literatura libre de extravagancias y afectación. Era una mente clásica en toda la extensión de la palabra. Un espíritu taciturno, amigo de charlar y de escribir. Addison era un humanista preocupado por el orden y la moralidad. Su gran logro fue simplificar la prosa en aras de las buenas costumbres y el buen gusto. Su estilo era simple y elegante, el "middle style" que acuñó el Dr. Johnson y del que Valera fue inconsciente seguidor. Sin embargo, Valera no tuvo la obsesión moralizadora de Addison.

Valera contempla el género humano con optimismo, confía en el libre albedrío y en el futuro. Su prosa, clara y firme, no servirá nunca de vehículo para transmitir un mensaje pesimista o cargado de cinismo. El prefiere la fina ironía a la mordacidad.

Como Jonathan Swift, Valera será consciente de los defectos de la sociedad de su época, pero sus escritos no llevarán la carga satírica ni política de los de Swift. Ambos describían la vida pero, mientras Swift la presentaba con unos tintes que rayaban el cinismo y el deseo de ridiculizar, Valera se esforzaba por presentar el lado agradable de la historia. Su ironía, cuando aparece, no será corrosiva sino desenfadada y optimista. La actitud de Swift frente al género humano es de disgusto, inflexible frente a sus debilidades.

La de Valera es de comprensión. Valera se pone de parte del que yerra, en un intento de justificar sus propios errores humanos. Uno y otro tuvieron intereses políticos frustrados, pero la reacción fue diferente. La prosa de Swift es clara y robusta, pero inmersa en el pesimismo. La corrosiva ironía de los *Viajes de Gulliver* hace pensar al adulto, mientras que el relato en sí divierte al niño. Para Alcalá Galiano, A Tale of a Tub es una alegoría satírico-religiosa, mientras que *Gulliver's Travels* es una sátira contra la sociedad [24]. La única referencia que hemos encontrado en Valera de Swift aparece en una larguísima carta que envía a Leopoldo Augusto de Cueto desde San Petersburgo, el día 18 de mayo de 1857. Le ha impresionado la iglesia de Kassan, a la que califica de monstruo de arquitectura y afirma que por fuera parece "*un macedoine de tous fruits, confeccionado por el más hábil cocinero del país de los gigantes que visitó el capitán Gulliver*" [25].

Valera sigue la técnica primitiva de los novelistas ingleses de narrar la vida diaria con un lenguaje sencillo y llano, mezclando realidad y ficción dentro de los límites de lo verosímil. Algo tan simple de proyectar como difícil de llevar a la práctica. Aunque Valera lo niegue con frecuencia, sus novelas suelen llevar un claro mensaje moralizador. Los pocos momentos escabrosos los resuelve dentro de lo que podríamos llamar un rígido código moral. El autor se obliga a justificar el desenlace y la intención de la novela, bien desde dentro de sus páginas, bajo el recurso del autor omnisciente y omnipresente, o

[24] Ibídem, 4, p. 6.
[25] XLVIII, *Correspondencia II*, p. 320.

bien en las dedicatorias o incluso postdatas que solían acompañar a sus novelas.

Ya hemos señalado que Valera es un autor que rechaza los dogmatismos, la novela didáctica o de tesis, pero que se preocupa de aclarar al lector los móviles que llevaron a determinada actitud de un personaje o a un desenlace más o menos inesperado.

Valera y Defoe

Existe un cierto paralelismo literario entre Daniel Defoe y Juan Valera en cuanto al método de escribir pero no en los temas elegidos. Uno y otro tienen un periodo juvenil con intentos poéticos, una larga trayectoria periodística como medio de subsistencia y un periodo final, largo y maduro, como novelistas. En ambos, el estilo cuajó durante el tiempo en que trabajaron para la prensa. En Valera, además, parte de su fama llegó gracias a su copiosa correspondencia privada, parte de la cual fue publicada simultáneamente por aquellas personas a quienes iba destinada. El conocimiento de este hecho obligaría a Valera a cuidar su estilo, que nunca resultaría, sin embargo, rebuscado o artificial.

Para Alcalá-Galiano, Defoe siguió el consejo de Horacio de que "*el autor que intente mover a llanto a sus lectores, que llore él primero"* [26].

Mientras Defoe es el padre del periodismo moderno, Valera es un innovador de la prensa española de mediados del siglo XIX, que había estado sometida, hasta entonces, a unos cánones inflexibles. Valera colaborará con Gabriel García Tassara en *El País*; con Mellado, Castelar y Cánovas en la *Revista Española de Ambos Mundos*; con Caldeira y Sinibaldo de Mas fundará en Lisboa, en 1856, la *Revista Peninsular*, portavoz del movimiento iberista. En 1859, junto a Alarcón, Maldonado y Miguel de los Santos Álvarez, funda *La Malva*, una publicación humorística y apolítica, al menos en sus intención

[26] *De la novela*, 3, p. 8

inicial. En 1860 se funda *El Contemporáneo*, de tendencia moderada y en el que Valera figura con el puesto de redactor. En el mismo año funda con Antonio Segovia *El Cócora*, una nueva publicación humorística que, como *La Malva*, tendría poco éxito. En 1867 aparece la *Revista de España*, en la que Valera colaboraría asiduamente y en la que publicaría *Pepita Jiménez* y *Las ilusiones del doctor Faustino*. En 1877 colabora en *El Campo*, donde le publicarían *El comendador Mendoza* y *Pasarse de listo*.

Tras un largo periodo de inactividad periodística, por sus ocupaciones diplomáticas en el extranjero, a principios de 1888, comienza a publicar en *El Imparcial* sus *Cartas americanas*, un excelente trabajo de crítica literaria de autores hispanoamericanos. Colaborará en la *Revista Ilustrada de Nueva York* y en La España Moderna. Valera es nombrado secretario de la comisión organizadora del cuarto centenario del descubrimiento de América y en 1892 funda con Rada y Delgado la revista *El Centenario*, destinada a recoger los actos conmemorativos.

La obsesión de Valera era elevar el nivel cultural del lector medio español, ofreciéndole unos artículos de crítica literaria y filosófica en un lenguaje sencillo, estimulándole a leer las obras reseñadas e introduciéndole en las nuevas tendencias de la filosofía y del arte. Un estilo de periodismo muy diferente al de Defoe. Valera, como la mayoría de sus precursores los novelistas ingleses del siglo XVIII, es un profesional inconformista que trata de hacer de su obra un medio de subsistir, que aprovecha todo el material que pasa por sus manos para trasladarlo a alguna de sus obras posteriores. Valera lee mucho por dos motivos aparentemente contrapuestos. Por una parte está su insaciable curiosidad intelectual, fruto de su propia formación clásica. Por otra parte está la necesidad de leer todo lo que se edita y está a su alcance, para publicar ensayos y reseñas en la prensa y cobrar unas pesetas que necesita para poder llevar el ritmo de vida que le gusta.

Por otra parte, Defoe y Valera suplen sus limitaciones creadoras con una gran habilidad para convertir en ficción hechos de la vida real que habían tenido ocasión de conocer por vía profesional o familiar. Para Valera bastaba

un suceso de cierta entidad para forjar una bonita historia. cuyo esquema estructural sería siempre de gran sencillez. Una primera parte en la que se introducen los personajes, desarrollo de los hechos hasta llegar a la crisis o nudo y desenlace final acorde con lo que sería de esperar. Es decir, una historia que resulte verosímil al lector. Defoe, menos culto que Valera, ni siquiera tenía preocupaciones estéticas que atender. Sus obras son un conjunto de incidentes que se desarrollan de un modo natural, sin concesiones estructurales o formales, sin un mínimo principio selectivo.

Mientras que en Defoe no existen citas ni referencias al mundo clásico, Valera no renuncia a su formación humanística y esporádicamente compara o remite al lector a personajes o situaciones de grandes obras de la literatura clásica universal. Ambos usan un lenguaje sencillo, chispeante, natural y sin adornos. Retratan la vida diaria de la clase media.

Sus relatos son el resultado de una observación precisa de la naturaleza, pero no hay deseo alguno de dogmatizar. Presentan la vida como ellos la ven, aunque un tanto idealizada en el caso de Valera, que rehuía siempre de los temas escabrosos.

Ni uno ni otro consideran el escribir novelas como un arte, sino como un intento de atender la demanda creciente de un público ávido de leer relatos de la vida diaria. El lector exigía que los personajes fueran, o al menos parecieran, seres reales con los que uno pudiera identificarse en un momento determinado. Se trataba de recrear situaciones ficticias sobre unos hechos y un ambiente más o menos reales.

De ahí que *Robinson Crusoe* (1719), *Moll Flanders* (1722), *Pepita Jiménez* (1874) o *Doña Luz* (1879) tuvieran una base auténtica de apoyo en las aventuras del pirata Alexander Selkirk, la prostituta Moll King, una tía del propio Valera o una bella historia de amor que Valera había conocido en Granada en sus años jóvenes.

Moll Flanders es un auténtico tratado moral. Defoe presenta el caso de una prostituta víctima de la sociedad, pero con pasajes cómicos e incluso con

ciertos toques de espiritualidad a lo largo de la obra. Defoe pinta la vida como él la ve y en el caso de Moll se pone de su parte y trata de justificar su vida en el mundo de la prostitución y el robo. Juan Valera, en *Genio y figura* (1897), estudia también este tema escabroso y trata de justificar la actitud de Rafaela la Generosa e incluso su suicidio. Es cierto que el ambiente en que viven Moll y Rafaela son diferentes. Moll Flanders arrastra su existencia entre las clases más bajas de la sociedad londinense, durante el reinado de Ana. Rafaela, en cambio, hace un matrimonio de interés, con un viejo usurero al que educa y "*donifica*".

Richardson, Valera y la novela epistolar

Valera lee en su juventud a Richardson, a Fielding y a prácticamente todos los novelistas ingleses del siglo XVIII. Una novela relativamente amorfa, en la que el estudio de los personajes es todavía superficial. Habría que esperar a Jane Austen para encontrar caracteres bien definidos y a las hermanas Brontë para localizar unos personajes verosímiles e inmortales. Unas heroínas que, de la mano de Flaubert y Valera, alcanzarían la perfección en Henry James.

Valera toma de Richardson la afición a la novela epistolar, que marcará la forma de sus primeros escritos. Las cartas permiten profundizar en el análisis de las personas y de las situaciones. Hacen posible la digresión del personaje e incluso del autor omnisciente, ofreciendo al lector detalles adicionales en el ambiente de intimidad que crea la propia carta. Un recurso que permite al autor romper el ritmo normal de la narración, retroceder en el tiempo o anticipar hechos, convirtiendo al lector en un confidente o casi un cómplice en determinadas ocasiones. El lector sabrá así detalles que ignoran los demás personajes de la obra y se colocará, por tanto, en una posición privilegiada frente a los demás.

Valera tomará el modelo y lo usará, con mayor o menor profundidad, en casi todas sus novelas, resultando un ingrediente imprescindible en *Pepita*

Jiménez y en *Mariquita y Antonio*. Las cartas pueden ir dirigidas a un personaje concreto o no estar destinadas a nadie en particular, sirviendo únicamente de desahogo espiritual para quien las escribe. Una especie de diario ocasional o de confesión íntima, como es el caso de la carta que el padre Enrique escribe en *Doña Luz* y en la que reconoce su amor por la protagonista.

Con Richardson la novela epistolar alcanza la madurez en Inglaterra. Una tradición que se había iniciado con el *Euphues* (1579), de John Lyly. Las cartas permiten hacer un análisis más profundo del interior humano que la simple narración o el diálogo. Ian Watt afirma que Richardson supo buscar como nadie en el fondo del alma humana y analizó en sus obras los conflictos sociales de su época [27]. Nos presenta a la mujer como una víctima de la sociedad, asediada por el hombre. Como maestro de la introspección, denuncia la lucha de clases con un estilo narrativo en el que se mezclan realidad y ficción. Pero a sus obras, por primitivas y sencillas, les falta unidad de concepción y de construcción. *Pamela* escribe mejor de lo que puede esperarse de una simple criada, con lo que Richardson recibió las mismas críticas que Valera y Jane Austen de que sus personales se expresaban como su autor.

Los Puritanos ingleses habían inculcado en el público una actitud de desconfianza hacia el teatro que abonó el terreno para la difusión y madurez de la novela. Fielding, Richardson y Smollett fueron conscientes de su oportunidad y se introdujeron en las casas con una especie de comedia de costumbres en prosa que era del gusto del lector.

Para alcanzar el éxito sabían que lo importante era narrar una historia sencilla que pareciera sacada de la vida diaria. Se trataba de reproducir, con cuatro pinceladas, la vida de sus contemporáneos. Un concepto muy simple pero que resultó ser una auténtica novedad para las letras inglesas. Muchos años después, Valera copiaría el modelo inglés para sus novelas. Allí donde fue fiel al esquema, la novela fue un éxito. Cuando trató de introducir variables, la aceptación fue menor.

[27] *The Rise of the Novel*, pp. 250 y 297.

Richardson es también un autor de referencia para analizar la novela sentimental. Para Alcalá-Galiano, Richardson fue un "*hombre de pocas letras*" influido por la sociedad en que vivió. Alcalá-Galiano prefiere *Clarissa* a *Pamela*, de la que afirma que los personajes humildes están mejor diseñados que los de clase superior [28].

A Valera le causa una profunda impresión un personaje memo-rable de Richardson. Lovelace, el libertino conquistador de *Clarissa*, se convertirá en un nuevo *Don Juan*, seductor de jóvenes de clase más baja o incluso de simples criadas. Ya hemos comentado el uso que hizo Valera de este personaje para atacar al marqués de Bedmar, marido de Lucía Palladi. En 1853 escribe a Estébanez Calderón, desde Lisboa: "*La conciencia no me remuerde de haber sido un Lovelace nunca en mi vida. Antes al contrario, en vez de ser seductor, siempre he sido seducido...Solo una vez, siendo yo estudiante en Granada, me he llamado a mí mismo Lovelace*". Una experiencia que le costaría una breve enfermedad, que el propio Valera describe así:

"*Ved aquí un hombre que en la cama yace,*

Por haberse metido a Lovelace" [29].

El pareado es significativo, al menos, de la deficiente pronunciación inglesa de Valera en aquellos años. Valera no usará este tipo de personaje en sus novelas, al repugnarle la presentación de situaciones que podrían calificarse como de mal gusto, para distanciarse de los naturalistas franceses.

En *El bermejino prehistórico* encontramos una nueva referencia a este personaje de Richardson. Al final del relato, el despechado Alabaris se convierte en un "*Tenorio o Lovelace*" [30].

Las novelas inglesas del siglo XVIII siempre han tenido fama de tener una estructura desordenada. Baquero Goyanes achaca muchas veces esa falta

[28] *De la novela*, 3, p. 8.
[29] Estébanez, pp. 249-250.
[30] XIV, *Cuentos I.*

de "*plan organizativo*" a motivaciones extraliterarias y cita el caso de Tolstoi, que cobraba por páginas y que frecuentemente alargaba las obras para recibir más dinero [31].

Un caso similar al de la novela sentimental y a las novelas por entregas, que estaban sujetas con frecuencia al capricho de los lectores, que podían llegar a exigir un desenlace determinado.

Es cierto que bastantes novelistas del XVIII y del XIX iniciaban sus novelas sin tener decidido el final, en una especie de novela abierta, sujeta a cambios.

Thackeray iba inventando la trama de *Vanity Fair* al tiempo que la iba escribiendo, mientras que Emily Brontë tuvo siempre una idea muy clara de lo que pretendía con *Cumbres borrascosas*.

Este concepto de la novela como proceso es defendido por G. Lukács que afirma que, así como la característica esencial de los otros géneros literarios es la de apoyarse en una forma acabada, la novela aparece como algo que va haciéndose, como un proceso en marcha [32].

Fielding se ha hecho famoso por la estructura desordenada de su *Tom Jones*, mientras que Henry James sintió gran preocupación por la estructura de la novela, que había heredado de Flaubert.

Valera, Walter Scott y la novela histórica

Valera leyó a Scott en sus años jóvenes y compartió con Estébanez Calderón la defensa del novelista escocés frente a quienes le atacaban por su falta de fidelidad al hecho histórico. A Valera tampoco le preocupaba el rigor histórico. Como ha resaltado Montesinos, Valera "*coloca*" sus amplios

[31] *Estructura de la novela actual*, p. 21.
[32] *La Théorie du Roman*, p. 67.

conocimientos de una determinada época y monta con ellos una trama llena de ironía e ingenio [33]. Para Sherman Eoff, con una base histórica mínima, Valera se las compone para montar un relato. Se guía de recuerdos y no se preocupa de comprobar los datos [34].

En carta a Heriberto García de Quevedo, desde Río de Janeiro, el día 10 de abril de 1853, Valera confiesa preferir la peor novela de Walter Scott a toda la *Comedia Humana* [35]. En *El bermejino prehistórico*, Valera justifica su renuncia a la erudición histórica, al dato concreto [36]. Su único intento de novela histórica, *Morsamor* (1899), se basa en la historia de don Illán de Toledo, recogida en *El conde Lucanor*.

Con anterioridad, en 1851, confesaba a su madre que desde hacía cuatro años proyectaba escribir una ambiciosa historia novelada de los Reyes de la Casa de Austria, "*desde la conquista de Granada hasta la guerra de sucesión, con un epílogo sobre la dominación de los Borbones... Mi historia sería la del mundo durante los siglos XVI y XVII*" [37]. Otros intentos frustrados de novela histórica serían los fragmentos de *Zarina*, *Lulú, princesa de Zabulistán*, *Elisa la Malagueña* y algunos cuentos, como *El cautivo de Doña Mencía*, sobre la juventud del Gran Capitán.

En las cartas que escribe Valera a Cueto desde Rusia no se pretende dar una visión histórica de la situación de aquel país a mediados del siglo XIX. Como ha señalado Araújo Costa, Valera es un "*cronista de sociedad*" que relata, con prosa chispeante y amena, lo que pasa en la Embajada española y lo que piensa de la sociedad rusa que conoce [38].

En todo caso, Valera nunca intentó escribir una novela histórica en su sentido más estricto. Al novelista le fascinaba el elemento legendario y lo

[33] *Valera o la ficción libre*, p. 56.
[34] *"Juan Valera's Interest in the Orient"*, p. 198.
[35] XLVII, *Correspondencia I*, p. 148.
[36] XIV, *Cuentos*
[37] XLVII, *Correspondencia I*, pp. 128-129. Lisboa, 3-2-1851.
[38] "*Estudio preliminar*" a las *Obras Completas* de Valera, p. X.

fantástico. Por eso *Morsamor*, más que una novela histórica, es el sueño febril de un aventurero fracasado en el que los lugares y los hechos ocupan un lugar secundario. La situación está más cercana al sopor que produce una droga, en el que el subconsciente forja situaciones y desenlaces generalmente agradables, que al traslado real en el tiempo, gracias a la pócima del padre Ambrosio de Utrera. Fray Miguel de Zuheros y el hermano Tiburcio serán unos nuevos Quijote y Sancho, aunque el escudero será ahora un personaje hábil, diestro en idiomas y con ciertos poderes diabólicos. Como Sancho, Tiburcio de Simahonda será el consejero prudente que recomiende acciones basadas en el sentido común.

Las descripciones que hace Valera de los lugares que visita *Morsamor* están sacadas de sus lecturas de cuentos orientales y de los relatos de los misioneros, ya que el novelista nunca viajó a aquellos países. Valera mezcla hechos históricos y leyendas. *Morsamor* da la vuelta al mundo, pero en sentido contrario al de Magallanes; enjuicia la obra colonizadora de España y Portugal, aprovecha los inventos recientes de la pólvora, brújula e imprenta, visita el "cenobio de la jubilación varonil", "*pronostica*" las doctrinas teosóficas de Mme. Blavatski o contempla la danza de los derviches.

Cyrus C. DeCoster publicó en 1975 un fragmento de una primera versión de *Morsamor* en la que el convento franciscano cercano a Sevilla, de donde parten los religiosos, se convierte en el Monasterio de Piedra, lugar que había impresionado mucho a Valera con ocasión de una visita [39].

P. Ruiz Pérez ha señalado un cierto paralelismo en la concepción y desarrollo del *Persiles* y de *Morsamor*. Tanto Cervantes como Valera escriben estas obras poco tiempo antes de morir, asumen una estructura itinerante y un componente fantástico. También hay otras afinidades con el *Quijote*, como ya se ha indicado [40].

[39] *"Un fragmento inédito de una versión más antigua de la novela de Valera 'Morsamor' "*, en *B.R.A.C.*, LXXV, 1975, pp. 138-142.
[40] "*Cervantes y el encanto de la ficción*", en el diario *CÓRDOBA*, 28-VI-1985, p. 24.

Este parcial paralelismo entre *Persiles* y *Morsamor* ya había sido resaltado, en 1899, por Eduardo Gómez de Baquero, que afirmaba que *Morsamor* se parece a las novelas de aventuras del siglo XVI, en la línea del *Persiles* y del *Amadís de Gaula* [41]. *Persiles* viaja por mar y *Amadís* por tierra; *Morsamor* usará ambos medios. Frente a *Amadís*, la erudición será una cualidad común a *Persiles* y a *Morsamor*.

Las mujeres novelistas inglesas

La tradición de las mujeres novelistas inglesas se inicia con Mrs Aphra Behn que, a finales del siglo XVII, escribió una serie de relatos sobre los incidentes de la vida diaria de la gente. De 1683 son sus *Cartas amorosas entre un noble y su hermana*. Después siguieron los relatos escandalosos de Mrs Manley y Mrs Hayward. Pero será definitivamente Fanny Burney quien abra el camino a la mujer novelista. En sus novelas no hay pasiones violentas ni descripciones detalladas. Para C. Gillie, sus heroínas resultan demasiado perfectas y sus héroes no parecen de carne y hueso [42]. Sus diálogos son artificiales pero en sus novelas hay acción.

Según Alcalá-Galiano, las obras de Miss Burney no tienen la calidad de las de Fielding, Richardson o Sterne, pero "*fueron muy aplaudidas en su tiempo, y aun hoy pueden ser leídas con gusto*". Entre sus obras destaca *Evelina* y *Cecilia*, en las que encuentra riqueza de incidentes bien enlazados y variedad de personajes [43].

La primera referencia de Valera a las mujeres novelistas en general la encontramos en una carta que escribe desde San Petersburgo a Cueto, el 18 de mayo de 1857. Afirma que las damas rusas son en extremo licurgas, aunque no se entregan con tanto furor como las inglesas, francesas y alemanas al demonio

[41] "*Crónica literaria*", en *La España Moderna*, XI, 1899, p. 153.
[42] *A Preface to Jane Austen*, p. 73.
[43] *De la novela*, 4, p. 8.

de la vanidad literaria [44]. J.F. Montesinos señala las primeras traducciones al castellano de novelistas inglesas hasta 1850. Solamente encontramos a Mrs Radcliffe (1819) y Mrs Bennet (1818) [45], aunque no hay que descartar que Valera consiguiera ejemplares en inglés en la librería de Casimiro Monier, en la Carrera de San Jerónimo, o en cualquiera de las capitales en las que había desempeñado su cargo diplomático.

Es un hecho relativamente habitual que las mujeres novelistas fallen en el diseño de sus personajes varones. Sus héroes suelen resultar poco convincentes. En esa línea, Mrs. Gaskell describe la vida de las mujeres de la clase media de las áreas industriales de Manchester, pero dentro de un ambiente de pueblo. La situación que se repite es la de narrar los problemas, generalmente, económicos, de gente de buena familia. Mrs. Gaskell, como la mayoría de las mujeres novelistas hace crítica social, con suaves tintes irónicos que denuncian la comedia. Sus novelas evitan las situaciones violentas, como las de Valera, pero suelen presentarnos de nuevo a la pobre muchacha perseguida por un villano obsesivo. Cynthia Kirkpatrick (Wives and Daughters, 1864) es representativa de sus personajes femeninos.

Las hermanas Brontë

Es obligado referirnos ahora a las hermanas Brontë y a sus posibles afinidades con la obra de Valera. Walter Allen destaca la subjetividad intransigente e intensa de Jane Eyre y cree ver como algo demoníaco en esta novela [46]. Charlotte Brontë marca, con *Jane Eyre*, el final de la sumisión de la mujer en la vida doméstica, la rebelión, la lucha de los sexos. Jane es el ejemplo de la mujer sometida que se impone al final. En la novela parece haber ciertos elementos autobiográficos de la autora, de sus años de internado. La obra se desarrolla en algunos momentos sobre ese límite indefinido que

[44] XLVIII, *Correspondencia II*, p. 320.
[45] *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, pp. 163-164 y 230-231.
[46] *The English Novel*, pp. 188-189.

separa lo absurdo de lo real, por lo que la credibilidad peligra en algunas de las circunstancias descritas.

La novela es una sátira contra lo convencional y lo ortodoxo. Es el grito de rebelión de la autora, el fruto de su propia frustración vital. La presencia del narrador omnisciente es, a veces, casi obsesiva. La existencia de la esposa demente de Rochester, en ese tercer piso de la casa que nadie visita, trae reminiscencias de la novela gótica. Como afirma Walter Allen, en *Jane Eyre* hay unidad de tono, pero falta una cierta coherencia en la unidad estructural. Jane Eyre es una chica de 18 años, no especialmente atractiva, que hereda la suma de 20.000 libras. Ella es consciente de su superioridad moral y mental sobre Rochester, pero carece de humor y de un sentido autocrítico. Actúa en función de lo que siente en cada momento.

Con las heroínas de Charlotte Brontë la pasión femenina entra en la novela inglesa. En sus mujeres hay un elemento común: la soledad. Las heroínas anteriores se habían visto obligadas a hacer largas esperas hasta alcanzar sus fines. Con Charlotte Brontë tomarán la iniciativa y abandonarán la pasividad habitual; adquieren un nuevo sentido de la dignidad femenina y lucharán por mejorar su condición.

Emily Brontë lleva la novela inglesa a su más alto nivel poético. *Cumbres borrascosas* es una novela inclasificable, incomparable. Es la novela de las grandes pasiones, de la venganza y de la crueldad, pero es también el resultado de un profundo estudio de los sentimientos.

Para Walter Allen esta novela supone el triunfo de la intuición y se anticipa a Henry James en la concepción de la muerte como liberación del espíritu, no como el fin de la existencia terrena [47].

Esta realidad espiritual de Emily Brontë se aparta de la realidad sociológica que une a Jane Austen, Fielding, Valera y Thackeray y de la

[47] Ibídem, pp. 194-196.

realidad psicológica que cultivaron George Eliot, Henry James y D. H. Lawrence.

Para Emily Brontë el estilo es la propia voz del novelista. Sus personajes pueden resultar increíbles, pero en el fondo llegan a convencernos por su profunda humanidad. Catherine y Heathcliff aman y sufren en un paisaje atormentado y ventoso que se convierte en un elemento imprescindible de la novela. Heathcliff es un personaje vengativo y aniquilador, pero el lector, allá en su intimidad, trata de justificar su actitud.

El elemento fantástico aparece con el fantasma de Catherine, que al final consigue unirse, aunque solo sea espiritualmente, con Heathcliff. La propia complejidad de la obra produce una cierta apariencia de falta de unidad estructural. Es una alegoría del punto de intersección en que convergen los elementos carnales y espirituales del ser humano.

En Cumbres borrascosas encontramos un nuevo ejemplo de autoría múltiple, un juego de narradores que nos hace recordar la técnica de Valera en *Pepita Jiménez*.

Valera y George Eliot

George Eliot tiene en común con Valera sus comienzos novelísticos en plena madurez y su análisis de la conducta humana, pero se trata de una moralista severa. Desea conscientemente que sus novelas tengan una finalidad didáctica. Sus personajes sufren y piensan. No se dejan llevar únicamente por el corazón. La preocupación de George Eliot es el papel que juegan el destino y la libre determinación en las vidas de sus caracteres. Maggie Tulliver (*The Mill on the Floss*) es la propia novelista que quiere contarnos parte de su vida y que compartamos con ella alegrías y sufrimientos. Quiere que conozcamos su carácter y sus circunstancias. El resto de sus personajes suele ser gente humilde, con sus virtudes y sus vicios. En sus novelas está constantemente presente el narrador, que suele dirigirse de vez en cuando al lector para comen-

tarle la situación. Ella crea un mundo imaginario que acaba por parecernos real. *Middlemarch* (1871), una de sus novelas más representativas, narra el matrimonio fracasado de Dorothea Brooke y Mr Lasaubon. Para G. C. Thornley en George Eliot destacan la conmiseración y el humor [48]. F. R. Leavis ha hecho un interesante estudio comparativo de *The Portrait of a Lady* y *Daniel Deronda*, lo que le permite afirmar la influencia de George Eliot en Henry James [49].

Valera y Meredith

G. S. Lancashire cree ver un cierto paralelismo entre Juan Valera y George Meredith [50]. Sin embargo, para Walter Allen, la prosa de Meredith resulta demasiado epigramática y metafórica [51], algo muy lejano a lo que suele ser habitual en Valera. A pesar de su gran facilidad de expresión, Meredith puede llegar a resultar difícil de entender. Sus novelas ofrecen el eterno contraste entre la realidad y la ficción, entre lo que la sociedad exige y lo que el individuo preferiría hacer. Sus personajes y situaciones bordean los límites de la fantasía, a veces son poco verosímiles.

Sus heroínas son orgullosas y apasionadas, están llenas de energía vital. Tiene el compromiso de romper con la mentalidad victoriana y defender su individualismo frente a la brutalidad del hombre. En la relación hombre-mujer, para Meredith, el cerebro y el corazón suelen estar en conflicto, pero un conflicto más fuerte que el que nos pueden plantear las crisis de don Luis de Vargas (*Pepita Jiménez*) o el padre Enrique (*Doña Luz*). No obstante, la aproximación de Meredith a la mujer es de carácter poético, mientras que en sus personajes masculinos destaca el estudio del concepto del honor.

[48] *An Outline of English Literature*, p. 126.
[49] Cfr. Allen, *The English Novel*, p. 268.
[50] *Manchester Quarterly*, op. cit., p. 216.
[51] *The English Novel*, p. 236.

Meredith tuvo problemas matrimoniales y estuvo muy influido por el cosmopolitismo de su suegro, Th. L. Peacock. En sus novelas destaca el estudio que hace del egoísmo humano. Meredith, como Valera, suele echar mano del elemento autobiográfico, como en *Las aventuras de Harry Richmond* (1871) o en *Evan Harrington* (1861). En *Rhoda Fleming* (1865), Meredith nos presenta una curiosa estructura dialogada en la que dos interlocutores se replican sucesivamente con unos razonamientos inacabados que enlazan y tratan de explicar el pensamiento anterior [52]. Su mejor obra, *The Egoist* (1879) nos recuerda a *Orgullo y prejuicio*. Clara Middleton es otra Elizabeth Bennet y Sir Willoughby es el egoísta de turno. No obstante, la evolución de Clara a lo largo de la novela está más en la línea de Henry James.

Su fama como escritor es limitada. Para E.M. Forster, la trama de sus novelas es poco compacta y el valor de su ficción es bajo [53]. Su estudio de las pasiones humanas y sus profundos ataques al sentimentalismo pueden convertirle en un precedente de D. H. Lawrence.

Valera y Dickens

La novela victoriana inglesa siente una especial preocupación por el hombre como miembro de la sociedad. Casi todas las novelas de este periodo se concentran en los problemas que acechan al protagonista en su vida diaria y las dificultades que tiene para superarlos. Las condiciones sociales del ciudadano medio estaban cambiando y esta situación había que llevarla a la novela. La trama tenía que complicarse, pero el mensaje final debía seguir inalterable, la virtud merecía una recompensa y el vicio un castigo. El novelista tenía que ser, a la vez, filósofo, psicólogo, humorista y artista, para pasar alternativamente de lo cómico a lo trágico. Tenía que convencer al lector de que la razón no tiene que estar siempre por encima del sentimiento.

[52] Capítulo XLIII.
[53] *Aspects of the Novel*, pp. 96-100.

Influido por Cervantes, Dickens se ciñe a la descripción de la problemática de la clase media-baja de su tiempo. Era consciente de las limitaciones de su público así como un buen observador. De ahí que se inclinara por el melodrama, aunque con un mensaje final de confianza en la vida. Dickens no sugiere nada, todo el mensaje va directo al lector a través del relato. Desea entretener al lector, no plantearle problemas de conciencia. En su narración se mezclan elementos cómicos con otros genuínamente patéticos. Dickens no tiene preocupaciones estéticas. Improvisa sobre la marcha, en función de las peticiones de los lectores. La estructura de sus novelas es episódica, pero sin un esquema previo. Su estilo es, en cierto modo, vulgar.

Charles Dickens hace un tipo de novela social que no es del agrado de Valera. Valera ve en Dickens una cierta vulgaridad emotiva y un exceso de denuncia social. Es cierto que Dickens sentía íntimamente estas emociones que trasladaba a sus personajes, pero este sentimentalismo resulta patológico desde la fría perspectiva de un Juan Valera o una Jane Austen. El escritor español reconoce la capacidad creadora del autor inglés pero le fastidia el ambiente melodramático y lacrimoso en que discurre la acción de sus novelas.

Aldous Huxley considera vulgares novelas como la *Séraphita*, de Balzac o *La tienda de antigüedades*, de Dickens. Para Huxley es vulgar, en literatura, hacer una exhibición de emociones que uno no siente naturalmente, pero que cree conveniente sentir porque las experimentan todas las personas de buen tono. Considera a tales novelistas unos meros fabricantes de emociones por un procedimiento de falsificación literaria. Sin embargo, Huxley reconoce que la emoción de Dickens es sincera; "*una de las peculiaridades más notables de Dickens es que, en cuanto al escribir le embarga la emoción, deja inmediatamente de emplear su inteligencia. El desbordamiento de su corazón ahoga su mente y hasta le nubla los ojos...*"[54].

D. Pérez Minik afirma que, con muy buena voluntad y de modo muy general, se puede afirmar que Dickens, Balzac y Galdós hicieron una novela

[54] *La vulgaridad en la literatura*, pp. 83, 90 y 103.

social [55]. Con gran ironía, Mary Lascelles afirma que las novelas de Scott y de Dickens están llenas de personajes cómicos que no prestan servicio alguno a la narración, que parecen haber pedido empleo a la imaginación del autor tan insistentemente que ésta no había sabido negarse [56].

George Lukács ha estudiado a Dickens como escritor de novela histórica. Elogia su *Historia de dos ciudades*, a la que considera la gran novela histórica de la Revolución Francesa, pero reconoce que en ella Dickens hace especial hincapié en aspectos puramente morales y sociales. Según Lukács, Dickens da a la novela un trasfondo romántico. El novelista aprovecha el salvajismo y la tensión de la época para revelar las cualidades humanas y morales de los personajes [57].

Valera y Trollope

Según Walter Allen, la novela de Trollope es un cuadro de la vida corriente, adobado con humor y endulzado con una buena ración de "*pathos*" [58]. Trata de hacer un relato fiel de la clase media alta del sur de Inglaterra. Como en Valera, sus personajes está sacados de la vida diaria, son verosímiles y el lector puede llegar a identificarse con ellos. Trollope es un liberal de derechas, como el novelista egabrense, pero en sus novelas trasciende la intención política.

Sus novelas sobre Barsetshire muestran el conflicto entre el poder y la posición. El perfil humano de los dos novelistas es también parecido, ambos son funcionarios públicos, Trollope de Correos, Valera es diplomático; ambos son viajeros, intentan hacer carrera política sin suerte y son amigos de la buena vida.

[55] *La novela extranjera en España*, p. 74.
[56] *Jane Austen and Her Art*, p. 148.
[57] *La novela histórica*, pp. 300-301.
[58] *The English Novel*, p. 199.

Los dos son profesionales de las letras. Hasta aquí lo común. Pero hay también diferencias concretas. Trollope apenas se preocupa por la trama de sus novelas ni se plantea una teoría novelística. Improvisa mientras escribe, por lo que el lector difícilmente se va haciendo una idea de conjunto. Es como una especie de cronista que va relatando sin preguntarse cómo será el final. Esta falta de restricciones estéticas le permitió escribir más de cincuenta obras de ficción en las que destaca, sobre todo, el diseño de sus personajes. Sus heroínas están trazadas desde el punto de vista de un hombre y resultan menos convincentes.

Sin embargo, sus retratos masculinos suponen una continuación de la maestría de Fielding. Trollope nos presenta a ese ciudadano medio, sensual, ambicioso y a veces infiel que podamos encontrarnos a la vuelta de cualquier esquina. Phineas Finn puede ser el prototipo de su héroe novelesco.

Galsworthy y Hardy

Con Galsworthy y Hardy, la novela victoriana entra en una fase en la que predominan las preocupaciones filosóficas y religiosas, el avance de la técnica y la selección natural del individuo. Preocupan las condiciones laborales de los trabajadores y el libre pensamiento.

John Galsworthy hace un análisis de la sociedad urbana de su tiempo mientras que Thomas Hardy describe la vida rural. Galsworthy se ciñe a la clase media-alta en obras tan representativas como las trilogías *The Forsyte Saga* o *A Modern Comedy*.

Su sátira va contra la obsesión por el dinero y la propiedad, pero sus personajes están perfectamente vivos, son verosímiles. Galsworthy satiriza un mundo en el que el materialismo más duro se mezcla con valores espirituales.

Thomas Hardy está más preocupado por las malas cosechas y el hambre del campesino. Su filosofía es pesimista pero nunca pierde el sentido

del humor. Sus campesinos son unos seres acostumbrados al azar, a su dependencia del clima y de las decisiones de otros. Están tomados de personas de su Wessex natal, como Valera los tomó de la campiña cordobesa en que había nacido.

Pero en Hardy el pesimismo está latente, hay una cierta actitud de impotencia ante los agentes externos al individuo. *Tess of the D'Urbervilles* nos presenta el caso moral de una joven que asesina al hombre que la seduce, una solución dramática que está lejos de un Juan Valera o una Jane Austen.

Valera y Thackeray

W. M. Thackeray comenzó a escribir sus novelas por entregas, como era habitual en la novela inglesa y española. Tiene también en común con Valera su iniciación literaria como ensayista pero, según Walter Allen, su mentalidad es la de un dieciochista nacido tarde [59]. Es un estudiante universitario fracasado, periodista cómico y político frustrado. Su estilo, como el de Valera, es flexible y elegante, heredado del XVIII. Tiene también una madre que le apoya, cadijeísta y un matrimonio fracasado que soportar.

El recuerdo de la madre será en Thackeray el de la mujer buena, fiel, preocupada por su familia y por sus hijos. A diferencia de Valera, Thackeray pinta la clase media alta urbana, preferentemente londinense. Su descripción de la aristocracia inglesa es convincente, pero sarcástica y llena de sátira. Según Walter Allen, en sus obras flota como una especie de irónica ambigüedad, en la que se notan ciertas inhibiciones. Presenta la vida de una forma trivial, como él mismo la ve.

En el fondo, *Vanity Fair* (1847) es como un largo monólogo en el que se nos presenta la vida londinense de principios del XIX, al tiempo que se analizan la vida social y la conducta humana de los personajes. Como en Valera, sus personajes femeninos están mejor diseñados que los masculinos,

[59] Ibídem, p. 175.

unos seres frecuentemente débiles y sin capacidad de reacción. Las mujeres de Thackeray son o muy buenas o muy malas. Thackeray se inclinará por las malas, en las que parece regodearse. Amelia Sedley representará a la joven educada, de buenos sentimientos, pero el autor deja en el aire un cierto hálito irónico de su estupidez. Por el contrario, Becky Sharp, su gran creación, será fría, egoísta y casi asexuada. Posee un gran magnetismo y es capaz de manejar a los hombres a su antojo.

Según G. Lukács, Thackeray no percibe al pueblo corriente. Limita su acción a algunas intrigas dentro de la clase superior, de ahí que en sus novelas se mantenga, como en tinieblas, lo que el pueblo piensa y dice acerca de lo que sucede [60]. Esa concepción estrecha y demasiado unilateral del ser humano fue, según Lukács, el fallo fundamental del realismo literario.

Vanity Fair pretende ser una novela costumbrista en la que su autor, como hiciera Jane Austen, denuncia la hipocresía de sus contemporáneos. Pero Thackeray resulta sarcástico y mordaz. Nos presenta una visión cínica del mundo a través de los altibajos que sufren las vidas de Becky Sharp y Amelia Sedley, con una técnica que se conoce como la del reloj de arena. *Henry Esmond* (1852) es una novela histórica del siglo XVIII en la que aparecen seres reales como Marlborough, Addison o Swift. *Pendennis* (1849) tiene un marcado carácter autobiográfico.

Joyce, Virginia Woolf y "*the stream of consciousness*"

James Joyce supone la culminación del proceso, el paso del realismo (*Dubliners*, 1914) al simbolismo (*Ulysses*, 1922), con una obra de transición tan significativa como *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). La introspección se convierte en un arma de doble filo. La persona se convierte en mito. Joyce es un anarquista del lenguaje, un erudito que se complace en retorcer la narración para que el lector se obligue a pensar. Las palabras se

[60] *La novela histórica*, pp. 248-249.

convierten en notas musicales que componen una sinfonía peculiar, apta para espíritus selectos únicamente.

La abundancia de meditaciones y soliloquios complica la narración y llega a desconcertar al lector. Sus personajes son unos seres ambiguos en un mundo intemporal. Claudio Guillén ha resaltado este "*presente intemporal*" de Joyce que le permite tomar mitos antiguos y trasladarlos al presente [61].

Con Virginia Woolf se consolida el estudio de la intimidad humana. La mente se ve sometida a un incansable bombardeo de sensaciones e impresiones. El novelista intenta derribar las barreras que separan al lector y al personaje. En sus novelas encontramos ese libre e íntimo fluir del alma humana que se ha bautizado como "*stream of consciousness*", iniciado oficialmente con Dorothy Richardson y que tendría destacados continuadores en James Joyce y Virginia Woolf.

Para Walter Allen, el "*stream of consciousness*" hace desaparecer al novelista como meditador y moralista. El lector accede directamente a los pensamiento del personaje y saca sus propias conclusiones [62]. El precedente de esta técnica está precisamente en la novela psicológica, en Jane Austen, en Valera y en Henry James. En las primeras páginas de *Las alas de la paloma*, el personaje se ve asaltado por un flujo de sensaciones que anticipa técnicas posteriores de introspección. Según Anthony Burguess, a las novelas de Virginia Woolf les falta acción e interés humano [63].

Virginia Woolf rompió conscientemente con la forma clásica de la novela inglesa. Le preocupa la vida de la mente, ese mundo interior que debería estar presidido por los conceptos de orden, justicia y verdad. Su aproximación a la novela revela una elegancia de estilo inusual y una rara sensibilidad poética, heredada de James Joyce y de Marcel Proust. *Mrs Dalloway* (1925) es representativa de la técnica del monólogo interior, un

[61] *Entre lo uno y lo diverso*, p. 430.
[62] *The English Novel*, pp. 345-351.
[63] *English Literature*, p. 221.

largo periodo de tiempo en el que nada sucede aparentemente, salvo las campanadas de un reloj que nos anuncian el paso del tiempo y que permite a la protagonista analizar su vida y sus problemas.

D. H. Lawrence

D. H. Lawrence representa el límite del análisis de las relaciones entre un hombre y una mujer. Su obsesión es presentar la relación desde un punto de vista casi exclusivamente carnal. Le obsesiona el conflicto entre el cuerpo y el alma. Lawrence rechaza inconscientemente el cadijeísmo, cualquier tipo de influencia de la mujer. Le persigue el recuerdo de una madre absorbente, insatisfecha y reprimida que quiere hacer de su hijo un ejemplo para el padre. Es el caso opuesto a Valera. Lo que en el novelista andaluz es suavidad y elegancia, en D. H. Lawrence es pasión y rencor.

Walter Allen ha resaltado el inconformismo de D. H. Lawrence, argumentando que su postura fue contraria a la de la gente de su tiempo, con un sentimiento de rencor hacia la diferencia de clases [64].

Salvo unas bellas descripciones de las zonas mineras en que se crió D. H. Lawrence en Sons and Lovers (1913), sus novelas se limitan a narrar pasiones carnales entre hombre y mujer. *Women in Love* (1920) y *Lady Chatterley's Lover* (1928) destacan entre ellas.

En *Sons and Lovers* encontramos ese matrimonio extraño en el que conviven un rudo minero y una esposa educada, que nos hace pensar en la niñez del propio Lawrence.

Ian Watt ha señalado que D. H. Lawrence, en *A Propos of Lady Chatterley's Lover*, había tratado de justificar su postura hacia la novela, intentando cerrar el círculo que abriera la *Pamela* de Richardson [65].

[64] *The English Novel*, pp. 357-358.

H. Coombes ha estudiado a D. H. Lawrence como crítico y su negativa a aceptar la crítica literaria como una ciencia [66]. D. H. Lawrence entendía que el análisis crítico dependerá siempre de la impresión que la obra produzca en el crítico por lo que no hay garantías para extrapolar su valoración de la misma.

Esta subjetividad del crítico es trasladable al autor, que ofrece su visión de la vida, una visión que no siempre tiene que coincidir con la del lector.

Valera y Gerald Brenan

En su obra *La faz de España*, Brenan (1894-1987) afirma que *"Valera es, podría decirse, el Jane Austen español*" [67], una declaración que no trata de justificar ni mantiene luego en su *Historia de la Literatura Española* [68].

Siendo importantes las afinidades entre Juan Valera y Jane Austen, como veremos más adelante, no lo son menos las que encontramos en Brenan y Valera. El profesor Díaz López destaca en Brenan su calidad como narrador y como notario de una realidad social [69]. En Valera y en Brenan la curiosidad es innata. Son casi autodidactas.

Les interesa casi todo, la religión, la política, la literatura, el género humano. Ninguno de ellos pretende ser dogmático. Quieren ser meros espectadores de una realidad, que describen con la mayor sencillez posible. Conocedores de las lenguas clásicas, especialmente el latín y el griego, les une también la devoción a San Juan de la Cruz y a los místicos españoles. En los dos, la prosa es elegante, sencilla y llena de finura.

---

[65] *The Rise of the Novel*, p. 209.
[66] *Literature and Criticism*, pp. 7-10.
[67] Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 56. (*The Face of Spain*, London, 1950)
[68] Barcelona, Grijalbo, 1986, pp. 389-394.
[69] Díaz López, Juan Antonio. *Gerald Brenan. Hispanista angloandaluz*, Granada, 1987, p. 23.

A Brenan le preocupan algo más el rigor histórico y la investigación. En su único libro de viajes, *The Face of Spain*, Brenan se nos presenta como un irónico antropólogo que hurga en cada pueblo y en cada paisaje para dar su diagnóstico de un país que se recupera de una sangrienta confrontación fratricida. Analiza las circunstancias de la muerte de García Lorca y abre el camino a otros investigadores posteriores sobre este tema.

Gerald Brenan será un crítico muy especial, como Valera, capaz de suavizar los defectos de aquellos a quienes estima, entre los que incluye a los españoles en general, a los que considera tozudos, pero merecedores de más elogios que censuras. Residente en España, casi sin interrupción, desde el año 1919 hasta su muerte, Brenan amaba este país y a sus gentes. Minimiza sus defectos y realza sus méritos cuando los encuentra.

Valera y Brenan tienen, además, un amor común, Cabra, la ciudad natal de Valera. El egabrense sitúa en ella la acción de varias de sus novelas y describe lugares y personajes que ha conocido en su niñez en toda la comarca. Brenan hace suya la frase de un conductor de autobús egabrense y afirma que Cabra es "*una copa de plata colocada entre los olivos*" [70].

Pero Valera tal vez no hubiera escrito nunca un libro como *El Laberinto Español*, una obra en la que Brenan mezcla la historia y la política, en una análisis de la vida pública española desde la proclamación de Alfonso XII hasta la Guerra Civil española.

Brenan se declara agnóstico, mientras que Valera hace constante defensa de su creencia en Dios, aunque a menudo se vea asaltado por dudas teológicas y existenciales.

[70] *La faz de España*, p. 50.

JANE AUSTEN, JUAN VALERA Y HENRY JAMES

Algunos críticos han calificado la producción novelística de Valera como de carácter psicológico. Baquero Goyanes sitúa en polos opuestos la novela de acción y la psicológica [1]. La narración suele ser característica de la novela de acción, mientras que la descripción lo es de la novela psicológica, aunque ambos recursos no tienen por qué ser incompatibles entre sí.

Una mezcla perfecta de novela de acción y novela psicológica puede encontrarse en Joseph Conrad y en Herman Melville. Para Ortega y Gasset, "*el género se ha ido desplazando de la pura narración...a la vigorosa presentación*" y descripción de los personajes [2].

Valera describe más que narra, su novela nunca podría definirse como novela de acción. Su acción será siempre más lenta que la de un Dostoyevski, un Hemingway o un Dos Passos. Sin embargo, los diálogos de Valera serán elementos dinamizadores de la acción.

Según Baquero Goyanes, mediante el diálogo el narrador se aleja de los hechos y deja en libertad a los personajes para mostrarse directamente al lector [3].

---

[1] *Sobre un posible retorno a la novela de acción*, p. 149.
[2] *Ideas sobre la novela*, en *Obras Completas*, III, Madrid, 1947, pp. 390-391.
[3] *Sobre un posible retorno a la novela de acción*, pp. 154-155.

Jane Austen en España

Jane Austen ha sufrido un inconcebible desprecio en España a lo largo de todo el siglo XIX. Según la *New Cambridge Bibliography of English Literature*, las primeras ediciones de Jane Austen en castellano son Persuasión (1919), La abadía de Northanger (1921) y Orgullo y Prejuicio (1924) [4]. Sin embargo su fama llegó rápidamente a Francia, donde sus novelas se tradujeron muy pronto. *Sense and Sensibility* (1811) se traduce al francés en 1815, *Pride and Prejudice* (1813) en 1822, *Mansfield Park* (1814) en 1816; *Emma* (1816) en el mismo año, *Northanger Abbey* (1818) en 1824 y Persuasion (1818) en 1821. Lo extraño es que Jane Austen no llegara a España, al menos, a través de sus versiones francesas, como sucedió con otros autores ingleses.

Tras un nuevo y largo paréntesis en la edición de las novelas de Jane Austen en castellano, nos encontramos con una primera versión en castellano de *Emma* en 1971 [5], una de *Orgullo y Prejuicio* en 1964 [6], una de Persuasión en 1976 [7] y una de *La Abadía de Northanger* en 1977 [8].

La Virtud y el Orgullo, atribuida a J. Austen

En 1960, J.F. Montesinos daba noticia de una edición anónima de *La Virtud y el Orgullo*, en Valencia (Cabrerizo, 1834), y se preguntaba si se trataba de una traducción de *Pride and Prejudice*, de Jane Austen [9]. Montesinos había tomados los datos de la obra de Dionisio Hidalgo, *Diccionario General de Bibliografía Española* (Madrid, 1862). Cabrerizo había iniciado en 1818 la publicación de una colección de novelas *"lacrimosas, conmovedoras o terroríficas*", que le produjeron grandes beneficios. Por

[4] Vol. III (1800-1900), Cambridge University Press, 1969, pp. 692-694.
[5] Madrid, Magisterio Español, 1971.
[6] Barcelona, Mateu, traducción de M. Villamuera de Castro.
[7] Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
[8] Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
[9] *Introducción a una Historia de la Novela en España en el siglo XIX*, p. 269.

otra parte, desde París, la editorial Rosa estaba inundando el mercado español con traducciones de novelas inglesas y francesas. Si efectivamente *La Virtud y el Orgullo* era una traducción de *Pride and Prejudice*, se podría desmontar la creencia generalizada de un olvido general en España de Jane Austen en el siglo XIX.

Dado el interés de la cuestión, nos pusimos a la tarea de localizar algún ejemplar de *La Virtud y el Orgullo*, una empresa llena de dificultades que J. F. Montesinos no había podido culminar. Finalmente hemos tenido la suerte de encontrar un ejemplar en la Biblioteca General de la Universidad de Valencia y ahora podemos salir de toda duda. No se trata de una traducción de Jane Austen sino de una novela sentimental en la línea de S. Richardson [10]. La obra se compone de dos volúmenes, en el segundo de los cuales se incluye un relato corto de la condesa de Genlis, titulado Zuma o el descubrimiento de la Quina. Novela peruana, dedicado a la condesa de Choiseul.

A pesar de su subtítulo, novela inglesa, parece poco probable que se trate de una novela original inglesa, sino más bien de una novela escrita en Francia o en España con ambiente inglés, a pesar de que en la página *viii* se aluda a la aceptación que ha tenido en Francia. La ortografía es la usual de la época, pero hemos encontrado algunas incorrecciones como "*absorvido*" (I, 120) por "*absorto*", "*te se ha...*" (I, 121) por "*se te ha...*", "*manchastes*" (I, 276) por "*manchaste*" y "*sino*" (I, 153) por "*si no*". Hay la típica transición en los grafemas (x)-(s), (g)-(j) y (c)-(z).

En la novela apenas hay color local, con pocas alusiones a lugares ingleses. El relato es un canto a la vida rural y a la naturaleza, pero no hay descripción del campo, como sería de esperar. Sí destaca una profunda estructura binaria, de contraste continuo; viejos y jóvenes, ricos y pobres, malos y buenos, orgullosos y humildes. Por encima del relato nos encontramos siempre con el narrador omnisciente que nos hace continuas reflexiones de tipo moral. Hay una defensa a ultranza de la clase baja y un ataque a la media

[10] *La Virtud y el Orgullo. Novela inglesa*, Valencia, Cabrerizo, 2 vols. en 16º, viii-296 y 278 pp.

y alta, con símbolo de la corrupción y de la maldad. El mensaje final es la felicidad que acompaña al pobre y la desgracia que atenaza al rico. En el relato predomina el mensaje ascético sobre el social.

Se trata de una novela sentimental del siglo XVIII en la que aparecen ya algunos rasgos románticos, como la escena nocturna en el bosque, el estanque y la luna, los largos viajes de Enrique en busca de su padre, la ruina del palacio del obispo o la muerte desgraciada de Hannah y de su hijo, unos rasgos sentimentales y lacrimosos que resultaban del agrado del lector a principios del siglo XIX.

Los personajes masculinos están mejor definidos que los femeninos. Enrique es ingenuo, pobre, primitivo, bienintencionado y humilde, mientras que su primo William es el polo opuesto, culto, rico, orgulloso, galante y libertino. Los dos jóvenes crecen juntos y juntos conocen el amor. Las dos heroínas, Hannah y Rebeca se sienten fascinadas por los jóvenes que acaban de conocer, una actitud aparentemente pasiva que nos recuerda páginas de Jane Austen, especialmente de *Orgullo y Prejuicio*.

Hannah es una nueva *Pamela*, pero con un final desgraciado. Tiene un hijo ilegítimo con William, se prostituye, estafa y es condenada a muerte, siendo precisamente William quien debe condenarla, en su calidad de juez. El final de la obra es un nuevo canto a la vida sencilla. Enrique se dedicará a pescar y a cultivar una huerta, pero será feliz.

Jane Austen no hubiera escrito una novela de estas características, ya que sus relatos están basados siempre en situaciones normales de la vida diaria del mundo que ella conocía, con personajes perfectamente verosímiles.

Al contrario que el autor de *La Virtud y el Orgullo*, Jane Austen se recrea en sus personajes femeninos, dejando más difusos los masculinos, que son un complemento pero casi nunca un elemento esencial en la trama, salvo en el caso de *Orgullo y prejuicio*. Hay un halo profundamente femenino en toda la obra de Jane Austen.

Jane Austen y la crítica española

Alcalá Galiano parece rehuir enjuiciar a Jane Austen en sus publicaciones. Al analizar la novela inglesa de finales del XVIII y principios del XIX resalta la abundancia de novelas destinadas a la clase media, con un fin moral, con personajes calcados de la vida diaria. Afirma que tales obras eran agradables de leer pero las califica de una "*decente medianía, con pesadeces*". Entre las mujeres novelistas inglesas destaca a Miss Edgeworth y su pintura admirable de los irlandeses. Unicamente hemos encontrado una referencia a una tal Miss Austin (sic) *"cuyas obrillas son muy morales sin ser fuera del todo, ni de modo alguno pedante"* [11].

Tampoco hemos encontrado referencias a Jane Austen en los críticos y literatos cercanos a Valera. Menéndez Pelayo, cuando analiza la estética del siglo XIX inglés, resalta que en Inglaterra todavía no se presentaba la novela como antítesis de la poesía o de la honradez moral y añadía a los nombres consagrados de Dickens y Thackeray, los de Disraeli, George Eliot y Charlotte Brontë [12]. Cuando, en 1884, se interesa por las novelistas norteamericanas no cita a Valera ninguna novelista inglesa que pudiera servirle de referencia [13]. Ni siquiera cuando Menéndez Pelayo enjuicia la estética de Taine y su *Historia de la literatura inglesa* hay referencia alguna a Jane Austen [14].

Valera y Jane Austen

Juan Valera y Jane Austen son seguidores de la tradición interna, del acento nacional. Rechazan el Romanticismo y tienen un temperamento clásico. Se dirigen a un mismo tipo de lector, al ciudadano medio que busca en la lectura un entretenimiento. Dejan a otros la preocupación por la novela de tesis o la prosa didáctica. No está claro que trataran de moralizar directamente al

[11] *De la novela*, VI, 16, p. 7
[12] *Historia de las Ideas Estéticas en España*, IV, 1962, p. 421.
[13] *Epistolario*, pp. 195-196.
[14] *Historia de las Ideas Estéticas en España*, V, 1962, pp. 133-148.

lector. Entre Valera y Jane Austen hay afinidad como la hay entre Hawthorne y Henry James. Les une la propia sensibilidad y la preocupación estética.

Tienen en común esa tradición interna que todavía es mucho más palpable en Emily Dickinson, la reclusa voluntaria de Amherst. En ella y en Jane Austen asombran la experiencia que rezuma de sus escritos, cuando la experiencia vital de ambas fue bastante limitada.

Juan Valera y Jane Austen son autores que escriben sobre lo intemporal, no les preocupa el dato histórico. Jane Austen escribe en plena guerra napoleónica, pero evita cualquier referencia directa al conflicto. Los soldados de sus novelas son simplemente unos muchachos apuestos y simpáticos que vienen a romper, de vez en cuando, la monotonía de la vida local. Sirva de contraste la minuciosidad histórica que un Thomas Hardy exhibe en sus obras, por ejemplo.

Jane Austen y Juan Valera suelen usar estructuras y diálogos tomados de la comedia de costumbres, en la línea de Congreve. Los personajes se nos van revelando a partir de los diálogos. Algunas de sus novelas se podrían clasificar como novelas dramáticas.

Para E. Muir hay tres tipos de novelas: novela dramática, novela de caracteres y novela-crónica [15]. En la novela dramática, caracteres y trama son, en cierto modo, inseparables. La acción va determinada por los personajes pero influye en la evolución de los mismos. Es el caso de *Orgullo y prejuicio*, *Cumbres borrascosas* o *Pepita Jiménez*. En la novela de caracteres la trama se subordina a los personajes, no hay una acción definida. En este grupo se podría incluir *Vanity Fair*. En la novela-crónica se hace una descripción amplia de la vida a través del tiempo y del espacio, como en *Guerra y Paz*.

[15] *The Structure of the Novel*, pp. 7, 23, 41 y 94.

Para D. Pérez Minik, Jane Austen es la antecesora ilustre de Marcel Proust y de Virginia Woolf [16]. Anunció una especie de impresionismo psicológico, con la sensibilidad de su alma femenina.

Un intento de análisis comparativo

Ni Valera ni Austen se atrevieron a crear "*ex nihilo*". Ellos buscaron temas y recursos literarios en la propia tradición nacional, creando personajes y situaciones supranacionales. La fuente de inspiración de ambos será la vida misma. Ambos eran conscientes de sus propias limitaciones creativas y rara vez se aventuraron a imaginar. Cuando creaban lo hacían de una manera inconsciente, buscando en su memoria relatos de la niñez, lecturas anteriores o situaciones vividas personalmente. Con estos ingredientes trataban de montar una historia sencilla, agradable y creíble, con un final generalmente feliz.

Para Weisstein esta teoría mecanicista y cuantitativa del proceso de creación artística está basada en la idea de que no existe nada nuevo bajo el sol y que hasta la imaginación es una simple mezcladora estética [17]. El acto creador del escritor será, pues, una mezcla de elementos psicológicos, culturales y literarios. La combinación de estos elementos, la tradición literaria y el convencionalismo estético, produce esa coincidencia de forma y de contenido que unen a Jane Austen y Juan Valera. Ella escribe sobre lo que conoce, pero introduce matices que son fruto de su imaginación. Dada la limitación de su experiencia personal, idealiza una clase social determinada, aquella a la que pertenece.

Valera, sin embargo, ocupa un espacio más amplio. Su vida pública y erudición le permiten aprovechar otros temas, pero su prosa inmortal será aquella que se sitúa en su tierra cordobesa, la que describe la vida de la clase media en un ambiente rural que Valera recordaba de su niñez.

[16] La novela extranjera en España, p. 179.
[17] Op. cit., p. 171.

Es difícil analizar el proceso creador de un escritor a tanta distancia en el tiempo y establecer el porcentaje aportado por la conciencia y por el subconsciente. Como afirman Wellek y Warren, los tipos y las técnicas narrativas estarán siempre sacados de la tradición literaria. El autor no es sino un coleccionista de palabras, que las usará de un modo más o menos consciente [18]. Esta participación del subconsciente podría explicar la existencia del plagio inconsciente de un tema o de un personaje. La "*verdad*" del autor será el resultado de un naturalismo más o menos velado. Valera, como Jane Austen y como Henry James, contará "*su verdad*", aunque ésta no siempre sea la que se corresponda con la realidad diaria. Valera y Austen hacen uso de la introspección, una especie de "*stream of consciousness*", con lo que se anticipaban a Virginia Woolf y al propio Henry James. Pero el elemento psicológico participa en ellos de un modo inconsciente. Por eso no se les puede exigir profundos análisis ni disquisiciones sutiles sobre estados anímicos.

Valera será más dado a las referencias clásicas que Jane Austen, especialmente en sus poemas y en *Doña Luz*, entre sus novelas. Jane Austen escribirá por pura afición mientras que Valera resulta más materialista. Como el Dr. Johnson, Valera suele escribir "*inspirado*" por la falta de dinero, una de sus grandes obsesiones. Sylvia Townsend Warner ha señalado que Jane Austen vendió en 1803 a un editor llamado Crosbie el original de Northanger Abbey por diez libras esterlinas [19].

Valera tenía un concepto poético de la novela mucho más marcado que Jane Austen. Shelley opinaba, como Valera, que era un error tratar de hacer una distinción entre poetas y novelistas. Para Walter Allen, Flaubert trató siempre de dar un ritmo poético a su prosa. El escritor simbolista es poético, como poético es su sueño. Ese elemento poético falta en Jane Austen, que destaca, en cambio, por sus percepciones y discriminaciones, por su verdad y exactitud al delinear personajes y la sociedad hasta el límite que ella misma ha

[18] *Theory of Literature*, pp. 88-89.
[19] *Jane Austen*, p. 15.

establecido [20]. Una novela puede resultar poética según el uso que se haga del lenguaje, como es poético el vaho que emana de un relato sencillo que narra situaciones agradables y verosímiles. En suma, lo que pretendía Valera con sus novelas.

Defensores a ultranza de la teoría estética del arte por el arte, hacen una novela en libertad, ni realista ni idealista. Por encima de etiquetas y de limitaciones temporales, podemos afirmar que Valera y Jane Austen fueron, hasta cierto punto, románticos en el uso del material, realistas en su descripción de actitudes humanas, costumbristas en los temas tratados, sicologistas en la profundidad del estudio de sus personajes femeninos. Inclasificables, en suma, por su rechazo a los dogmatismos estéticos.

El realismo atribuible a estos dos novelistas no será diferente del que caracterizó a Defoe. Harán uso de un estilo simple, sin muchos adornos, con esquemas clásicos.

Sus novelas recuerdan la tradición novelística del XVIII, con lances, enredos, ironía sutil y un ambiente perfectamente reconocible por el lector. Evolucionan poco a lo largo de su carrera literaria.

Permanecen insensibles, cuando no hostiles, ante las nuevas corrientes estéticas. Jane Austen fue incapaz de liberarse de la tiranía estética de su querido Dr. Johnson, mientras que Valera repetirá una y otra vez su eterno esquema creativo. Ambos aprovechan materiales de proyectos anteriores frustrados y remueven continuamente el almacén de sus recuerdos, repitiendo las situaciones con ligeros cambios de enfoque.

Aunque no bajen casi nunca al nivel de las clases más humildes, su lenguaje será sencillo y nada enfático. Les gusta el ambiente rústico, pero rechazan lo vulgar. Rehuyen la violencia, gustan de la sátira social sana y de la ironía. La prosa de Jane Austen y de Juan Valera tiene una función social bien delimitada. Mediante ella expresan su propia experiencia y su

[20] *The English Novel*, pp. 234-235.

concepción de la vida. Una concepción posiblemente incompleta, pero auténtica.

Evitan los temas penosos, como también lo haría más tarde Henry James, al menos en su primera época. Los detractores de Jane Austen y Juan Valera han resaltado que sus personajes tienen, con demasiada frecuencia, elementos autobiográficos e incluso que el autor habla por boca de sus personajes. Recordemos la opinión de don Manuel de la Revilla y de doña Emilia Pardo Bazán sobre los personajes de las novelas de Valera. Los ataques contra Jane Austen fueron dirigidos preferentemente a la frialdad de sus caracteres femeninos, que algunos identificaban con la propia autora. La falta de poesía y de sentimiento en Jane Austen han sido denunciados, entre otros, por G.H. Lewes, Charlotte Brontë, Mark Twain, D. H. Lawrence, H.G. Garrod y en parte por Angus Wilson.

Valera resultará místico en sus concepciones más profundas, pero rara vez las hará subir a la superficie. Sus personajes sufrirán humillaciones y decepciones, pero casi nunca caerán en la desesperación. *Pepita Jiménez* sollozará antes de ganar su batalla decisiva, pero su llanto será una mezcla de frustración, de pena y de impotencia. Está convencida de la inutilidad de sus esfuerzos y se resiste a rendirse.

Valera y Jane Austen tienen ciertos paralelismos hasta en su vida privada. Fueron dos personas normales, con problemas familiares o sentimentales que les condujeron a una suave situación de neurosis. Como hemos indicado, Juan Valera y Jane Austen son dos autores que llaman poderosamente la atención del lector.

Por una parte, ambos destacan por su deuda a la tradición literaria, por su clasicismo, pero también por su tozuda impermeabilidad ante las corrientes literarias de la época que les tocó vivir.

Por otra parte, por la afinidad en los temas elegidos, por la sencillez de su estilo y por la suave ironía que destila de sus escritos. Entre ambos

escritores hay un paralelismo palpable que, en un principio, hace pensar en las continuas y desordenadas lecturas juveniles de Valera en Granada y Madrid e incluso en la influencia indirecta de Antonio Alcalá Galiano, gran conocedor de la literatura inglesa del siglo XVIII y principios del XIX.

Ya hemos estudiado la postura de Valera ante la literatura en lengua inglesa, muy cercana a la de su tío Alcalá Galiano. Sin embargo, después de revisar la obra de Alcalá Galiano y la copiosa correspondencia de Juan Valera, hay que descartar la posibilidad de una influencia directa de Jane Austen en Juan Valera. Ni siquiera parece posible pensar en la posibilidad de lo que Ulrich Weisstein llama "*imitación inconsciente*" [21].

Esta circunstancia nos abría paso a otro tipo de especulación. Para ello habría que hacer un estudio profundo de los textos, establecer analogías y contrastes, dar alas a la imaginación y deducir una comunión de ideas estéticas entre dos personas aparentemente tan distintas. Habría que ceñirse a aspectos tan significativos como la temática, las figuras, las estructuras y los "*topoi*", es decir, lo que E.R. Curtius llama las "constantes expresionales" de un autor [22].

Una fuente puede proporcionar el tema o el modelo literario, pero los temas que utilizan Jane Austen y Juan Valera, siendo los mismos en el fondo, no podrían ser intercambiables. Es notable la aportación de ambos a un mejor conocimiento de las condiciones de la sociedad media rural de su época, una sociedad que tenía suficientes elementos diferenciadores en ambos países. Por otra parte, no podemos afirmar que Juan Valera tomase de Jane Austen la trama de alguna de sus novelas, ni siquiera el modelo austeniano de narración. Uno y otro son novelistas en el sentido más genuino, pero cada uno de ellos con su propia trayectoria.

Como afirma U. Weisstein: "*en la investigación de los tópicos la relación entre originalidad, tradición e imitación juega un papel muy*

[21] *Introducción a la literatura comparada*, p. 159.
[22] *European Literature and the Latin Middle Ages*, p. 228.

importante" [23]. En un estudio comparado, el investigador puede caer fácilmente en la caza paralela, buscar en las fuentes de ambos novelistas, realzar pequeños detalles para justificar un paralelismo dudoso.

En Valera hay unos tópicos recurrentes, como el viejo y la niña, el contraste entre el amor platónico y el carnal, las celebraciones populares de los pueblos, como la Semana Santa o la Feria Real, ocasionales apariciones del elemento fantástico, la redención por el amor, la vocación religiosa o el tema moral, todo dentro de una suave escepticismo que le diferencia claramente de Jane Austen.

Comparte con ella, sin embargo, la fina ironía, el ambiente rústico o el rechazo de lo vulgar. Jane Austen y Juan Valera tienen también en común la habilidad para describir con pocas palabras, como si hicieran un boceto a plumilla. Un paisaje o la ornamentación de una casa apenas les interesan. Siguen, en parte, la tradición de Fielding y Smollett.

Las novelas de Valera no son austenianas en su sentido literal, pero recuerdan a Jane Austen por el tratamiento que da a los hechos y por su estudio de la psicología femenina. En Valera no hay influencia directa, "*rapports de fait*", como indudablemente la hubo entre Byron y Espron-ceda o Dickens y Galdós. Entre Valera y Jane Austen existe lo que P. Van Tieghem llamó "*courant commun*", es decir, una serie de analogías y afinidades que no pueden ser explicadas por una influencia directa, sino como el resultado del efecto de la tradición literaria. Son dos almas gemelas que tienen un modo común de expresarse [24].

La misma corriente común que unió a Ibsen y a George Sand, o a Daudet y Dickens. Menéndez Pelayo llegó a una conclusión similar al comparar algunos poemas juveniles de Valera con otros de Leopardi. Valera escribió *La Maga de mis sueños* en 1842, con diecisiete años, cuando todavía no había leído nada de Leopardi. Menéndez Pelayo opina que en dicho poema

[23] *Introducción a la literatura comparada*, p. 293-294.
[24] *La littérature comparée*, p. 136

se puede observar ya un singular parentesco en la inspiración lírica de ambos escritores, *"un aire de familia, que no nace de imitación directa, sino de identidad de sentimientos*" [25].

Pero los autores tratan, muchas veces, de despistar al lector y al crítico. Mark Spilka ha demostrado la influencia de Dostoievsky, Gógol y Dickens en *La Metamorfosis* de F. Kafka, pese a que éste nunca cita a estos autores en su correspondencia y notas; por el contrario, las citas a Flaubert son continuas cuando la influencia de este último autor en Kafka es nula [26].

Estructura y limitaciones de la novelística de Jane Austen

Valera y Jane Austen tienen numerosas afinidades. Usan un lenguaje natural y sencillo, sacado de la vida diaria. Jane Austen, como Valera, adorna de vez en cuando sus escritos con expresiones extranjeras, especialmente francesas. En sus cartas encontramos vocablos como "*entrée*", "*adieu*" (en una ocasión, por error tal vez de imprenta, "*adeiu*"), "*tête-á-tête*", "*en Penitence*", "*mais le moyen*", etc. [27]. Su ortografía es peculiar en cierto modo. Prefiere la secuencia "*ei*" a la habitual de "*ie*" en palabras como "*beleive*", "*releive*", "*neice*", "*cheif*", etc. [28].

Según Walter Allen, Charlotte Brontë atacó a Jane Austen por el hecho de que no fuera una novelista romántica. Jane Austen era sensible a la influencia de los sentimientos violentos en el ser humano pero se negó a llevarlos a su ficción. Sus afinidades literarias iban más en línea de Pope y del Dr. Johnson. En opinión de Walter Allen, Jane Austen tenía la mentalidad ruda del siglo XIII, una gran severidad para la apreciación de los valores y un

[25] "*Canciones, romances y poemas de Valera*", en *Estudios y discursos de Crítica Histórica y Literaria*, IV, p. 366.
[26] Cfr. Weisstein, pp. 182-183.
[27] Chapman, R.W. *Jane Austen's Letters...*, cartas 13, 40, 43, 51, 55, 62, 64 y 69.
[28] Ibídem, pp. 424, 428, 468, 471, 490, 493 y 495. Sin embargo, encontramos "*believe*" en las páginas 297 y 474.

milagroso sentido de la forma [29]. Su influencia se consi-dera de carácter difuso e indirecto, pero su figura sirve como elemento de referencia para medir los logros de otros novelistas posteriores. Un caso muy parecido al de don Juan Valera.

Valera y Jane Austen cultivaron lo que podríamos llamar novela pura. Para Walter Allen el escritor de la novela pura no se caracteriza por la prodigalidad de su inventiva, por la creación de numerosos personajes, por la alternancia de escenas de contraste, sino por su atención a las cualidades formales de su composición, al diseño de la obra, a la subordinación de las partes al todo, un todo que consiste en la exploración de las relaciones que hay entre los personajes o en función de la situación central del tema [30]. Los novelistas puros son defensores de la teoría del arte por el arte, de la perfección estética. Pero esa perfección exige el reconocimiento de unos límites.

Jane Austen era consciente de sus limitaciones. El mundo que describe es aquél que conoce bien. Hija de un párroco rural, Jane Austen conoce los riesgos que corre un escritor que se aventura a narrar lo que no conoce bien. Así, en carta a su sobrina Anna Austen, que también tiene preocupaciones literarias, le aconseja sobre personajes y lugares para concluir: "*3 or 4 Families in a Country Village is the very thing to work on*" [31]. Es decir, para montar su trama le basta con tres o cuatro familias de pueblo. Sus descripciones serán breves por lo general, salvo en el comienzo de *Emma*, en que la novelista se regodeará presentándonos a la protagonista.

Su crítica de la vida reviste siempre la forma de la comedia y tiene un marcado propósito moral. Jane Austen es una moralista con la mentalidad del siglo XIII, aunque sin llegar a caer en sensiblerías. Rechaza tanto lo vulgar como lo afectado o estúpido. Cuando personajes de estas características aparecen en sus obras, lo será para hacerles blanco de su sátira. Los fallos de

[29] *The English Novel*, pp. 117-118.
[30] Ibídem, pp. 108-109.
[31] Chapman, R.W. *Jane Austen's Letters*, p. 401. Chawton, 9-IX-1814.

los jóvenes, en Jane Austen, será siempre producto de una educación inadecuada.

El tema de fondo de sus novelas es la dificultad de una joven casadera para encontrar el marido adecuado. Pero los medios y el desenlace serán siempre correctos. Le interesan los seres humanos y sus interrelaciones. Narra el horizonte limitado de una joven provinciana que desea formar su propia familia.

Las palabras iniciales de *Orgullo y prejuicio* contienen el mensaje eterno de Jane Austen, la necesidad de todo joven soltero y rico de casarse, que la autora reconoce como una verdad universalmente admitida. En la estructura de sus novelas nos encontramos un elemento común con Henry James, el uso del triángulo: joven casadera-enamorado-villano. En James el villano será preferentemente un cazadotes, en Jane Austen una persona de dudosa actitud. El esquema de sus novelas, por tanto, será:

Sense and Sensibility (1811), Elinor and Marianne, Edward Ferrars, John Willoughby.

Pride and Prejudice (1813), Elizabeth Bennet, Fitzwilliam Darcy, George Wickham.

Mansfield Park (1814), Fanny Price, Edmund Bertram, Henry Crawford.

Emma (1816), Emma Woodhouse, George Knightley, Frank Churchill.

Northanger Abbey (1818), Catherine Morland, Henry Tilney, John Thorpe.

Persuasion (1818), Anne Elliot, Frederick Wentworth, William Walter Elliot.

Las mujeres de Jane Austen son delicadas y unas observadoras pacientes. Elizabeth Bennet (*Orgullo y prejuicio*) y Fanny Price (*Mansfield*

Park) son unos personajes encantadores, casi autobiográficos o al menos representativos de los valores que defendía su autora. Ambas representa la conducta correcta, lo que se puede esperar de una joven de su clase y educación. El final de las novelas será, como casi siempre, feliz, Fanny se casa con Edmund Bertram y Elizabeth con Fitzwilliam. Fanny Price es otra Cenicienta, como *Juanita la Larga*. Emma Woodhouse (*Emma*) es rica, atractiva e inteligente, pero de carácter débil y fácilmente desilusionable.

Las mujeres de Jane Austen no son especialmente llamativas por su belleza, virtud o inteligencia. Ni siquiera lo es Emma Woodhouse aunque ella así lo crea. Son unas jóvenes candorosas, sensibles, juiciosas y pacientes.

Walter Allen opina que Jane Austen debe mucho a Richardson, que algunos de sus personajes son claramente richardsonianos y que sus novelas suponen una feminización de las de Fielding, pero Jane Austen dio una mayor agilidad al método dramático de Fielding, mediante sucesiones de cortas escenas dialogadas [32]. Fielding y Jane Austen son representativos del moralista satírico, pero la sátira de Jane Austen apenas cruzará los límites de una ironía avanzada.

Andrew H. Wright afirma que John Willoughby (*Sense and Sensibility*) es un villano corriente, una nueva versión del Lovelace de Richardson, aunque menos interesante, menos completo. Ambos se parecen en su afabilidad, ingenio, propensión a la seducción de la mujer y en su arrepentimiento final [33].

Jane Austen, que falló en el diseño de los jóvenes varones, logró un relativo éxito con el de Henry Crawford (*Mansfield Park*), un joven enamorado que pierde a Fanny por sus instintos sensuales, producto de su deficiente educación.

[32] *The English Novel*, pp. 110-111.
[33] *Jane Austen's Novels*, p. 100.

Jane Austen e Ivy Compton-Burnett

Jane Austen puede ser considerada la predecesora directa de Ivy Compton-Burnett. Según Pérez Minik, el dialogo es un elemento esencial en Ivy Compton-Burnett, especialmente en *Una herencia y su historia*. La novelista abandonará otras estrategias, como la descripción, el monólogo interior o la simple narración, para centrarse en el diálogo, a través del cual se nos cuenta lo que va sucediendo. Nunca habrá una narración directa y así la autora brilla por su indiferencia, por su alejamiento y por su fría ecuanimidad [34].

Sus personajes lucharán por conservar sus privilegios, serán más agresivos que los de un Meredith o una Jane Austen.

Para Pérez Minik, hay mujeres que escriben como hombres y cita los casos de la condesa de Pardo Bazán, George Eliot o Madame de Staël.

Pero hay otras que escriben como verdaderas mujeres, que está sujetas a las formas de lo que puede considerarse cultura femenina. Entre ellas se encuentran Jane Austen, Virginia Woolf y Rosamond Lehmann [35].

Jane Austen y la crítica moderna

Mary Lascelles opina que el lenguaje de Jane Austen es el de una anfitriona que cuenta una historia a sus invitados, los lectores. Para ella se trata de una distracción familiar, un rato de charla en el que se comentan hechos y situaciones. A pesar de ello, Jane Austen cuidaba su lenguaje, revisaba las frases hasta dejarlas a su entera satisfacción. De ahí que su prosa destaque por su delicada precisión, como resultado de un estrecho control [36].

[34] *La novela extranjera en España*, pp. 142-143.
[35] Ibídem, p. 69.
[36] *Jane Austen and Her Art*, pp. 115, 146 y 160.

Brian Southam afirma que la lectura de Jane Austen trae al lector la satisfacción de poder escapar de las presiones de la vida diaria e introducirse en la seguridad que ofrece un mundo imaginario en el que rigen otras normas de conducta. Jane Austen dio elegancia y forma a la novela, estilo a su prosa y habilidad narrativa a la presentación del relato [37].

En la misma línea que Brian Southam, Christopher Gillie opina que la lectura de Jane Austen supone un respiro ante los problemas de cada día y nos permite sumergirnos en un mundo con buenos cimientos. Su lenguaje tiene claridad, buen juicio y sentido común. La acción puede resultar lenta a veces, para la mentalidad de hoy, pero en su obra destaca la solidez de sus convicciones y de sus actos. Jane Austen fue capaz de dar forma humana a los conceptos de bondad, sabiduría y candor del siglo XVIII [38].

Gillie ha estudiado la estructura de las novelas de Jane Austen y encuentra dos fases de presentación. En la primera vamos conociendo a la heroína y su ambiente, el pajarito y su jaula. En la segunda fase aparece el villano que la deslumbra y le hace pensar en la ruptura con su vida anterior. De ahí surgirán la crisis y el desenlace, que será generalmente feliz [39].

W.A. Craik reconoce a Jane Austen la habilidad de convertir la estupidez en algo interesante y útil, en usar el humor con finalidad satírica y en saber mezclar personajes cómicos y serios [40].

Ian Watt considera a Jane Austen la heredera de Fanny Burney y le reconoce la habilidad de combinar de modo magistral los dos elementos esenciales de la novela, la trama y los personajes [41]. Jane Austen tomó de Richardson los temas, de Fielding la ironía y la objetividad en el punto de vista. En sus novelas, junto a la opinión de la autora, hay siempre un personaje dominante, generalmente la heroína, que nos impone su visión de los hechos.

[37] *Jane Austen*, pp. 4-5.
[38] *A Preface to Jane Austen*, pp. xi,xii, 17 y 18.
[39] Ibídem, pp. 117-120.
[40] *Jane Austen. The Six Novels*, pp. 11, 14, 49, 72, 100 y 131.
[41] *The Rise of the Novel*, pp. 337-340.

En todos los casos, será el punto de vista de una mujer, como mujeres eran, en su mayoría, los lectores de sus novelas.

Para Irene Simón hay un cierto paralelismo entre *A Portrait of a Lady* y *Emma*, pero la ironía de Henry James es distinta de la de Jane Austen. A James le interesó la ironía trágica de la vida, mientras que a Jane Austen le preocupaba más la ironía cómica. Para Henry James la novela es algo vivo pero, al mismo tiempo, es historia y el novelista debe preocuparse por narrar la verdad. Para Irene Simón, Jane Austen y Henry James se parecen en el uso constante de la aproximación indirecta, del mensaje entre líneas [42]. Pero Henry James insistirá en su uso de un solo punto de vista, mientras que Jane Austen saltará de un personaje a otro.

Somerset Maugham elogia la calidad de las cartas familiares de Jane Austen, especialmente las dirigidas a su hermana Cassandra. En una de ellas Jane Austen declara el secreto del arte de escribirlas, que consiste en poner en un papel exactamente lo que se le diría a la misma persona por vía oral. El crítico opina que Jane Austen tenía una lengua afilada y que las debilidades de los demás, lejos de enojarle, le divertían [43].

E. M. Forster resalta que Jane Austen hace el estudio del personaje en su propio ambiente, como Valera, dentro de una narrativa de tejido apretado. Destaca la meticulosidad en su elección de vocabulario, la precisión de sus diálogos, la redondez de sus personajes y el diseño de los mismos [44]. En otra de sus obras, E.M. Forster afirma que la correspondencia de Jane Austen sugiere la índole de sus novelas, pero no la existencia de sus mejores personajes, por lo que deduce que estos son pura invención. Encarnaciones de virtudes, vicios y pecadillos de la sociedad que ella conocía, una sociedad en la que no había grandes ricos ni pobres de solemnidad [45]. En Valera la situación no es muy diferente, el paisaje es el mismo pero algunos de sus personajes eran imitaciones más o menos fieles de seres reales.

[42] *Jane Austen and The Art of the Novel*, pp. 225-239.
[43] "*Jane Austen and Pride and prejudice*", en *Ten Novels and Their Authors*, pp. 50-53.
[44] *Aspects of the Novel*, pp. 73-85.
[45] *Abinger Harvest*, p. 174.

G.C. Thornley destaca en Jane Austen su estudio de la vida en familia y su habilidad en describir con pocas palabras [46]. Anthony Burguess resalta el interés de Jane Austen por la gente y no por sus ideas. Sus novelas son como una galería de retratos llenos de ironía sutil [47].

Jane Austen, Valera y la novela pura

Jane Austen y Juan Valera anuncian la llegada del tercer gran novelista de la Mujer, Henry James. Jane Austen, Juan Valera y Henry James hicieron una especie de novela pura. En este tipo de ficción, según Walter Allen, el autor se concentra en los seres humanos y en sus mutuas relaciones. El escritor de novela pura no se caracteriza por la prodigalidad de su invención, por la creación de muchos personajes, por el contraste de escenas, sino por la atención que presta a las cualidades formales de la composición, a la estructura, a la subordinación de las partes al todo [48]. Jane Austen y Henry James lo hicieron de un modo consciente, Valera no.

Jane Austen y su teoría de la novela

Jane Austen, en un pasaje de *La abadía de Northanger*, reivindica la importancia de la novela como una forma literaria autónoma. Afirma que los novelistas forman un cuerpo injuriado y que deben defenderse. Para ella, la novela "*es una obra en la que se despliegan las mayores potencias de la mente, y en la que el más profundo conocimiento de la naturaleza humana, el más feliz bosquejo de sus variedades y las más vivas efusiones del ingenio y el humor son presentados al mundo en el más apropiado lenguaje*" [49].

[46] *An Outline of English Literature*, pp. 115-117.
[47] Ibídem, pp. 174-175.
[48] *The English Novel*, p. 108.
[49] *Northanger Abbey*, capítulo V.

Su *Plan of a Novel* es precisamente una irónica respuesta a quienes menospreciaban la calidad de la novela como género literario en su tiempo. En este trabajo, Jane Austen hace una sátira de la novelística del siglo XVIII. Se trata de la respuesta a unas cartas críticas de Mr Clarke, un clérigo hostil a sus escritos.

En ese proyecto fingido de novela, afirma Jane Austen, el personaje será otro Mr. Clarke, de vuelta ya de la vida de la Corte y su hija será una mezcla de Fanny Knight y de Mary Cooke. El escenario será toda Europa, porque padre e hija se verá obligados a cambiar constantemente de residencia para eludir al vil enamorado de turno, pero como ella sabe idiomas no tendrán problemas de comunicación. Conocerán gentes diversas, tendrán épocas de opulencia e incluso llegarán a pasar hambre. Conocerán los problemas de dos mundos enfrentados, uno decadente y otro pujante.

Por primera vez el amor será ciego y apasionado. Los personajes siempre serán planos. Los malos serán malos todo el tiempo y los buenos serán un modelo de perfección. No se permitirán interferencias incómodas.

Ella será una buena chica que lo consultará todo a su padre. El clérigo morirá en un éxtasis de entusiasmo y su hija se casará con un héroe bueno. Jane Austen afirma que la novela no llevará el nombre de una mujer, sino un título que traslade al lector la intención moralizadora de la novela y de su autor.

El proyecto novelístico de Jane Austen, lleno de ironías hacia los críticos, nos recuerda párrafos de Valera sobre el mismo tema, cuando ataca la novela naturalista francesa.

Valera y Henry James

En otro lugar hemos tratado de probar la influencia de Antonio Alcalá-Galiano en Juan Valera, a pesar de que éste continuamente declara su deuda casi exclusiva a Estébanez Calderón. En el caso de Jane Austen admitimos que

no hay influencia directa en Valera ni hemos encontrados en el novelista referencia alguna a Jane Austen.

Sin embargo, en el caso de Henry James y Juan Valera, a pesar de sus claras afinidades, sospechamos un deseo de mutua ignorancia. Ambos autores tuvieron ocasión de conocerse personalmente en París y Londres. No así en Washington donde, entre enero de 1884 y marzo de 1886, Valera encabezó la Embajada española y asistió a numerosas recepciones políticas y culturales. Ya hemos visto la frialdad con que Valera enjuicia a Henry James en carta a Menéndez Pelayo el día 26 de febrero de 1884, recién llegado a los Estados Unidos. Valera reconoce haber leído "*algo*" de Henry James pero no le parece notable ni como crítico ni como novelista.

Un novelista que ya había publicado, entre otras obras, *Retrato de una dama* (1881) y *Washington Square* (1880), en la que encontramos un notable paralelismo con *Doña Luz* (1879), como veremos más adelante. Nos imaginamos que la fría opinión de Valera llegaría a conocimiento de Henry James, que pudo pagarle con alguna de las pocas reseñas anónimas y hostiles que surgieron con motivo de la edición de Appleton de *Pepita Jiménez* (1886).

Henry James, por otra parte, sólo se considera deudor de Flaubert, al que también Valera debe mucho aunque no lo reconozca. Valera intentó, en cierto momento, una especie de cosmopolitismo literario en el que destacó claramente la personalidad literaria de Henry James. *Genio y figura* es fruto de ese intento de cosmopolitismo, de corte naturalista, que choca en el conjunto de la producción literaria de Valera. H. Gifford opina que el escritor de clase es aquél que sabe congeniar la tradición del pueblo y los aires externos, vivificantes, que aporta el cosmopolitismo literario [50]. Con Ezra Pound, con Yeats, con Henry James, con James Joyce, con D. H. Lawrence, con Valera, lo nacional se hace supranacional.

[50] *Comparative Literature*, p. 21.

Henry James y el *Arte de la Novela*

Frente al menosprecio de Juan Valera hacia la novela, Henry James se empeñó en demostrar su papel relevante dentro de la ficción literaria. Para él no basta con tener algo que contar, hay que diseñar una estructura narrativa adecuada. En septiembre de 1884 publicó *The Art of Fiction*, en la que razona su postura estética como novelista. Recomienda no obsesionarse con las ideas de optimismo o pesimismo y tratar de captar el color de la vida misma.

El novelista ha de encontrar un sitio para ofrecer su impresión de la vida. De ahí que ponga el ejemplo de novelistas tan dispares como Alejandro Dumas, Jane Austen, Charles Dickens o Gustave Flaubert hayan cultivado el campo novelístico con la misma gloria [51]. Henry James se declara seguidor de Flaubert y de Turguenev, pero estamos convencidos de que también tuvo presentes a Valera y a Jane Austen.

Un escritor introspectivo como él no podía menos que sentirse fascinado por las obras de estos dos colosos de la penetración psicológica. A Henry James le preocupaba la posición del autor en la novela. Como ha resaltado Baquero Goyanes, la estructura perspectivística supone la inhibición del narrador omnisciente, renunciando a su punto de vista [52] .

Para Henry James la casa de la ficción tiene un millón de ventanas que se abren sobre la escena humana. Cada personaje tiene su propio punto de vista, su propia visión del tema, de ahí que Henry James enmarque la acción novelesca dentro de la conciencia de alguno de sus personajes [53]. James, como Valera, se niega a someter la novela a ley alguna o a cualquier intento de clasificación. En el *"Prólogo"* a *The Ambassadors*, califica la novela como "*the most independent, most elastic, most prodigious of literary forms*".

[51] *The American Tradition in Literature*, II, p. 672.
[52] *Estructuras de la novela actual*, p. 155.
[53] "*Prefacio*" a *The Portrait of a Lady*, Penguin, 1972, pp. v-xv.

La *Mujer* en Austen, Valera y James

Valera suele hacer pasar la acción de sus novelas en un pasado reciente, con la gente preocupada únicamente por una buena cosecha, los estragos de la filoxera o las anécdotas de las pasadas fiestas. Está claro que el mito ha de ir en función del decorado. Mito y decorado se complementan. En un intento de seguir una crítica arquetípica o una teoría de los mitos, podríamos decir que Jane Austen y Juan Valera utilizaron un mito común y repetido casi monótonamente a lo largo de su producción literaria. El mito de la clase media rural acomodada y, más aún, el mito de la Mujer.

Las mujeres de Valera serán universales, como las de Jane Austen o las de Henry James, pero siempre que no renuncien a su entorno. Los tres novelistas dibujan a la Mujer en abstracto, pero con unos sentimientos y unas circunstancias que son el fruto de su propio carácter nacional, porque la cultura y el entorno son interdependientes. La lectura de *Washington Square* y *Retrato de una dama* debería haber traído a Valera emociones vivas y recuerdos de sus propias heroínas. Catherine Sloper e Isabel Archer no eran muy diferentes a Doña Luz, aunque, por lo general, los personajes femeninos de Juan Valera suelen ser más enérgicos que los de Henry James.

Por otra parte, la figura del cazadotes es poco habitual en Valera salvo, precisamente en *Doña Luz*, en la que don Jaime parece sacado de una novela de James.

El esquema, que se repite en estas novelas, consiste en los problemas amorosos de una joven heredera que sucumbe ante la fascinación que le causan los encantos de un pretendiente desaprensivo. Son jóvenes ricas o a punto de recibir una gran herencia, pero vulnerables e ingenuas ante el hombre. En *Doña Luz* no hay personajes celestinescos como en *Washington Square*, donde Mrs Penniman, tía de Catherine, se pone de parte de Morris e intriga contra la postura del doctor Sloper. Doña Luz es huérfana de padre y madre cuando comienza la novela. Catherine Sloper es huérfana de madre y el

padre, el exigente doctor Sloper, muere en el capítulo 33, para permitir al autor el reencuentro de los dos protagonistas y la crisis final.

Sin embargo, Valera hará uso de unas celestinas muy particulares en otros escritos de ficción. En *Pepita Jiménez*, las tretas de Antoñona, nodriza de la heroína, jugarán un papel decisivo para el desenlace final. La chacha Ramoncica, presente en El Comendador Mendoza y en *El doble sacrificio*, también influirá para que los jóvenes amantes alcancen la felicidad.

En *Washington Square,* Henry James hace uso de los tiempos muertos y de la elipsis para romper el ritmo de la narración. La novela lleva un ritmo normal hasta el capítulo 29, en que se produce la crisis. A partir de ahí, en seis capítulos y apenas cuarenta y dos páginas, se resuelve la novela. Algo similar sucede en *Doña Luz*, cuando la heroína conoce los sentimientos del padre Enrique, tras la muerte de éste. Se nos informa que don Jaime ha sido desenmascarado y se ha marchado solo a Madrid, mientras que Doña Luz se queda en el pueblo para dedicarse a la educación del hijo que lleva en sus entrañas.

Don Jaime, pretendiente y marido al fin de Doña Luz, llegará a ella con engaños, conocedor de una futura herencia de la protagonista. Valera, como Henry James en *Washington Square*, resolverá la cuestión con una postura final, señorial y distante, de aislamiento voluntario de la heroína, despreciando al seductor oportunista. Por su parte, Henry James trata con más frecuencia el tema del cazadotes, pero con desenlaces diferentes. En *Washington Square*, Catherine Sloper sufre el engaño de Morris Townsend que le hace creer que la ama por encima de su situación económica.

Por nuestra parte, creemos encontrar también ciertas concomitancias entre *La desheredada* (1886), de Galdós, *Washington Square* (1880) y *Doña Luz* **(**1878**)**.

Isidora Rufete no es una desheredada real sino la víctima de su propio padre, que había falsificado cierta documentación cuando ella solamente tenía tres años. Ella vive con la ilusión de ser la hija ilegítima de una hija difunta de

la marquesa de Arausis y como tal espera toda su vida el reconocimiento público y el derecho a una herencia cuantiosa.

Mientras tanto, a su alrededor, pululan unos personajes mediocres, unos granujillas, entre los que se encuentra su propio hermano. Ella está decidida a pulir su educación y sus modales, por lo que se marcha a la Corte a casa de su tío, don José de Relimpio y Sastre, un personaje, simpático y galanteador, pero arruinado e inútil.

Precisamente la posible ilegitimidad de origen de las protagonistas nos permite pensar, también, en *Doña Luz*. El cazadotes de Isidora, Joaquín Pez, yerno viudo de los marqueses de Soldemoro, tiene noticias de la posible herencia y consigue embaucar a Isidora.

Pero la heroína no posee la formación de Doña Luz o de Catherine Sloper para enfrentarse a su destino. Disipa la pequeña herencia de su tío, se prostituye, sufre cárcel, pierde el pleito con los Arausis y vuelve varias veces a los brazos de Joaquín Pez, con el que tiene un hijo. Para ella ni siquiera hay una boda. El fatalismo de la protagonista queda patente en su resignada conclusión "*como Dios me abandona, yo me vendo*" [54].

En *Retrato de una dama*, Isabel Archer hereda una gran fortuna y se casa con Gilbert Osmond, un cazadotes dominado por su antigua amante, la intrigante Mrs. Merle. En *Las Bostonianas* (1886), Verena Tarrant lucha entre su amor por Basil Ransom y su amistad con Olive Chandellor, dirigente del movimiento feminista. Basil, irónico, tosco y reaccionario, contrasta con la brillantez y encanto de Verena, una líder nata de masas.

Por otra parte, Henry Barrage, rico e inteligente, aspira a casarse con Verena. Las relaciones entre las dos amigas resultan algo morbosas, próximas al lesbianismo. Basil y Verena se marchan juntos al final, pero ella lo hace llorando, como si el novelista nos quisiera dejar el mal sabor de un futuro incierto.

[54] Capítulo 28.

En *Las alas de la paloma* nos encontramos de nuevo con la joven heredera traicionada, esta vez en Venecia. Se trata de un esquema parecido al de *Retrato de una dama*, con el mismo triángulo, heroína-cazadotes-amante. Milly es traicionada por Merton Densher y su amante Kate Croy. Milly es un personaje patético. Es huérfana de padre y madre, carece de parientes y sufre una enfermedad incurable.

Las heroínas de Juan Valera y de Henry James maduran a través del desengaño pero, mientras Doña Luz y Catherine Sloper reaccionan con el desprecio hacia don Jaime y Morris Townsend, Isabel Archer decide cargar con su cruz y sufrir la penitencia de soportar durante toda su vida a un hombre que no le ama. Milly ni siquiera puede elegir, muere al cabo de poco tiempo.

Pese a las situaciones que plantea, Henry James no deja lugar a la pasión ni casi al amor. Toda relación entre hombre y mujer parece producto del cerebro, como si el novelista quisiera enviarnos ese mensaje siniestro.

Muchos de sus personajes femeninos suponen la reencarnación literaria de su prima Minny Temple cuya muerte, a los veinticuatro años, impresionó a James. Para él, Minny es el símbolo de la candidez y de la juventud sana de la joven América.

Walter Allen resalta la influencia de Balzac en el *Retrato de una dama*, *Las Bostonianas* y *La princesa Casamassima*, las dos últimas escritas por James en 1886 [55]. Henry James, como Balzac y en cierto modo como Valera, se convierte en cronista de su época.

Pero a James le obsesiona resaltar el contraste entre el bien y el mal. En Henry James no hay tanta ironía como en Valera o en Jane Austen, se limita a resaltar el conflicto entre el bien y el mal.

[55] *The English Novel*, pp. 258-277.

Henry James y el narrador

Somerset Maugham afirma que Henry James creó una subvariedad del narrador omnisciente, concentrando la narración en un único personaje que enjuicia la actuación de los demás [56]. Algo que ya había ensayado Jane Austen, presentando la narración desde el punto de vista de la heroína. Pero Henry James llega a prescindir totalmente del autor. Strether, en *Los Embajadores*, hace esta función de actor-narrador. Con esta estrategia el autor da una mayor verosimilitud al relato y se refuerza el elemento dramático, ya que vamos conociendo los hechos al mismo tiempo que el personaje principal.

Baquero Goyanes opina que para Henry James las cuestiones de arte son cuestiones de forma. Para él lo fundamental es la estructura externa, la arquitectura, la composición de la novela. Para el crítico, en algunas obras de Henry James la ambigüedad y la incertidumbre son tales, que nos sentimos unidos a la lógica de la narración, atentos a la mano que dibuja más que a la forma que ella dibuja en blanco. Para James no interesa tanto el tema, el argumento, sino el trazado artístico del mismo. Por eso las novelas de Henry James pueden parecer frías, aburridas e incomunicadas con la vida [57].

Henry James y los críticos

D. Pérez Minik ha estudiado la influencia de Jane Austen y de Henry James en Ivy Compton-Burnett precisamente por su cultivo de la novela pura [58]. Claudio Guillén destaca el uso del punto de vista del autor en Henry James y su estudio de la introspección en los sentimientos humanos [59]. W.A. Craik resalta que Henry James prefería la precisión psicológica al efecto dramático y

[56] "*The Art of Fiction*", en *Ten Novels and Their Authors*, p. 13-17.
[57] *Estructuras de la novela actual*, pp. 238-239.
[58] *La novela extranjera en España*, p. 145.
[59] *Entre lo uno y lo diverso*, pp. 213-215.

era capaz de interrumpir lo que podría haber sido una conversación vivaz con párrafos de análisis mentales [60].

F.R. Leavis opinaba que *The Portrait of a Lady* tiene bastante paralelismo con *Daniel Deronda*, de George Eliot. Sin embargo, el paralelismo más claro y que reconoce el propio James es con Flaubert. Irene Simón ha estudiado *The Portrait of a Lady* y *Emma*, a pesar del ambiente tan diferente en que se desarrolla la trama de las dos novelas. Culpa a Henry James de no haber prestado a Jane Austen todo el interés que la novelista inglesa se merece.

Henry James parecía demasiado obsesionado en mostrar la lección de Flaubert para fijarse en ninguna otra cosa, salvo en Fielding [61]. Pero Henry James rechaza la novela como una obra de arte fría o un escrito con algún tipo de mensaje didáctico o moralizador, coincidiendo con las ideas de Jane Austen y de Juan Valera. Según Henry James, la obra de arte debe hablar por sí misma. En el "*Prefacio*" a *Los Embajadores* (1903), Henry James deja bien claro que no hay incidente en sus novelas que no sirva para aclarar el carácter de los personajes.

Ezra Pound opina que Henry James es un maestro del diálogo. James fue una víctima y un adepto de la escena que no poseía grandes dotes para la narrativa, pero que llegó a la maestría con tesón e ímprobos esfuerzos. Inventa sus relatos como un pretexto para transmitir sus impresiones sobre la gente [62]. Tenía una idea algo confusa del arte por el arte, lo que le perjudicó en sus obras más tempranas. James se muestra insensible hacia la poesía y su formación clásica era deficiente.

En el "*Prefacio*" a *The Portrait of a Lady* (1881), Henry James afirma que el papel de novelista no es el del fisgón que mira por una agujero o por la ventana para narrar lo que sucede. Trata de justificar la inclusión de un asunto

[60] *Jane Austen. The Six Novels*, p. 120, nota 1.
[61] *"Jane Austen and 'The Art of the Novel' "*, pp. 225-239.
[62] "*Henry James*", en *Ensayos literarios*, pp. 249-288.

"*inmoral*" en su novela y la compara con otros personajes de novelas como *Adam Bede*, *The Mill on the Floss*, *Middlemarch* y *Daniel Deronda*. James recomienda situar el centro del tema en la conciencia de la mujer y dejar a un lado los sentimientos de los hombres.

Para él, unos pocos personajes constituyen la esencia de la novela, los demás son solo parte de la forma. Los personajes secundarios nunca pasarán de ser las ruedas del vehículo. Nunca formarán la carrocería o cuerpo principal [63].

Ian Watt resalta el análisis de James de la experiencia privada a través de sus personajes, como un estudiante destacado de la vida interior. El lector se ve atrapado por la conciencia subjetiva de uno o varios de los personajes de la novela, que a su vez se van revelando progresivamente a través de sus propias opiniones.

Más adelante, Ian Watt afirma que las tres grandes tragedias del individualismo femenino son *Clarissa* (Richardson), Middlemarch (George Eliot) y *The Portrait of a Lady* (Henry James) [64]. Para James, la misión del novelista no es la de hacer creer una historia.

George Watson ha estudiado la faceta crítica de Henry James y la presenta como una excepción monumental, por la revolución que James trajo al mundo de la crítica y más concretamente de la crítica de la novela en lengua inglesa [65].

Mary Lascelles ha analizado la teoría de la novela en Henry James y opina que en James la relación entre la trama y el personaje es inseparable [66].

Para E. M. Forster, la psicología de Henry James es muy parecida a la de Richardson. Resalta la precisión de su lenguaje y su preocupación por

[63] *The Portrait of a Lady*, Penguin, 1972, pp. v-xv.
[64] *The Rise of the Novel*, pp. 227 y 256.
[65] *The Literary Critics*, p. 166.
[66] *Jane Austen and Her Art*, pp. 146-147.

conocer el alma femenina [67]. Sus personajes están, a veces, como en *Los Embajadores*, sometidos a la técnica del reloj de arena, es decir, a altibajos en su situación emotiva y/o social.

Valera como puente entre Jane Austen y Henry James

En Henry James, a diferencia de Juan Valera y de Jane Austen, la descripción es minuciosa. Si, a través de la lectura, entramos en un salón nos obligará a fijarnos en todos los detalles del mismo, en las cortinas, en los cuadros o en las consolas, lo que hace que la acción pueda parecernos, algunas veces, excesivamente lenta.

Sus personajes masculinos, como en Valera o en Jane Austen, están menos perfilados. Son menos convincentes. Frente a las cualidades que Henry James otorga a sus heroínas, los hombres serán mediocres, como Gilbert Osmond en *Retrato de una dama*, dominado por su amante.

Para Walter Allen, Henry James y Gustave Flaubert aportaron a la novela la intensidad estética de un gran poema o de una gran pintura [68]. En sus obras suele aparecer el contraste entre Norteamérica y la vieja Europa, entre la inocencia y el engaño. Pero, para él, los inocentes son casi siempre americanos mientras que los explotadores serán casi siempre europeos.

Valera supone, pues, como una especie de refundición o personificación del novelista inglés de finales del XVIII y principios del XIX, una mezcla curiosa de Richardson, Defoe y Jane Austen, que iba a servir de puente para enlazar con Henry James.

A todos ellos les interesó la psicología femenina, a todos ellos les preocupaba que su prosa fuera sencilla y creíble.

[67] *Aspects of the Novel*, pp. 22-23.
[68] *The English Novel*, p. 263.

James complicaría su forma de escribir con el tiempo y sería el último gran novelista de la mujer; pero serviría también de enlace con D. H. Lawrence, el profeta del amor carnal y con Ivy Compton-Burnett, la última representante de la novela pura.

Esplendor y decadencia de la novela

La novela vivió sus momentos de esplendor en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. En la primera mitad del presente siglo se produjo una nueva aproximación estética a la novela, encabezada por la crítica inglesa. Los continuadores de G. Saintsbury y sir Edmund Gosse iban a plantear nuevas cuestiones sobre la génesis y estructura de la novela, basándose en sus elementos formales.

Edwin Muir estudia la estructura de la novela, clasificándola en función del papel preponderante que juegan la acción, los personajes o el paso del tiempo [69]. E.M. Forster rechaza el método histórico de análisis literario, basado en tendencias, influencias o periodos. Estudia la narración, la trama, el elemento profético y el fantástico, analiza estructuras, punto de vista y ritmo, pero se aplica especialmente al estudio de los personajes, haciendo una distinción definitiva entre los "*flat*" y "*round*", es decir, entre los bidimensionales, fáciles de definir e inalterables a lo largo de la obra, y los tridimensionales, sujetos a evolución, con una corazón y una mente capaz de tomar decisiones [70].

En otra de sus obras críticas, *Abinger Harvest*, vuelve a desarrollar sus ideas sobre la novela [71]. Ian Watt hace una nueva lectura de Defoe, Richardson y Fielding, como precursores de la novela moderna y analiza su influencia en Jane Austen, Flaubert, Henry James, J. Joyce y D. H. Lawrence [72]. Walter

[69] *The Structure of the Novel*, London, The Hogarth Press, 1929.
[70] *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold, 1927.
[71] London, Edward Arnold, 1936.
[72] *The Rise of the Novel*, Penguin, 6ª, 1972.

Allen hace un estudio histórico de la novela inglesa con interesantes y decisivas aportaciones críticas personales [73]. En 1953, H. Coombes publicó su estudio teórico sobre la literatura y la crítica [74]. Pocos años después, George Watson publicó su historia de la crítica literaria inglesa [75]. A Miriam Allot le preocupa especialmente la concepción de la novela como el arte de copiar de la naturaleza [76]. Jacques Souvage ha seguido casi literalmente a estos críticos y sus teorías en la redacción de su *Introducción al estudio de la novela* [77].

En España han seguido también la línea crítica inglesa, entre otros, M. Baquero Goyanes, especialmente en *Estructuras de la novela actual* [78] y Andrés Amorós en su *Introducción a la novela contemporánea* [79]. Pero la segunda mitad del siglo nos ha traído la decadencia del género y la denuncia de su posible desaparición a medio plazo. Hay voces que anuncian la muerte de la novela y otras que todavía confían en su recuperación.

Milan Kundera opina que la novela ha acompañado al hombre desde el principio de la edad moderna pero se pregunta si la época actual es propicia para la novela. Cree que el fin de la novela vendría a confirmar la realidad del final de un tiempo histórico y de una determinada concepción del hombre. Para Milan Kundera las posibilidades del descubrimiento flaubertiano de lo cotidiano fueron desarrolladas plenamente, muchos años después, en la gigantesca obra de James Joyce [80].

En estos años se observa un resurgir de la novela de corte histórico, con un especial interés hacia la España del siglo XVII. Habrá que confiar en que los novelistas actuales tengan unos continuadores que garanticen el futuro de la prosa de ficción.

---

[73] *The English Novel*, London, Phoenix House, 1954.
[74] *Literature and Criticism*, London, Chatto and Windus, 1953.
[75] *The Literary Critics*, Penguin, Middlesex, 1962.
[76] *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
[77] Gante, 1965.
[78] Barcelona, Planeta, 1970.
[79] Madrid, Cátedra, 1974.
[80] "*¿Y si la novela nos abandona?*", en *El País*, 13-XI-1983, pp. 11-14.

BIBLIOGRAFÍA

1. EPISTOLARIOS

Correspondencia I y II (1847-1857), tomos XLVII y XLVIII de las Obras Completas, Madrid, Imprenta Alemana, 1913.

Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, introducción y notas de M. Artigas y P. Sáinz, Madrid, Cía Iberoamericana de Ediciones S.A., 1930.

Correspondencia de don Juan Valera (1859-1905). Cartas inéditas, introducción y notas de C. DeCoster, Madrid, Castalia, 1956.

Juan Valera. Serafín Estébanez Calderón (1850-1858). Crónica histórica y vital de Lisboa, Brasil, París y Dresde, como coyunturas humanas, a través de un diplomático intelectual, edición de C. Sáenz de Tejada Benvenuti, Madrid, Moneda y Crédito, 1971.

Juan Valera. Cartas íntimas (1853-1897), edición de C. Sáenz de Tejada Benvenuti, Madrid, Taurus, 1974.

Valera. Ciento cincuenta y una cartas inéditas a Gumersindo Laverde, introducción de R. Pérez Delgado, Madrid, Díaz-Casariego, 1984.

Juan Valera. Cartas desde Rusia, introducción de A. Cardín, Barcelona, Laertes, 1986.

Juan Valera. Cartas a su mujer, introducción y notas de C. DeCoster y Matilde Galera, Córdoba, Diputación Provincial, 1989.

Juan Valera. Cartas a sus hijos, introducción y notas de Matilde Galera, Córdoba, Diputación Provincial, 1991.

"*Bibliografía Valeriana*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp. 297-298.

APARICI, M. P. "*Correspondencia Juan Valera-Isaac Albéniz (1895-1898): Pepita Jiménez*", en *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, 1975, 55, pp. 147-172.

BELADIEZ, E. *Dos españoles en Rusia: el marqués de Almodóvar y don Juan Valera*, Madrid, Prensa Española, 1969.

BENDER, J. "*La correspondencia de don Juan Valera*", en *La Lectura*, Madrid, 1913.

BERMEJO MARCOS, M. "*De las inimitables cartas de don Juan Valera*", en *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*, II, 1983, pp. 31-38.

--- "*Las cartas de Valera*", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII, Santander, 1986, pp. 137-162.

BOISVERT, G. "*Lettres inédites de Juan Valera à Latino Coelho*", en *Bulletin des Études Portugaises*, XXVIII- XXIX, Coimbra, 1967-1968, pp. 213-286.

CARDONA, M. de. "*Don Juan Valera. Cartas inéditas y anecdotario*", en *Tajo*, 30-8-1941.

CHIARENO, O. *Lettere di Juan Valera a Angelo de Gubernantis*, Génova, Arti Grafiche Noviero, 1962, 11 pp.

DeCOSTER, C. "*Cartas familiares de Juan Valera (1849-1850)*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XLIII, 94, 1974, pp. 8-26.

--- "*Juan Valera. Cartas inéditas a José Alcalá Galiano*", en *Revista de Literatura*, Madrid, XLIII, 85, 1981, pp. 175-189.

--- "*Juan Valera: Cartas inéditas a Juan Moreno Güeto*", en *Revista de Literatura*, Madrid, XLIII, 86, 1981, pp. 247-261.

DOMÍNGUEZ BORDONA, E. "*Centenario del autor de Pepita Jiménez. Cartas inéditas de Valera*", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Madrid, II, 1925, pp. 83-109 y 237-252; III, 1926, pp. 430-462.

DUCHET, M. "*Cinq lettres inédites de Juan Valera à William Dean Howells*", en *Révue de Littérature Comparée*, París, XLII, 1968, pp. 76-102.

ESQUER TORRES, R. "*Para un epistolario Valera-Tamayo y Baus*", en *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, XXXIX, 1959, pp. 89-163.

GALERA SÁNCHEZ, M. *Juan Valera, político. Epistolario inédito a don Francisco Moreno Ruiz e intervenciones parlamentarias desconocidas*, Córdoba, 1983.

GRACIA BOIX, R. "*Tres cartas inéditas de Don Juan Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XLIII, 94, 1974, pp. 41-48.

JUDERÍAS, J. "*Don Juan Valera y don Gumersindo Laverde, fragmentos de una correspondencia inédita*", en *La Lectura*, Madrid, XVII, 3, 1917, pp. 15-27, 165-178...

LAMARTINEL, J. "*Lettres inédites de Juan Valera à Morel-Fatio*", en *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXXIV, 1972, pp. 453-465.

LÓPEZ ESTRADA, F. "*Epistolario de don Juan Valera a don Servando Arbolí 1877-1897*", en *Studia Philologica Dámaso Alonso*, II, 1961, pp. 387-400.

PAGEARD, R. "*L'oeuvre épistolaire de Juan Valera. Bibliographie critique*", en *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXIII, 1961, pp. 38-45.

PEDRAZA, A. *Epistolario valeriano. Monografía*. Introd. de José María Pemán, Sevilla, 1967.

PENEDO, Fr. M. "*Epistolario inédito de don Juan Valera a don José María del Carpio*", en *Estudios*, III, Madrid, 1947, pp. 415-429.

VÁZQUEZ DODERO, J.L. "*Las cartas de don Juan Valera*", en *Nuestro Tiempo*, Madrid, 1958.

YEBES, Condesa de. "*Tres cartas inéditas*", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXLVIII, Madrid, 1961, pp. 249- 254.

II. ESTUDIOS Y ARTÍCULOS

ABAD GÓMEZ, M. "*El teatro de Calderón en la valoración crítica y estética de Juan Valera*", Octavo Coloquio Anglogermano, Bochum 1987, reproducido en *Hacia Calderón*, editor Hans Flasche, Stuttgart, Steiner, 1988, pp. 100-107.

ABBOT, A.K. A *Study of the Women Characters in the Novels of Juan Valera*, Illinois, 1927.

ABRAHAMSON, M.R. *Juan Valera and Krausism*. Tesis doctoral, Universidad del Estado de Nueva York en Albany, 1989.

--- "*Krausism, Pepita Jiménez and the Divinization of Life*", en *Letras Peninsulares*, 1991, IV, 1, pp. 225-245.

AGUADO, E. "*Prólogo*" a *Don Juan Valera* (Antología), Barcelona, Fe, 1940, pp. 7-45.

AGUILERA, I. "*En torno al concepto de la estética en Menéndez Pelayo*", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXII, Madrid, 1956, pp. 115-128.

ALARCOS LLORACH, E. *Don Juan Valera*, conferencia pronunciada en el Instituto de Cabra; en *La Opinión*, Cabra, 7-X-1977.

ALAS, L. (Clarín). *Solos de Clarín*, Madrid, Carlos Hierro, 1881, pp. 51-62, 215-224, 261-275.

--- "*Del estilo en la novela*", en *Arte y Letras*, 3, 1882, pp. 23-24.

--- "*Novedades literarias. Metafísica a la ligera, por don Juan Valera*", en *Arte y Letras*, 14, 1883, p. 112.

--- "*Valera*", en *La Opinión*, Madrid, 26-6-1886. Reproducido en *Nueva Campaña*, Madrid, Fe, 1887, pp. 89-98.

--- "*Palique. Valera y el teatro libre*", en *Heraldo de Madrid*, 3-8-1896.

--- "*Un prólogo de Valera*", en *Solos de Clarín*, Madrid, F. Fe, 1891.

--- *Folletos literarios*, III, *Apolo en Pafos (Interview)*, Madrid, Fe, 1887.

ALBORG, J.L. *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1972-1980.

ALCALÁ-GALIANO, A. *Literatura española del siglo XIX (1800-1833). De Moratín a Rivas*, traducción de Vicente Lloréns, Madrid, Alianza, 1969. Serie de artículos publicados en *The Athenoeum*, Londres, 1834.

--- "*Prólogo*" a *El moro expósito*, en *Obras completas* del Duque de Rivas, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1854, pp. VII-XXIII.

--- "*De la influencia de Lord Byron en la literatura contemporánea*", en *La América*, Madrid, 8-2-1862, pp. 3-5.

--- "*De la novela*", seis artículos en *La América*, Madrid, VI, 12-17, 1862.

--- *Recuerdos de un anciano*, sobre los emigrados españoles en Londres, 1823-1830, Madrid, Hernando, Biblioteca Clásica. Reeditado por Espasa-Calpe.

--- *Obras escogidas*, edición y prólogo de Jorge Campos, Madrid, B. Autores Españoles, 83-84, 1955.

--- *Historia de la Literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, Madrid, Sociedad Literaria y Tipográfica, 1845.

--- "*Prólogo*" a *Poesías*, de Valera, Madrid, Rivadeneyra, 1858.

ALDAMA, L. de. "*Valera, la heterodoxia y la Hispanidad*", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1953.

ALDRIDGE, J.W. (edit.) *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1951*, New York, The Ronald Press Company, 1952.

ALLEN, W. *The English Novel*, Middlesex, Penguin, 10ª, 1971.

ALMELA BOIX, M. "*Nicolás de Damasco y don Juan Valera: una fuente griega de dos relatos de Valera*", en *Revista de Filología Española*, Madrid, III, 1987, pp. 23-44.

ALTAMIRA, R. "*Genio y figura..., por don Juan Valera*", en *Revista Crítica de Historia y Literatura*, II, Madrid, 1897, pp. 146-148.

ALVAR, M. "*El Pervigilium Veneris traducido por don Juan Valera*", en *Estudios en honor de Rodolfo Oroz*, Santiago, Universidad de Chile, 1985, pp. 71-77.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. "*Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica*", en *Romanticismo 3-4, La narrativa romántica*, introducción de Ermanno Caldera, Génova, Biblioteca di Lett., 1988, pp. 9-16.

AMORÓS, A. "*Juan Valera: Doña Luz*", en *El comentario de textos (3). La novela realista*, Madrid, Castalia, 1979, pp. 79-96.

--- *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1979.

--- *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974.

--- "*Introducción*" a *Pepita Jiménez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

ANÓNIMO. "*Modern Spanish Literature*", un análisis de la literatura española del XIX. De Valera se analizan *Pepita Jiménez, Las ilusiones del doctor Faustino, Doña Luz, Estudios críticos y Disertaciones y juicios literarios*, en *Quarterly Review*, 158, junio 1884, pp. 40-78.

--- (M.) "*Variedades críticas. Las traducciones ó emborronar papel*", en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 29, 17-VII-1842, p. 228.

--- "*Belles Lettres*", en *Westminster Review*, 137, febrero 1892, pp. 221-222.

--- "*Noticia autobiográfica de D. Juan Valera*", en *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, I, 1914, p. 133.

--- "*Littérature espagnole. Critique. Un diplomate romancier (Juan Valera)"*, en *Révue Britannique*, IV, 4, 1882, pp. 373-388.

--- "*Estelas periodísticas en la obra de Juan Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp.215-220.

--- "*Don Juan Valera en la feria de Abril de 1851*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 94, 1974, pp. 95-96.

--- (M.) "*La Testamentaría de D. José Valera Viaña*", en *La Opinión*, Cabra, 2.658-59, 27 enero y 7 febrero 1977.

--- *La virtud y el orgullo. Novela inglesa*, dos tomos, 16º, Valencia, Cabrerizo, 1834, viii-296 y 272 pp. A partir de la página 193 del segundo tomo, se encuentra *Zuma ó el descubrimiento de la quina. Novela peruana, de la Condesa de Genlis*, con una Carta-dedicatoria a la condesa de Choiseul. El ejemplar se conserva en la Biblioteca General de la Universidad de Valencia, D.38/363 y 364, 3.468-9, R. 45.699.

ANZOÁTEGUI, I.B. "*Don Juan Valera, novelista andaluz*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 88, Madrid, 1957, pp. 94-102.

ARAUJO COSTA, L. "*Estudio preliminar*" a las *Obras completas* de Valera, Madrid, Aguilar, I, 1942, pp. VII-XXIV.

--- "*Cordobeses de ayer y de hoy. El catolicismo de D. Juan Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXIII, 68, 1952, pp. 299-300.

ARBOLEDA, J. R. "*Valera y el krausismo*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Alabama, 10, 1976, pp. 138-148.

ARES MONTES, J. "*Juan Valera y Os Lusiadas*", en *Revista de Filología Española*, Madrid, LVI, 1973, pp. 53-65.

ARIAS ABAD, F. *Las mujeres de Don Juan Valera*, Andújar, 1935.

AUB, Max. *Manual de Historia de la Literatura Española*, Madrid, Akal, 1974.

AUSTEN, J. "*Plan of a Novel, according to hints from various quarters*", en *Minor Works*, The Oxford Illustrated Jane Austen, VI, London, pp. 428-430.

AVALLE-ARCE, J.B. "*Prólogo*" a *Morsamor*, Barcelona, Labor, 1970, pp. 9-40.

AYALA, F. *La Estructura Narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Grijalbo, 1984.

AZAÑA, M. "*Valera en Rusia*", en *Nosotros*, LII, Buenos Aires, enero-febrero 1926, pp. 5-40.

--- "*La novela de Pepita Jiménez*", en *Cuadernos Literarios*, 3ª serie, 17, Madrid, La Lectura, 1927.

--- *Valera en Italia. Amores, política y literatura*, Madrid, M. Páez, 1929, 241 pp.

--- "*Asclepigenia y la experiencia amatoria de don Juan Valera*", en su libro *Plumas y palabras*, Madrid, Ciap, 1930, pp. 117-139.

--- "*Valera*", en su libro *La invención del Quijote y otros ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934, pp. 141-244.

--- *Ensayos sobre Valera*, prólogo de J. Marichal, Madrid, Alianza, 1971.

--- "*Prólogo*" a *Pepita Jiménez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. IX-LXXII.

--- *Obras completas*, I, México, Oasis, pp. 919-1070.

BACIGALUPO, M.F. "*Discretion in Valera's Doña Luz*", en *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington, 26, 1979, pp. 293-303.

BALSEIRO, J.A. *Novelistas españoles modernos*, Nueva York, MacMillan, 1933, pp. 1-53.

BAQUERO GOYANES, M. "*Juan Valera y la generación de 1868*", en *Arbor*, Madrid, 1956, pp. 311-313.

--- "*Sobre un posible retorno a la novela de acción*", en *Arbor*, Madrid, 86, 1953, pp. 149 a 163.

--- "*El cuento español en el siglo XIX*", en *Revista de Filología Española*, anejo L, C.S.I.C., Madrid, 1949, pp. 450-456.

--- *Qué es la novela*, Buenos Aires, Columba, 1961.

--- *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Universidad de Murcia, 1988.

--- "*Sobre el realismo del Persiles*", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, XXIII, 1947.

--- "*La novela y sus técnicas*", en *Arbor*, Madrid, XVI, 1950.

--- "*La novela española en la segunda mitad del siglo XIX*", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, V, 1958, pp. 53-143.

--- *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

BARCO, P. del. "*Novela española de ambientación brasileña:* Genio y figura*, de Juan Valera*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 388, 1982, pp. 191-196.

BARJA, C. *Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Rivadeneyra, 1925, pp. 401-427.

BARTHES, R. *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

--- *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Edic. B. Aires, 1982.

BAUER, B. W. "*Novels in Dialogue: Pepita Jiménez and La Regenta*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Alabama, XXV, 2, 1991, pp. 103-121.

BELADIEZ, E. *Dos españoles en Rusia. El marqués de Almodóvar y don Juan Valera*, Madrid, Prensa Española, 1969.

BENÍTEZ, R. "*Don Juan Valera y nuestros problemas espirituales*", en *Revista de Educación*, La Plata, I, 9, 1956, pp. 503-516.

--- "*Jenara de Baraona, narradora galdosiana*", en *Hispanic Review*, Filadelfia, LIII, 3, 1985, pp. 307-327.

BENÍTEZ CLAROS, R. "*Valera y el español*", en *Anales del Instituto de Lingüística*, Mendoza, V, 1952, pp. 133- 137.

BERMEJO MARCOS, M. *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.

BIANCHINI, A. "*Pepita Jiménez: Ideology and Realism*", en *Hispanófila*, XXXIII, 2/98, Urbana (Illinois), enero 1990, pp. 33-51.

BLANCO AGUINAGA, C. et alt. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, II, Madrid, Castalia, 1978.

BLANCO GARCÍA, F. *La literatura española en el siglo XIX*, II, Madrid, Sáenz de Jubera, 1891, pp. 147-148, 477-492, 598-600.

BOTREL, J. F. "*Sur la condition de l'écrivain en Espagne dans la seconde moitié del XIXe siècle: Juan Valera et l'argent*", en *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXXII, 3-4, 1970, pp. 292-310.

--- "*Juan Valera director de El Centenario (1892-1894*)", en *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXXX, 1978, pp. 71-87.

--- "*La novela por entregas: unidad de creación y de consumo*", en *Creación y público en la novela española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 111-155.

BOWEN, E. *Collected impressions*, New York, A.A. Knopf, 1950.

BRADLEY-BEATTY-LONG. *The American Tradition in Literature*, New York, Norton, 2 vols, 1962.

BRAVO VILLASANTE, C. "*Idealismo y ejemplaridad de don Juan Valera*", en *Revista de Literatura*, I, Madrid, 1952, pp. 339-362.

--- *Biografía de don Juan Valera*, Barcelona, Aedos, 1959.

--- *Vida de Juan Valera*, Madrid, Magisterio Español, 1974.

--- *Vida de Juan Valera*, Madrid, Cultura Hispánica, 1989.

--- *Pepita Jiménez, mujer actual*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976.

BRENAN, G. *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Grijalbo, 1986.

BRUNETIÈRE, F. *Histoire et littérature*, París, Calmann Lévy, 1884. Incluye el artículo "*La casuistique dans le roman*", en el que analiza a Valera y *El Comendador Mendoza*, publicado en *Révue des Deux Mondes*, XLVIII, 15-XI-1881, pp.453-464.

BURGESS, A. *English Literature*, London, Longman, 1974.

BUSUIOCEANU, A. "*Una historia romántica: Don Juan Valera y Lucía Palladi*", *RER*, I, 1953, pp. 27-43. Editado en fascículo independiente en Cabra, 1953.

CABALLERO POZO, L. "*Valera y el embrujo andaluz*", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, XII, 1953, pp. 135-202, 403-460.

CAMACHO PADILLA, J.M. "*Valera en el centenario de Göethe*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XI, 36, 1932, pp. 227-250.

CANO, J.L. *El escritor y su aventura*, Barcelona, Plaza y Janés, 1966, pp. 15-49.

--- "*Don Juan Valera en el Brasil*", en *Cuadernos Americanos*, XXII, 5, México, 1963, pp. 279-284. Ibidem en *Revista de Cultura Brasileña*, II, 1963, pp. 131-137,

--- "*Rubén Darío y Don Juan Valera*", en *Humanidades*, II, 1960, pp. 153-158.

--- "*Un amor de don Juan Valera*", en *Quaderni Ibero-Americani*, II, Turín, 1954, pp. 487-489.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, A. "*Prólogo*" a *Obras de don Juan Valera*, Madrid, Tello, 1885-1890.

CARANDE, B.V. "*La agricultura y Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XLIII, 94, 1974, pp. 76-78.

CARILLA, E. "*Una novela de don Juan Valera*" (*Morsamor*), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, XXXI, 89, Madrid, 1957, pp. 178-191.

CARNERO, G. "*Las objeciones de Valera a El Diablo Mundo*", en *Ínsula*, Madrid, 338, 1975.

CARO BAROJA, J. *Las formas complejas de la vida religiosa. (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978, p. 73.

CARY, Joyce. *Art and Reality*. Cambridge, Cambridge U.P., 1958.

CASTEJÓN, R. "*Valera orientalista*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XLIII, 94, 1974, pp. 101-102.

CASTRO, C. de. "*Valera periodista*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 70, 1954, pp. 130-131.

CATE-ARRIES, F. "*El krausismo en Doña Luz y Pepita Jiménez*", en *Homenaje a Luis Morales Oliv*er, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 221-236.

CAUDET, F. "*Prólogo*" a *Juanita la Larga*, Madrid, Alianza, 1982, pp. i-xiv.

CECIL, D. *A Portrait of Jane Austen*, Middlesex, Penguin, 1980.

--- *"Mr Austen's Literary Daughter*", en *The Observer Magazine*, 22-X-1978, pp. 79-82.

CEJADOR y FRAUCA, J. *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, VIII, Madrid, Tip. Revista de Archivos, 1915-1922, p. 233 ss.

CELA, C.J. *Elogio de la Fábula*, Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura, 1989, *ABC Literario*, 9-XII-1989, pp. I a VI.

--- "*A vueltas con la novela*", en *Ínsula*, Madrid, 15-5-1947. Reproducido en *Obras Completas*, XV, Destino-Planeta-Agostini, 1990, p. 365.

CLAVERÍA, C. "*En torno a una frase en 'caló' de don Juan Valera*", en *Hispanic Review*, Filadelfia, XVI, 1948, pp. 97-119.

--- "*Goëthe y la literatura española*", en *Revista de Ideas Estéticas*, VIII, Madrid, 1950, pp. 143-167.

CLEVELAND, R. *Eliot's Poetry and other Studies*, New York, Funk and Wagnalls, 1885.

COE, A.M. "*Richardson in Spain*", en *Hispanic Review*, III, Filadelfia, 1935, pp. 56-63.

COELLO, C. "*Doña Luz y las novelas de Valera*", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1879.

COOMBES. H. *Literature and Criticism*, London, Chatto & Windus, 1953.

CORREA CALDERÓN, E. *Costumbristas españoles*, Madrid, 1950.

--- "*El costumbrismo en el siglo XIX*", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, IV, Barcelona, Vergara, 1957, pp. 245-258.

COWIE, A. *The Rise of the American Novel*, New York, American Books Co., 1951.

CRAIK, W.A. *Jane Austen. The Six Novels*, London, Methuen, 1979.

CRESPÍN CUESTA, F. "*Intimidades de Don Juan Valera*", 25 artículos en *La Opinión*, Cabra, 2.590 a 2.633, 27-II-1975 a 17-V-1976.

CRETU, I. "*Pepita Jiménez. Novela de la mediación*", en *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*, II, 1987, pp. 135-142.

CUEVAS, C. (editor). *Juan Valera. Creación y crítica*. Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, Málaga, 1995.

CURTIUS, E.R. *European Literature and the Latin Middle Ages*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953, p. 228.

CHAMBERLIN, V.A. "*La colaboración de Juan Valera en La Revista Ilustrada de Nueva York*", en *Hispanófila*, 53, Urbana (Illinois), pp. 1-14.

--- "*Doña Perfecta: Galdos' Reply to Pepita Jiménez*", en *Anales Galdosianos*, XV, 1980, pp. 11-21.

--- "*Juan Valera and Galdos's Characterization of Juanito Santa Cruz*", en *Anales Galdosianos*, XXII, 1987, pp. 25-31.

CHAPMAN, R.W. *Jane Austen: Facts and Problems*, London, Oxford U.P., 1970.

--- *Jane Austen's Letters (to her sister Cassandra and others)*, London, Oxford U.P., 1979.

--- *Letters of Jane Austen 1796-1817*, Oxford, U.P., 1955.

--- *Jane Austen*, Cambridge U.P., 1935.

--- *Plan of a Novel*, Oxford U.P., 1926.

--- (edit) *The Oxford Illustrated Jane Austen*, VI vols, London, Oxford University Press, 1975.

CHARNON-DEUTSCH, L. "*Gender Specific Roles in Pepita Jiménez*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Alabama, XIX, 2, 1985, pp. 87-105.

CHASE, R. *The American Novel and its Tradition*, New York, Anchor Books, 1957.

CHEVALIER, M. "*Juan Valera folklorista: cuentos y chascarrillos andaluces*", en *Revista Hispánica Moderna*, Columbia-Nueva York, XXXVIII, 4, 1974-1975, pp. 167-173.

--- *"Juan Valera, crítico de la literatura francesa*", en *Ensayo*, Málaga, 1980, pp. 141-155.

CHRISTIANSON, A.C. *The Women Characters of Juan Valera*, Universidad de Arizona, 1937.

CHURCH, R. *The Growth of the English Novel*, New York, Barnes & Noble, 1961.

DARÍO, R. "*Novelas y novelistas*", en *La Nación*, Buenos Aires, 30-IV-1899. Reproducido en *Obras completas*, II, Madrid, Aguado, 1950, pp. 1107-1111.

DAVIES, G. "*The Spanish Debate over Idealism and Realism before the Impact of Zola's Naturalism", P.M.L.A.*, LXXXIV, Baltimore, 1969, pp. 1649-1656.

DeCOSTER, C.C. *The Theory and Practice of the Novels of Juan Valera: a Study in Technique*, Universidad de Chicago, 1951.

--- "*Valera en Washington*", en *Arbor*, Madrid, XXVII, 98, 1954, pp. 215-223.

--- "*Valera y Portugal*", en *Arbor*, XXXIII, 1956, pp. 398-410.

--- "*Un fragmento inédito de una versión más antigua de la novela de Valera, Morsamor*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp. 138-142.

--- "*Valera, Critic of American Literature*", en *Hispania*, Wallingford, XLIII, 1960, pp. 364-367.

--- "*Valera and Andalusia*", en *Hispanic Review*, Filadelfia, XXIX, 1961, pp. 200-216.

--- *Obras desconocidas de Juan Valera*, Madrid, Castalia, 1965.

--- *Juan Valera. Artículos en 'El Contemporáneo'*, Madrid, Castalia, 1966.

--- "*Valera's Use of Neologisms*", en *Perspectivas de la novela*, Valencia, Albatros, 1979, pp. 49-54.

--- *Bibliografía crítica de Juan Valera. Cuadernos bibliográficos*, XXV, C.S.I.C., Madrid, 1970.

--- *Juan Valera*, Boston, Twaine, 1974.

--- "*Introducción*" a *Genio y Figura*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 1-46.

--- "*Introducción*" a *Las ilusiones del doctor Faustino*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 7-32.

DELGADO, L.E. "*Los cuentos de Valera: Libertad creadora y distanciamiento irónico*", en *Romance Quarterly*, XXXVI, 4, 1989, pp. 459-469.

DELGADO, M.C. "*El espacio abierto: Reflejo de la condición del protagonista frente a su nuevo ambiente*", en *Chiricu*, III, 2, 1983, pp. 39-42.

DEMIDOWICZ, J.P. "*El conde de las Navas y los contertulios de don Juan Valera*", en *Revista de Occidente*, XI, 21-22, 1957, pp. 154-165.

"DESCONOCIDO". "*Littérature espagnole. Critique. Un diplomat romancier: Juan Valera*", en *Révue Britannique*, IV, [1882], pp. 373-388.

DETOMASSO, V. *La narrativa di Juan Valera ovvero la fuga della realitá*, Pisa, Pacini, 1984.

DÍAZ-PETERSON, R. "*Pepita Jiménez, de Juan Valera, o la vuelta al mundo de los sentidos*", en *Arbor*, XC, 1975, pp. 359-370.

DIÍZ ECHARRI, E. y ROCA FRANQUESA, J.M. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1960.

DONATO, "*Don Juan Valera, ese casi desconocido*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 81, 1961, pp. 135-137.

--- "*Don Juan Valera ante una nueva palabra*" (Se refiere al vocablo "*cursi*"), en *A.B.C.*, Sevilla, 14-IV-1956.

DONOHUE, J.W. "*Ordination and the Divided House at Mansfield Park"*, en *Nineteenth-Century Fiction*, XX, 1966.

DOS FUENTES, Marqués de. "*Don Juan Valera: un aspecto de su vida*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXII, 65, 1951, pp. 63-69.

DREW, E. *The Novel: A Modern Guide to Fifteen English Masterpieces*, New York, Dell Pub. Co., 1963.

DROCHON, P. J. "*Valera et la liberté religieuse*", en *Mélanges de la Casa Velázquez*, VIII, 1972, pp. 407-440.

DURAND, F. "*Valera: narrador irónico*", en *Ínsula*, 360, 1976, p. 3. Reproducido en Zavala, I. *Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 433-438

ECHANOVE, J. de. "*La fe de Juan Valera y Las ilusiones del doctor Faustino*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, LVI, 168, 1963, pp. 551-561.

ELLIS, H. "*Juan Valera*", en *La España Moderna*, Madrid, CCXLIV, abril 1909, pp. 15-34. En su obra *The Soul of Spain*, Boston-Nueva York, Hoghton, Mifflin; Londres, Constable, 1908, pp. 244-272.

ENGEL, G. *Don Juan Valera (1824-1905), Weltanschauung und Denkverfahren*, Würzburg, Richard Mayr, 1935.

ENRÍQUEZ BARRIOS, M. "*Florilegio*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp. 136-137.

ENTRAMBASAGUAS, J. de. "*Juan Valera*", estudio preliminar a *Juanita la larga*, en *Las mejores novelas contemporáneas*, I, Barcelona, Planeta, 1957, pp. 437-529.

EOFF, S.A. "*Juan Valera's interest in the Orient*", en *Hispanic Review*, Filadelfia, VI, 1938, pp. 193-205.

--- "*The Spanish Novel of Ideas*", en *P.M.L.A.*, LV, Baltimore, june 1940, pp. 531-558.

--- *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

ESCARPIT, R. *Sociologie de la littérature*, París, Presses Universitaires de France, 1958.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. "*Introducción*" a *Pepita Jiménez*, Madrid, Alianza, 1987.

ESTRELLA, F. "*Prólogo*" a *Pepita Jiménez*, México, Kapelusz, 1953.

ESTUDIANTE, El. "*Traducciones y traductores*", en *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 46, 17-XI-1839, pp. 367-368.

ESTEBAN SOLER, H. *El realismo en la novela*, Madrid, Cincel, 1981.

EVANS, I. *A Short History of English Literature*, Middlesex, Penguin, 1940.

FEAL, C. "*Pepita Jiménez o del misticismo al idilio*", en *Bulletin Hispanique*, Burdeos, LXXXVI, 3-4, 1984, pp. 473-483.

FERNÁNDEZ CARVAJAL, R. "*El pensamiento español en el siglo XIX*", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, tomo IV, 1957, pp. 342-366, tomo V, 1958, pp. 185-212.

FERNÁNDEZ LUJAN, J. *Valera, Pardo Bazán y Pereda (Estudios críticos)*, Barcelona, Tasso, 1889, pp. 29-43.

FERRATER MORA, J. *El mundo del escritor*, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1983.

FERRER SOLA, J. "*Valera en Azaña: una teoría crítica*", en *Ínsula*, XLV, 526, Madrid, octubre 1990, pp. 20-21.

FERRERAS, J.I. *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa, 1973.

--- "*La prosa en el siglo XIX*", en *Historia de la Literatura Española*, III, Madrid, Guadiana, 1974, pp. 59-132.

--- *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1979.

FIEDLER, L. *Love and Death in the American Novel*, New York, Meridian Books, 1960.

FIGUEIREDO, F. de. "*A lusophilia de don Joâo Valera*", en *Revista de Historia*, Lisboa, XV, 1926, pp. 282-294; XVI-XVII, 1927-1928, p. 75.

FIGUEROA, A. de. "*El primer amor de Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp. 206- 208.

FISHTINE, E. *Don Juan Valera, the Critic*, Bryn Mawr, Pennsylvania, George Banta, 1933, ix+120 pp.

FITZMAURICE-KELLY, J. "*Relaciones entre las literaturas española e inglesa*", en *La España Moderna*, 267, Madrid, 1911, pp. 81-110.

FLEISHMAN, A. "*Mansfield Park in its Time*", en *Nineteenth-Century Fiction*, 22, 1967-68, pp. 1-18.

FLORES, Manuel. "*Valera y el naturalismo*", en *Symposium*, Syracuse, XXV, 1971, pp. 27-38.

FOERSTER, N. *Panorama de las letras norteamericanas*, Cali, Norma, 1966.

FORD, B. (edit.) *The Pelikan Guide to English Literature*, 7 vols., Middlesex, Penguin, 1961-1969. Especialmente los volúmenes 5, 6 y 7.

FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel*, Middlesex, Penguin, 6ª, 1971.

--- *Abinger Harvest*, Middlesex, Penguin, 3ª, 1974.

FRANCISCO, A. de. "*La proyección internacional del pensamiento de Juan Valera*", en *Revista de Estudios Políticos*, Madrid, 1962.

FRANCO, D. *España como preocupación*, Barcelona, Argos Vergara, 1980.

FRANCOS RODRÍGUEZ, José. *Valera y el periodismo*. Conferencia pronunciada en la *Real Academia de la Lengua Española* el día 9 de diciembre de 1924.

FRANZ, Th. R. "*Insolent Young Men in the Provinces: Bradomin and His Orbajosan Connection*" (Galdós, V.Inclán, Valera), en *Letras Peninsulares*, II, 2, 1989, pp. 151-169.

FRIEDMAN, N. "*The Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept*", en *P.M.L.A.*, Baltimore, LXX, 5, diciembre 1955.

GALERA SÁNCHEZ, M. "*A propósito de una carta inédita de Valera*", en *La Opinión*, Cabra, 2.508, 7-XI-1972.

--- "*El sepulcro de Pepita Jiménez*", en *La Opinión*, Cabra, 2.568, 7-VII-1974.

--- "*Para un esbozo de Pepita Jiménez*", en *La Opinión*, Cabra, 2.574, 7 sept. 1974.

--- "*Presencia de Granada en Don Juan Valera*", en *La Opinión*, Cabra, 2.683, 17-II-1977.

--- "*Valera y el desastre de 1898*", en *La Opinión*, Cabra, 2.900-1, 27 nov. y 7 dic. 1983.

--- "*El casamiento de Don Juan Valera*", en *La Opinión*, Cabra, nº 3.019-20, 17-III-1987, pp. 12-14.

--- "*Recordando a Valera en Río de Janeiro*", en *La Opinión*, Cabra, nº 3.000, 7-IX-1986, pp. 3-5.

GÁLVEZ VILLATORO, R. *Don Juan Valera y Menéndez Pelayo*, Cabra, Cordón, 1957.

GALLEGO MORELL, A. "*Las poesías de Valera*", en *Poesía Española*, 89, Madrid, 1960, pp. 29-32.

--- "*Un teléfono en la literatura de Valera*", en *La Estafeta Literaria*, 1960, 192, pp. 38-45.

--- "*Pepita Jiménez en France*", en *Bulletin Hispanique*, LXIII, Burdeos, 1961, pp. 28-37.

--- "*Notas a Valera*", en *En torno a Garcilaso y otros ensayos*, Madrid, 1970, pp. 65-99.

--- "*Un trabajo inédito y universitario de Juan Valera*", en *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, LII, 1972, pp. 149-158.

GARABEDIAN, M.A. "*La mano de Pepita Jiménez*", en *The American Hispanist*, IV, 32-33, 1979, pp. 30-33.

GARAGORRI, P. "*Prólogo*" a *Juanita la Larga*, Barcelona, Salvat, 1982.

GARCÍA CRUZ, A. *Ideología y vivencias en la obra de Juan Valera*. Acta Salmanticensia, Universidad de Salamanca, 1978.

--- "*El problema de las 'ilusiones' en don Benito Pérez Galdós y en don Juan Valera*", en *Actas del II Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, II; 1980, pp. 183-195.

GARCÍA GARCÍA, J. "*Del testamento de Don Juan Valera*", en *El Egabrense*, Cabra, 17, 19-VII-1975.

--- "*Testamento de la viuda de Valera*", en *El Egabrense*, Cabra, 26-VII-1975.

GARCÍA Y GARCÍA DE CASTRO, R. *Los 'intelectuales' y la Iglesia*, Madrid, Fax, 1934, pp. 65-84.

GARCÍA LORENZO, L. "*Don Juan Valera y el teatro: Estragos de amor y celos*", en *Revista de Literatura*, XLIX, 97, Madrid, 1987, pp. 181-186.

--- "*Estudio preliminar*" de *Pepita Jiménez*, Madrid, Alhambra, 1977.

GARCÍA MIRANDA, S. *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*, Madrid, Pegaso, 1982.

GARCÍA MORENTE, M. "*Goëthe y el mundo hispánico*", en *Revista de Occidente*, XXXVI, Madrid, 1932, pp. 131-147.

GARCIASOL, R. de. "*El escritor don Juan Valera*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 3, Madrid, mayo-junio 1948, pp. 541-554.

--- "*América, preocupación de don Juan Valera*", en *Estudios Americanos*, Sevilla, 1959.

GIFFORD, H. *Comparative literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969.

GIL CREMADES, J.J. *Krausistas y liberales*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975.

GILLIE, C. *A Preface to Jane Austen*, London, Longman, 1978.

GIMÉNEZ CABALLERO, E. "*Conmemoración de don Juan Valera*", en *Revista de Occidente*, VI, octubre 1924, pp. 140-150.

--- "*Don Juan Valera*", en *Trabalenguas sobre España*, Madrid, E. Giménez, 1931, pp. 213-230.

GLASCOCK, C.C. "*The Aesthetic Element in the Art of Fiction as Advocated by Juan Valera, Pardo Bazán and Palacio Valdés*", en *Hispania*, California, X, 1927.

GÓMEZ CRESPO, J. "*El americanismo en la obra de D. Juan Valera*", en *Córdoba*, 28-VI-1985, p. 23.

--- "*Vidas paralelas*" (El Duque de Rivas y Juan Valera), en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XLIII, 94, 1974, pp. 49-56.

GÓMEZ DE BAQUERO, E. "*Juanita la Larga*", en *La España Moderna*, Madrid, LXXXVI, 1896, pp. 177-185.

--- "*Juan Valera*", en *La España Moderna*, CXCVII, Madrid, 1905, pp. 180-187.

--- "*Don Juan Valera, humanista*", en O Instituto, Coimbra, LXXII, 1925, pp. 40-55. Reproducido en su libro *De Gallardo a Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe,1926, pp. 75-100.

--- "*El humanismo en Valera*", en *La Vanguardia*, Barcelona, 11, 18 y 25 de febrero de 1925.

--- "*Dos muertos ilustres: Balart, Valera*", en *La España Moderna*, Madrid, CXCVII, 1905, pp. 180-187.

--- "*La última novela de don Juan Valera ¿Nuevo Persiles? El ocultismo en Morsamor y en otros libros del señor Valera*", en La España Moderna, Madrid, CXXIX, 3, 1899, pp. 150-155.

--- "*El renacimiento de la novela en el siglo XIX*", *Mundo Latino*, Madrid, 1924, pp. 68-74.

GÓMEZ MARÍN, J. A. "*Las contradicciones del moderantismo español*", en *Revista de Occidente*, XXXV, 104, nov. 1971, pp. 193-215. Reproducido posteriormente en su *Aproximaciones al realismo español*, Madrid, Castellote, 1975, pp. 13-51.

GÓMEZ RESHIPO, L. Las Cartas Americanas de Valera, Bogotá, 1888.

GOMIS, J. B. "*Sentido católico de Juan Valera*", en *Verdad y Vida*, Madrid, enero-marzo 1944.

GONZÁLEZ BLANCO, A. "*Juan Valera. Antología crítica de sus obras*", en *La Novela Corta*, VI, 272, Madrid, 5-III-1921.

--- *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros día*s, Madrid, Sáenz de Jubera, 1909, pp. 323-345.

--- "*Don Juan Valera*", en *Nuestro Tiempo*, V, 1, Madrid, 1905, pp. 668-695.

GONZÁLEZ LÓPEZ, L. *Las mujeres de don Juan Valera*, Jaén, Aguilar, 1934.

GONZÁLEZ OLLÉ, F. "*Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: "Clarín" contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera*", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, XXXIX, 1963, pp. 208-227.

GONZÁLEZ ROMÁN, G. "*Don Juan Valera. Sus andanzas diplomáticas y su personalidad humana vista a través de ellas*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* XXVII, 75, 1956, pp. 167-185.

GOODMAN, Th. *The Technique of Fiction*, New York, Liveright Pub. Co., 1955.

GRAY, Robert M. *Amy Heard: Letters from the Gilded Age*, Stanford, 2000. Aparecen citas sobre Valera y el suicidio de Katherine Bayard.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso (Introducción a la Literatura Comparada)*, Barcelona, Grijalbo, 1985.

GULLÓN, G. "*Técnicas narrativas en Pepita Jiménez y Juanita la Larga*", en *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 149-155.

GULLÓN, R. "*Valera leído por Montesinos*", en *Ínsula*, XII, 130, Madrid, 1957, pp. 1-4.

--- *El narrador en la novela del siglo XIX,* Madrid, Taurus, 1976.

GUTIÉRREZ, F. "*Prólogo*" a *Las ilusiones del doctor Faustino*, Barcelona, A.H.R., 1959.

HALLAM, H. *Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th and 17th Centuries*, London, 1837-39.

HERRÁN, F. "*Juan Valera*", en *La Academia*, V, 1879, pp. 186-187.

HERRERO MAYOR, A. "*Don Juan Valera, maestro del idioma*", en *Revista de Educación*, I, 1956, 2, pp. 485-505.

HAWTHORNE, J. "*Pepita Jiménez*", en *New York World*, 15-8-1886.

HOUGH, G. "*Narrative and Dialogue in Jane Austen*", en *Critical Quarterly*, XII, 1970, pp. 201-229.

--- *Style and Stylistics*, London, Routledge and Kegan Paul, 1968.

HOWE, J.W. "*Juan Valera and Nineteenth-Century Spanish Oratory*", en *Studies in Honour of Tatiana Fotitch*, Washington, Catholic University Press, 1972, pp. 237-246.

HOWELLS, W.D. "*Pepita Jiménez*", en *Harper's Magazine*, LXXII, 1886, pp. 962-4.

HUBBARB, G. *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne*, París, 1876, 422 pp.

HUMPHREY, R. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, Universidad de California, 1959.

HUXLEY, A. "*La vulgaridad en la literatura*", en *Revista de Occidente*, CIII-XCIV, marzo-abril 1931, pp. 225-249 y 72-107.

IBARRA, F. *"Don Juan Valera, por dentro, en Washington",* en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 263-264, 1972, pp. 571-589.

ICAZA, F. de. *Valera y el hispanoamericanismo literario*. Conferencia pronunciada en la R. Academia Española el 11 de diciembre de 1924.

IRUÑA, F. de. "*Don Juan Valera, autor de zarzuela: Una letra en busca de música*", en *Semana*, Madrid, 1942.

IRVIN, R. L. *Self-Reflexive Narrative in Four Novels of Juan Valera***.** Tesis doctoral, University of Wisconsin-Madison, 1986.

--- "*Elusive Truth: Juan Valera's Mariquita y Antonio and Narrative Deception*", en *Hispanic Journal*, IX, 1, 1987, pp. 45-50.

JACK, Ian. "*The Epistolary Element in Jane Austen*", en *English Studies Today*, 2, 1961, pp. 173-186.

JAMES, H. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, edit. R.P. Blackmur, New York, Ch. Scribner's Sons, 1934.

--- *The Future of the Novel: Essays in the Art of Fiction*, edit. Leon Edel, New York, Vintage Books, 1956.

--- *The House of Fiction; Essay on the Novel*, edit. Leon Edel, London, Rupert Hart-Davis, 1957.

JEFFERSON, D.W. *Henry James and the Modern Reader*, London, Oliver and Boyd, 1964.

--- *Henry James*, London, Oliver and Boyd, 1960.

JIMÉNEZ FRAUD, A. *Juan Valera y la generación de 1868*, Oxford, Dolphin Books, 1956.

JIMÉNEZ MARTOS, L. *Juan Valera (Un liberal entre dos fuegos)*, Madrid, Epesa, 1973.

JIMÉNEZ SERRANO, J. "*Introducción*" a *Ensayos Poéticos* de Valera, Granada, Benavides, 1844.

JOST, F. *Le roman épistolaire*, Friburgo, Éditions Universitaires, 1968.

JUDERÍAS, J. "*Don Juan Valera: Apuntes para su biografía*", en *La Lectura*, Madrid, XIII-XIV, 1913-1914.

--- "*La bondad, la tolerancia y el optimismo en las obras de don Juan Va*lera", en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, LVIII, 2, 1914, pp. 111-113, 134-141, 154-155.

JURETSCHKE, H. "*Das Deutschlanderlebins Juan Valeras*", en *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert*, edición de Dieter Kremer, Hamburgo, Buske, 1983, pp. 223-243.

--- "*Menéndez Pelayo en sus cartas*", en *Arbor*, 90, 1953, pp. 179-186.

KANY, Ch.E. *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley, University of California Press, 1937.

KAZIN, A. *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose*, New York, Anchor Books, 1956.

KEARFUL, F.J. "*Satire and the Form of the Novel: the Problem of Aesthetic Unity in Northanger Abbey*", en *E.L.H.*, XXXII, 1965, pp. 510-527.

KETTLE, A. *An Introduction to the English Novel*, 2 vols, New York, Torchbooks, Harper & Row, 1961.

KLEIN, C.E. "*Feminine Forces in the Major Works of Juan Valera*", en *Publications of the Mississippi Philological Association*, 1984, pp. 37-54.

KNORST, J.I. *Valera's protean humor*, Ann Arbor, Michigan, 1986.

KRYNEN, J. *L'esthétisme de Juan Valera*. Acta Salmanticensia, Salamanca, II, 2, 1946.

--- "*Juan Valera et la mystique espagnole*", en *Bulletin Hispanique*, XLVI, Burdeos, 1944, pp. 35-72.

LAÍN ENTRALGO, P. "*La cultura española en el deseo de Menéndez Pelayo*", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXII, Madrid, 1956, pp. 7-12.

LANCASHIRE, G.S. "*Juan Valera*", en *Manchester Quarterly*, 36, 1917, pp. 209-216.

LASCELLES, M. *Jane Austen and Her Art*, Oxford, Oxford U.P., 1979.

LAVERDE, Gumersindo. "*Cartas al señor don Juan Valera sobre asuntos americanos*", en *La España Moderna*, Madrid, 1890-1891.

LAWRENCE, D. H. *Correspondencia*, prólogo de Aldous Huxley, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 2 vols., 1984.

LÁZARO CARRETER, F. *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Grijalbo, 1985.

LEAVIS, F.R. *The Great Tradition*, Middlesex, Penguin, 1954.

--- *The Common Pursuit*, London, Chatto & Windus, 1932.

LEÑA CASAS, J. *Don Juan Valera y el servicio exterior de España*, Córdoba, Diputación Provincial, 1991.

LEÓN MERA, J. "*Cartas al Sr. Don Juan Valera sobre asuntos americanos*", en *La España Moderna*, XIX-XXIII, Madrid, 1890-1891.

LIDA, M.R. "*El Parsondes de Valera y la Historia Universal de Nicolao de Damasco*", en *Revista de Filología Hispánica*, IV, Buenos Aires, 1942, pp. 274-281.

LISSORGUES, Y. (edit.) *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988.

LITVAK, L. "*Morsamor. Un viaje de iniciación hacia la India*", en *Hispanic Review*, Filadelfia, 53, 2, 1985, pp. 181-199.

LÓPEZ ANGLADA, L. *El Duque de Rivas*, Madrid, Epesa, 1972.

LÓPEZ JIMÉNEZ, L. *El naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra, 1977.

LÓPEZ MORILLAS, J. "*La Revolución de septiembre y la novela española*", en *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 11-41.

LOTT, R.E. *Siglo de Oro Tradition and Modern Adolescent Psychology in Pepita Jiménez: a Stylistic Study. A dissertation*, Nueva York, AMS Press, 1976. La primera edición se publicó en Washington, The Catholic University of America Press, 1958, 320 pp.

--- *Language and Psychology in Pepita Jiménez*, Urbana, University of Illinois Press, 1970.

--- "*Pepita Jiménez and Don Quijote: a Structural Comparison*", en *Hispania,* XLV, Wallingford, 1962, pp. 395- 401.

--- "*Una cita de amor y dos cuentos de Juan Valera*", en *Hispanófila*, X, 29, Urbana (Illinois), 1967, pp. 13-20.

--- "*Pepita Jiménez y Don Juan Tenorio: unos paralelos insospechados*", en *Hispanófila*, 1983, 78, pp. 21-31.

--- "*Introducción*" a *Pepita Jiménez*, Oxford, Pergamon Press, 1974, pp. 1-24.

LUBBOCK, P. *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1953.

LUKACS, G. *La Théorie du Roman*, Genève, Gonthier, 1963.

--- *Significación actual del realismo crítico*, México, Eva, 1963.

--- *La novela histórica*, México, Biblioteca Era, 1971.

LLORÉNS, V. *El Romanticismo Español*. Madrid, Castalia, 1979.

--- *Liberales y románticos (Una Emigración Española en Inglaterra 1823-1834)*, Madrid, Castalia, 1968.

LLORIS, M. "*El otro Juan Valera*", en *Saitabi*, XXI, 1971, pp.1-9.

--- "*Valera y el Naturalismo*", en *Symposium*, Syracuse, XXV, 1971, pp. 27-38.

MacCURDY, G.G. "*Mysticism, Love and Illumination in Pepita Jiménez*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, University of Alabama, XVII, 3, 1983, pp. 323-334.

MACKINNON, F.D. "*Topography and Travel in Jane Austen's Novels*", en *Cornhill Magazine*, agosto 1925, pp. 184-199.

MADLAND, H. S. "*Time in Pepita Jiménez*", en *Romance Notes*, Chapel Hill, NC, 1980, 21, pp. 169-173.

MAINER BAQUÉ, J.C. *Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1979.

MANFREDI CANO, D. "*Las trompetas de la fama, tocan llamada en Nápoles*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXI, 63, 1951, pp. 10-14.

MANSBERGER AMORÓS, A. "*Algunos aspectos de 'la cuestión del arte por el arte' y sus reflejos en la Generación del 76*", en *Diálogos Hispánicos*, Amsterdam, IV, 1984, pp. 29-47.

MARBÁN, J.A. "*El Morsamor de Valera: sublimación del desengaño*", en *Círculo: Revista de Cultura*, X, 1981, pp. 69-76.

MARCUS, R.B. "*The Novelistic Art of don Juan Valera*", en *Ann Arbor*, Michigan, 32, 1971.

--- "*An Application of Jungian Theory to the Interpretation of doña Inés in Valera's Juanita la Larga*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, III, 1979, pp. 259-274.

--- "*Contemporary life and manners in the novels of Juan Valera*", en *Hispania*, Wallingford, 58, 1975, pp. 454- 466.

MARÍAS, J. "*Una tradición olvidada*", en *Ínsula*, Madrid, XIV, 151, 1959, p. 3.

--- "*Las noches de este mundo*", en *Ínsula*, Madrid, XIV, 154, 1959, p. 9.

--- "*Las edades y la convivencia*", en *Ínsula*, Madrid, XIV, 155, 1959, p. 5.

--- "*Juan Valera. Un camino. Entendamos a Hispanoamérica*", en *Lectura*, CLVIII, 1964, pp. 116-122.

--- "*Don Juan Valera*", conferencia pronunciada en Cabra el día 9 de junio de 1990.

--- "*Pepita Jiménez*", en *Gaceta Ilustrada*, 6-VII-1975.

--- *España inteligible, razón histórica de las Españas*, Madrid, Alianza, 1985.

--- "*Valera y la vida española*", en *El tiempo que ni vuelve ni tropieza*, tomo VII de *Obras selectas*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 574-591.

--- "*Yo y circunstancia en Don Juan Valera*", tomo IX de *Obras selectas*, 1966, pp. 659-662.

MARICHAL, J. "*Persona y sociedad en la España moderna (1837-1936*)", en *El nuevo pensamiento político español*, México, Finisterre, 1974.

--- *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza, 1984.

--- *El intelectual y la política en España*, Madrid, C.S.I.C., 1990.

--- *La voluntad del estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1971.

MARTÍN GAITE, C. "*Introducción*" a *Pepita Jiménez*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 9-25.

MARTÍN GAMERO, A. *Antología del feminismo*, Madrid, Alianza, 1975.

MARTÍNEZ RUÍZ, J. (*Azorín*) *De Valera a Miró*, Madrid, Aguado, 1959, pp. 19-51.

--- "*Don Juan Valera*", en *Los valores literarios*, Madrid, 1913, pp. 171-176.

--- "*Figuras andaluzas. Juana y Juanita*", en *Blanco y Negro*, XV, 737, Madrid, 1905.

--- "*Cinco artículos sobre don Juan Valera*", en *ABC*, Sevilla, 1946-1947, reproducidos en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 58, 1947, pp. 229-238.

--- "*Córdoba*", en *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Renacimiento, 1917, pp. 93-105. Reproducido en *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 1172-1181.

MARVAUD, A. "*Don Juan Valera*", en *La Quinzaine*, 1905.

MAURA, A. "*Centenario de Valera*", en *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, XI, 1924, pp. 509-518.

MAURIN, M. "*Valera y la ficción encadenada*", en *Mundo Nuevo*, París, 14 (agosto 1967), pp. 34-44 y 15 (sept. 1967), pp. 37-44.

MAYORAL, M. "*Clarín y Valera, críticos literarios*", en *Revista de Occidente*, Madrid, 82, 1970, pp. 97-103.

MAZZEI, P. "*La lirica di Don Juan Valera*", en *Bulletin Hispanique*, XXVII, Burdeos, 1925, pp. 131-163.

--- *Dante nel pensiero di D. Juan Valera*, Ferrara, Tip. Taddei, 1927, 15 pp.

--- "*Per la fortuna di due opere spagnole in Italia: La Celestina, Pepita Jiménez*", en *Revista de Filología Española*, IX, Madrid, 1922, pp. 384-389.

MELIAN LAFINUR, A. "*Valera, novelista*", en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXII, Buenos Aires, 1957, pp. 427-466.

MENÉNDEZ PELAYO, M. "*Notas*" a *Canciones, romances y poemas* de Juan Valera, Madrid, Tello, 1885, pp. 503-550.

--- *Historia de la Ideas Estéticas en España*, tomos III a V, Madrid, C.S.I.C., 1962.

--- *Estudios y discursos de Crítica Histórica y Literaria*, tomos III a VII, Madrid, C.S.I.C., 1942.

--- *Orígenes de la novela*, 4 vols., Madrid, Bailly-Baillière, 1905-1915.

MENÉNDEZ PIDAL, R. "*En el homenaje a Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp.133-134.

--- "*Caracteres primordiales de la literatura española*", en *España y su historia*, II, Madrid, 1957, pp. 611-667.

--- *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, 2 vols, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1988-1989.

MERCHÁN, R. "*Cartas a don Juan Valera sobre asuntos americanos*", en *La España Moderna*, XVI-XVII, Madrid, 1890, pp. 139-160 y 143-165.

MIDDLETON MURRY, J. *The Problem of Style*, London, Oxford Paperbacks, 1960.

MILLÁN, M.C. "*La obra dramática de Juan Valera*", en *Revista de Literatura*, LII, 103, Madrid, 1990, pp. 151-176.

MIRALLES GARCÍA, E. "*Vida y Literatura en Valera: una alternativa para el viejo tópico (corte y aldea)",* en *Nationalisme et Littérature en Espagne et en Amerique Latine au XIXe siècle*, edición de Claude Dumas, Universidad de Lille III, 1982, pp. 25-48.

--- *La novela española de la restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos*, Barcelona, Puvill, 1979.

MIRANDA, S. *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*, Madrid, Pegaso, 1982.

MONGUIO, L. "*Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX*", en *Revista Hispánica Moderna*, XVII, Madrid, 1957, pp. 111-127.

MONTES HUIDOBRO, M. "*Un retrato femenino*", en *Ínsula*, Madrid, 376.

--- "*Sobre Valera, el estilo (Dimensión armónica y carácter funcional de las superficies pulidas)*", en *Revista de Occidente*, XXXV, 104, nov. 1971, pp. 168-192.

MONTESINOS, J.F. "*Una nota sobre Valera. Sus cuentos y su vocación de novelista*", en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, C.S.I.C., IV, 1953, pp. 433-459.

--- *Valera o la ficción libre (Ensayo de interpretación de una anomalía literaria)*, Madrid, Gredos, 1957.

--- *Introducción a una Historia de la Novela en España en el siglo XIX. Seguida de un esbozo de una Bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia, 1972.

--- *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1965.

MONTOTO, S. *Valera al natural*, Madrid, Langa, 1962.

MOORE, L. S. *The Theater of Juan Valera: Theory and Practice*. Tesis doctoral, Universidad de Virginia, 1984.

MOORE, S. "*Valera's Stolen Treasure: the Search for the Source of Lo mejor del tesoro*", en *Ojancano*, *Revista de Literatura Española*, IV, oct. 1990, pp. 41-47.

MORBY, E.S. "*Una batalla entre antiguos y modernos: Juan Valera y Carlos Reyles*", en *Revista Iberoamericana*, Méjico, 1941.

MORENO CARRILLO, B. *Don Juan Valera y Francia: semblanza crítica de un españolista francófilo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1990.

MUDRICK, M. *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*, Princeton, New Jersey, Princeton U.P., 1952.

MUIR, E. *The Structure of the Novel*, London, The Hogarth Press, 1929.

MüNZ, S. "*Don Juan Valera. Con motivo del centenario de su nacimiento*", en *La Nación*, Buenos Aires, 1925.

MUÑOZ MARQUINA, F. "*Introducción*" a *Pepita Jiménez*, Madrid, Burdeos, 1987, pp. 6-30.

MUÑOZ RIPOLL, J. *El mundo clásico en las novelas de Valera*. Tesis de licenciatura, Universidad de Murcia, 1974.

MUÑOZ ROJAS, J.A. "*Notas sobre la Andalucía de don Juan Valera*", en *Papeles de Son Armadans*, III, Palma de Mallorca, 1956, pp. 9-22.

NAVAJAS, G. "*Dos versiones del erotismo: El amor transparente y el amor oscuro en Doña Luz*", en *Letras Peninsulares*, I, 1, 1988, pp. 21-33.

NAVAS, Conde de las. "*Valera íntimo*", en *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, XI, 1924, pp. 484-508.

--- *Don Juan Valera. Apuntes del natural*, Madrid, F. Fe, 1905, 33 pp.

NEILL, S.D. *A Short History of the English Novel*, New York, Macmillan, 1952.

NOWELL-SMITH, S. *Henry James*, London, Constable, 1980.

OCAÑA VERGARA, J. M. "*Recordando a Stendhal y a Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, LV, 1984, pp. 253-262.

--- "*Stendhal y Valera, figuras claves del realismo europeo*", en *La Opinión*, Cabra, nº 3.081-82, dic. 1988, pp. 7-9.

OCHARÁN MAZAS, L. de. *Incorrecciones deslizadas en las páginas de Pepita Jiménez*, Madrid, 1924.

O'DONOVAN, P. "*Jane Austen's World Revisited*", en *The Observer Magazine*, 14-XII-1975, pp. 36-39.

OLEZA, J. "*Valera o la ambigüedad*", en *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, 1995.

--- *"Don Juan Valera: Entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso"*, en *Juan Valera. Creación y crítica*, Málaga, 1995.

OLGUÍN, M. "*Valera's Philosophical Arguments against Naturalism*", en *Modern Language Quarterly*, Washington, 1950, pp. 164-168.

--- "*Juan Valera's Theory of Art for Art's Sake*", en *The Modern Language Forum*, XXXV, Los Angeles, 1950, pp. 24-34.

OLIVES CANALS, S. *Bergnes de las Casas, helenista y editor. 1801-1875*. Aporta datos de traducciones de novelas extranjeras en España, Madrid-Barcelona, C.S.I.C., 1947.

OLMOS, R. *"La visión de la Arqueología en la obra de Juan Valera"*, en *Revista de Arqueología*, 241-243, 2001.

OMBUENA, J. "*Don Juan Valera en los Estados Unidos*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp. 209-211.

ORTEGA Y GASSET, J. "*La crítica de Valera*" y "*Valera como celtíbero*", en *Obras Completas*, I, Madrid, Revista de Occidente, 1946.

--- *Ideas sobre la novela*, en *Obras Completas*, III, 1947.

PABÓN SUAREZ DE URBINA, J.M. "*Algunas influencias del Fausto de Goëthe en España*", en *Universidad*, IV, Zaragoza, 1927, pp. 3-32, 297-321.

PACHECO, F. de A. "*Don Juan Valera*", en *El Imparcial*, Madrid, 23-XI-1878.

--- "*Pepita Jiménez en France*", en Bulletin Hispanique, LXIII, Burdeos, 1961, pp. 28-37.

PAGEARD, R. *Goëthe en España*, Madrid, C.S.I.C., 1958, pp. 103, 122-125, 156-160.

PALACIO ATARD, V. "*El nacionalismo en Menéndez Pelayo*", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXII, Madrid, 1956, pp. 13-26.

PALACIO VALDÉS, A. "*Los oradores del Ateneo. Don Juan Valera*", en *Revista Europea*, IX, 1877, pp. 470-472.

--- "*Los novelistas españoles: Don Juan Valera*", en *Revista Europea*, XI, 1878, pp. 519-523, 593-597. Reproducido en *Los novelistas españoles, semblanzas literarias*, Madrid, Medina, 1878, pp. 63-88, y en *Semblanzas literarias*, Madrid, Suárez, 1908, pp. 153-176.

PALMA, R. "*Los sábados de don Juan Valera*", en *El Mercurio Peruano*, III, 16-17, Lima, 1919, p. 336.

PALOMO, M.P. "*Introducción*" a *Pepita Jiménez*, Barcelona, Planeta, 1987.

PANTORBA, B. *Juan Valera*, Madrid, Cía Bibliográfica Española, 1969.

PAOLINI, G. "*Interacción del mundo artístico y psicológico en Doña Luz de Juan Valera*", en *Anales de Literatura Española*, Alicante, 2, 1983, pp. 409-417.

--- "*The Confluence of the Mythic, Artistic, and Psychic Creation in Valera's Doña Luz*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Alabama, XVI, 2, 1982, pp. 287-302.

PARDO BAZÁN, E. "*Una polémica entre Valera y Campoamor*", en *Nuevo Teatro Crítico*, I, 2, febrero 1891, pp. 31-53.

--- "*Don Juan Valera; la personalidad, el crítico, el novelista*", en *La Lectura*, VI, 3, Madrid, 1906, pp. 126-135, 193-203 y 281-290. Reproducido en *Retratos y apuntes literarios*, Madrid, Administración S.A., 1908, pp. 217-280.

--- "*El aprendiz de helenista*", en Blanco y Negro, 13-IV-1921.

--- *La cuestión palpitante*, Barcelona, Anthropos, 1989.

PARDO CANALIS, E. "*Valera y la sátira*", en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, X, 1952, pp. 434-442.

--- "*Juan Valera: selección y nota*", ibidem, 1953.

PATMORE, Coventry. "*A Spanish Novelette*" (Pepita Jiménez), en Fortnightly Review, 58, 1892, pp. 91-94. Reproducido, sin firma, en Living Age, 194, 10-9-1892, pp. 698-700.

--- "*Pepita Jiménez",* en *The Novel in Spain*, Harvard Classics Shelf of Fiction, XX, 1917.

PATTISON, W.T. *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos, 1965.

PAZOS BERNAL, M.A. *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*, Málaga, Bobastro, 1987.

PAZOS GARCÍA, D. "*Los ataques que al regionalismo catalán dirige el excelentísimo señor don Juan Valera*", en *La España Regional*, 1881.

PEERS, E.A. "*The Literary Activities of the Spanish Emigrados in England (1814-1834)*", en *The Modern Language Review*, XIX, Cambridge, 1924, pp. 315-324 y 445-458.

--- "*Some Spanish Conceptions of Romanticism*", en *The Modern Language Review*, XVI, 1921, pp. 281-296.

--- "*Later Spanish Conceptions of Romanticism*", en *The Modern Language Review*, XVIII, 1923, pp. 37-50.

--- "*Literary Ideas in Spain from 1839 to 1854*", en *The Modern Language Review*, XXI, 1926, pp. 44-54.

--- "*Minor English Influences on Spanish Romanticism*", en *Révue Hispanique*, LXII, 1924, pp. 440-458.

PELLA Y FORGAS, J. "*Los ataques que al regionalismo catalán dirige don Juan Valer*a", en *La España Regional*, 1887.

PEÑA GONZÁLEZ, J. "*La poesía en Don Juan Valera*", en *La Opinión*, Cabra, 2.610, 27-IX-1975.

--- "*La Semana Santa y Valera*", en *La Opinión*, Cabra, 2.664-5, 1977.

--- "*Las mujeres en la vida de don Juan Valera*", resumen de una conferencia en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XLIII, 94, 1974, pp. 91 a 94.

PÉREZ DE AYALA, R. "*Don Juan Valera o el arte de la distracción*", en *El Sol*, Madrid, 16, 17 y 18 abril 1925.

--- *Divagaciones literarias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1958, pp. 67-111.

--- "*Recuerdos. Valera, Menéndez Pelayo*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp. 203-205.

--- "*Valera y el escepticismo político*", en *A.B.C.*, Sevilla, 21-III-1956.

--- "*Valera y la oratoria*", en *A.B.C.*, Sevilla, 23-III-1956.

PÉREZ DE LA DEHESA, R. "*Editoriales e ingresos literarios a primeros de siglo*", en *Revista de Occidente*, LXXI, febrero 1969.

PÉREZ GUTIÉRREZ, F. *El problema religioso en la generación de 1868 (Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, Clarín, Pardo Bazán)*, Madrid, Taurus, 1975.

PÉREZ MINIK, D. *La novela extranjera en España*, Madrid, Edic. JB, 1973.

PICHOIS, C. y ROUSSEAU, A. M. *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.

PIÑERO VALVERDE, C. Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero**,** Sevilla, 1995.

--- *"Juan Valera y el indianismo romántico brasileño", en Cuadernos Hispanoamericanos***,** Madrid, 570, 1997, 107-123**.**

PIZARRO, N. *Análisis estructural de la novela*, Madrid, Siglo XXI, 1970.

PORTL, K. "*Juan Valera: Pepita Jiménez*", en *Der Spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, edición de Volker Roloff, Dusseldorf, Schwann Bagel, 1986, pp. 215-230.

PORLÁN, R. *La Andalucía de Valera*, Universidad de Sevilla, 1980.

POUND, E. *Ensayos literarios*, Caracas, Monte Avila, 1968.

POZZI, M.G. *El lector en la novela española del siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad de Pennsylvania, 1986.

PRIETO MARTÍN, A. *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1978.

--- *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid, Alhambra, 1980.

PRITCHETT, V.S. *The Living Novel and Later Appreciations*, New York, Ramdom House, 1964.

PUJALS FONTRODONA, E. *Literatura inglesa actual*, Madrid, Fernando Torres, 1975.

--- *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, C.S.I.C., 1972.

--- *Historia de la Literatura Inglesa*, Madrid, Gredos, 1988.

--- *Lord Byron en España*, Madrid, Alhambra, 1982.

QUINN, A.H. *American Fiction: An Historial and Critical Survey*, New York, Appleton, 1936.

RATAZZI, Princesa de. "*Don Juan Valera*", en *L'Espagne moderne*, París, 1871.

REVILLA, M. de la. "*Bocetos literarios. Don Juan Valera*", en *Revista Contemporánea*, Madrid, XIII, 1878, pp. 88-96.

--- "*Las ilusiones del doctor Faustino*", en *Revista Europea*, V, 11-julio-1875, pp. 73-77.

--- "*Revista crítica. A propósito de los discursos de Núñez de Arce y Valera en la Academia*", en *Revista Contemporánea*, Madrid, 30-mayo-1876.

--- "*Análisis y ensayos. El Comendador Mendoza*", en *Revista Contemporánea*, Madrid, 30-julio-1877.

--- "*Pasarse de listo*", en *Revista Contemporánea*, Madrid, 15-julio-1878.

--- "*Disertaciones y juicios literarios*", en *Revista Contemporánea*, Madrid, 15-octubre-1878.

--- *Obras*, Madrid, Sáiz, 1881.

--- "*Valera*", en *Críticas*, Burgos, Arnáiz, 1885, pp. 263-302.

REVUELTA y REVUELTA, L. "*Valera estilista*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XVII, 55, 1946, pp. 25-71.

RÍOS DE LAMPÉREZ, B. de los. *De la mística en la novela de don Juan Valera*. Discurso leído en la Real Academia de la Lengua Española con motivo del centenario del nacimiento de Valera, 10 diciembre 1924.

RISCO, A. *Historia de la literatura española y universal*, Madrid, Razón y Fe, 1946.

RIVERA-RODAS, O. "*El discurso crítico autoritario y narcisista*", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XV, 30, pp. 57-69.

ROCA FRANQUESA, J.M. "*La personalidad poética de don Juan Valera*", en *Revista de la Universidad de Oviedo*, 1947.

RODRÍGUEZ, A. y S. Roll. "*Pepita Jiménez y la creatividad de Pardo Bazán en Insolación*", en *Revista Hispánica Moderna*, LIV, 1, Nueva York, junio 1991, pp. 29-34.

RODRÍGUEZ, R.T. "*Mariquita y Antonio y los límites del realismo*", en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, edición de Evelyn Rugg, Universidad de Toronto, 1980, pp. 611-614.

--- "*Icarus Reborn: Mythical Patterns in Pepita Jiménez*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Univ. de Alabama, XIX, 3, oct. 1985, pp. 75-85.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. *La estructura de la Novela Burguesa*, Madrid, Ediciones JB, 1976.

RODRÍGUEZ BACHILLER, A. "*La filosofía del amor en Don Juan Valera*", en *El Egabrense*, Cabra, 65, 1976.

--- "*El talante filosófico de Valera*", en *El Egabrense*, Cabra, 19-VII-1975.

RODRÍGUEZ MARÍN, F. *Don Juan Valera, epistológrafo*. Conferencia pronunciada en la *Real Academia de la Lengua Española* con motivo del centenario de Valera, 1924.

RODRÍGUEZ MARÍN, R. *La novela en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1982.

--- *Realismo y naturalismo: la novela del siglo XIX*, Madrid, Anaya, 1991.

ROMÁN GUTIÉRREZ, I. *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, 2 vols., Sevilla, Alfar, 1988.

ROMERO MENDOZA, P. *Don Juan Valera. Estudio biográfico crítico*, Madrid, Ediciones Españolas, 1940.

ROMERO TOBAR, L. "*Introducción*" a *Morsamor*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, pp. 13-55.

--- "*Introducción*" a *Pepita Jiménez*, Madrid, Cátedra, 1989.

--- "*La novela regeneracionista en la última década del siglo*", en *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, 1977, pp. 133-209.

--- *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación J. March-Ed. Ariel, 1976.

ROMEU, R. "*Les divers aspects de l'humeur dans le roman espagnol moderne*", I, en *Bulletin Hispanique*, Burdeos, XLVIII, 1946, p. 97-126.

RUANO DE LA HAZA, J.M. "*La identidad del narrador de los Paralipómenos de Pepita Jiménez*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VIII, 3, Toronto, 1984, pp. 335-350.

RUBIO CREMADES, E. "*Anotaciones y acotaciones azorinianas a los textos de Valera*", en *Actes du Colloque International de Pau*, Universidad de Pau, 1985, pp. 241-250.

--- (editor) *Juan Valera. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1990.

--- "*Introducción*" a Juanita la Larga, Madrid, Castalia, 1985.

--- *"La novelística de Juan Valera"*, en Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba, Hinojosa del Duque, 2001.

RUBIO GARCÍA, L. "*Ideas sobre la novela*", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVII, 2, Madrid, 1959, pp. 733-754.

RUÍZ CANO, B. *Don Juan Valera en su vida y en su obra*, introducción de Angel Cruz Rueda, Jaén, Imp. Cruz, 1935.

RUÍZ PÉREZ, P. "*Cervantes y el encanto de la ficción*", en *Córdoba*, 28-VI-1985, p. 24.

RUNDORFF, D.E. *The Philosophical Trends of Valera*, tesis doctoral, Minnesota, 1958.

RUPE, C.J. *La dialéctica del amor en la narrativa de Juan Valera*, Madrid, Pleigos, 1986.

SABUGO ABRIL, A. "*A los cien años de los Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*", en *Ínsula*, XLII, 488-489, 1987, p. 32.

SAINTSBURY, G. "*Literature*". Hace grandes elogios de Valera y especialmente de *Pepita Jiménez*, en *New Review*, enero 1892.

SÁINZ DE ROBLES, F.C. "*Introducción*" a *Pepita Jiménez*, Madrid, Círculo A. Historia, 1978.

SAMPAIO PASSOS, L. *Los cuentos de Valera*, tesis doctoral, Madrid, 1959.

SÁNCHEZ MOHEDANO, G. *Don Juan Valera y Doña Mencía*, prólogo de L. Araújo Costa, Cabra, Cordón, 1948.

--- "*Los antepasados de D. Juan Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp. 143-160.

--- "*Genealogía de los Valeras*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XLIII, 94, 1974, pp. 27-34.

SÁNCHEZ PÉREZ, A. "*Nota sobre la primera serie de Cartas Americanas*", en *La España Moderna*, VIII, Madrid, 1889, pp. 191-200.

SÁNCHEZ REYES, E. "*Las oposiciones a cátedra de Menéndez Pelayo*", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXII, Madrid, 1956, pp. 211-234.

SÁNCHEZ ROMERO, C. "*El cuento y don Juan Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp. 201-202.

--- "*Don Juan Valera, pedagogo*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp. 186-199.

SÁNCHEZ TRINCADO, J.L. *Stendhal y otras figuras*, Buenos Aires, Imp. López, 1943, pp. 37-51.

SANDOVAL, M. de. "*La tertulia de don Juan Valera*", en *La Época*, Madrid, 1920-1921.

--- *Valera, poeta*. Conferencia leída en la *Real Academia de la Lengua Española* con motivo del centenario de Valera, 1924.

SANTACRUZ REVUELTA, P. "*Ensayo sobre las ideas estéticas de don Juan Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 53, 1945, pp. 167-195.

SANZ AGüERO, M. "*D. Juan Valera y Doña Luz*", introducción a *Doña Luz*, Madrid, Busma, 1982, pp. 3-19.

--- "*Introducción*" a Pepita Jiménez, Madrid, Busma, 1972.

SAZ, A. del. *Novelistas españoles*, Barcelona, Argos, 1952, 57 pp.

SBARBI, J.M. "*Un plato de garrafales: Pepita Jiménez*", en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1ª época, IV, Madrid, junio-julio 1874, pp. 187-190 y 203-205.

SCHMELIN, M. *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984.

SERRANO PUENTE, F. "*La estructura epistolar en Pepita Jiménez y La estafeta romántica* ", en *Cuadernos de Investigación. Filología*, I, Logroño, 1975, pp. 39-63.

SEVILLA MIÑARRO, D. *La sociedad contemporánea de Valera en sus novelas*. Tesis de licenciatura, Universidad de Murcia, 1966.

SHAW, D.L. "*El siglo XIX*", en *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Ariel, 1973.

--- "*The Anti-Romantic Reaction in Spain*", en *The Modern Language Review*, LXIII, 1968, pp. 606-611.

SCHORER, M. (edit.) *Modern British Fiction: Essays in Criticism*, New York, Oxford U.P., 1961.

SILES, J. "*Una nota a la correspondencia de Valera: la fuente griega de una estrofa alemana citada por don Juan*", en *Anales de Literatura Española*, Alicante, 2, 1983, pp. 473-475.

SILVA, C. *Don Juan Valera*, Valparaíso, 1914, 38 pp.

SIMON, I. "*Jane Austen and The Art of the Novel*", en *English Studies*, XLIII, 1962, pp. 224-239.

SMITH, P. C. "*Juan Valera and the Illegitimacy Motif*", en *Hispania*, California, LI, 1968, pp. 804-811.

--- *Juan Valera*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.

SOCA, J. "*Semblanza y fantasía del pueblo de don Juan Valera*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXVII, 75, 1956, pp. 161-166.

--- *Perfiles egabrenses*, Cabra, Cordón, 1961.

--- "*Perfil del pueblo de don Juan Valera*", en *Mundo Hispánico*, Madrid, 1965, 210, p. 65.

SOTELO, A. "*Clarín, crítico de Valera*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, CDXV, 1985, pp. 37-52.

--- "*Introducción*" a *Pepita Jiménez*, Madrid, SGEL, 1983.

SOUTHAM, B.C. *Jane Austen*, London, Longman, 1975.

--- (edit) *Critical Essays on Jane Austen*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970.

SOUVAGE, J. *An Introduction to the Study of the Novel*, Gante, 1965. Edición en castellano, Barcelona, Laia, 1982.

SPENDER, H. "*Pepita Jiménez*", en *Bookman,* I, 1892, p. 184.

SPILLER, R.E. *The Cycle of American Literature*, New York, MacMillan, 1969.

SPITZER, L. Estilo y estructura en la Literatura Española, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1985.

STAGG, G. "*Pepita Jiménez, the Shadow of Cide Hamete Benengeli*", en Iberia. Literary and Historial Issues, Calgary University, 1985, pp. 117-126.

STANZEL, F.K. *Theorie der Erzählung*, Gotinga, Vanderhoeck und Ruprecht, 1979.

STEVENSON, L. *The English Novel. A Panorama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1958.

STRUVE, G. "*Monologue Intérieur: the Origins of the Formula and the First Statement of its Possibilities*", en *P.M.L.A.*, Baltimore, LXIX, 1954, pp. 1101-1111.

SUÁREZ, B. "*Examen de la cuentística de Juan Valera*", en *Explicación de Textos Literarios*, XVI, 1, 1987-1988, pp. 65-75.

TANNENBERG, B. de. *L'Espagne littéraire. Portraits d'hier et d'aujourd'hui*, París-Toulouse, Picard-Privat, 1903, xvi+316 pp.

THOMPSON, F. R. *The Classicism of don Juan Valera*. Tesis doctoral, Universidad de Wisconsin, 1944.

THORNLEY, G.C. *An Outline of English Literature*, London, Longman, 1973.

THURSTON-GRISWOLD, H.Ch. *El idealismo sintético de Don Juan Valera: Teoría y Práctica.* Tesis doctoral, Universidad de Texas, Austin, 1989.

TICKNOR, G. *A History of Spanish Literature*, London, Murray, 1849, 3 vols.

TIERNO GALVÁN, E. "*Don Juan Valera, o el buen sentido*", en *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*, Madrid, Tecnos, 1977, pp. 95-129.

TIETZ, M. "*Frederic Moreau, doctor Faustino und Pedro Sanchez*" en *Romanische Literaturbeziehungen in 19. und 20. Jahrhundert*, Tubingen, Narr, 1985, pp. 319-334.

TORRE, G. de. "*Proyecciones actuales de Valera*", en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, XVII, 1956, pp. 81-87.

TORRENTE BALLESTER, G. *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, pp. 41-54.

TORRES-POU, J. *"The Exotic as a Subversive Element in Juan Valera's Morsamor"*, en *Romanische Forschungen*, Fall 1994, 254-259.

TOWNSEND WARNER, S. *Jane Austen*, London, Longman, 1970.

TRILLING, L. *The Liberal Imagination*, New York, Anchor Books, 1953.

TRIMBLE, Robert G. *Chaos burning on my brow: Don Juan Valera in his novels*, NY, 1995, 160 pp.

TUCKER, A.E.H. "*Religion in Jane Austen's Novels*", en *Theology*, LV, 1952, pp. 260-265.

TURNER, H.S. "*Nescit Labi Virtus: Authorial Self-Critique in Pepita Jiménez*", en *Romance Quarterly*, XXXV, 3, agosto 1988, pp. 347-357.

URMENETA, F. de. "*Sobre la estética valeriana*", en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, XIV, 1956, pp. 161-164.

VALBUENA BRIONES, A. "*La idea de América en don Juan Valera*", en Acta Salmanticensia, Salamanca, X, 1956, 2, pp. 87-96.

VALBUENA PRAT, J. *Historia de la Literatura Española*, IV, Barcelona, G. Gili, 1968-69, pp. 280-285.

VALERA, F. "*Don Juan Valera, el hombre, la vida y la obra*". Apéndice a Juan Valera, *Cuentos y Leyendas*, México, Orión, 1944, pp. 165-222.

VALIS, N.M. "*The Use of Deceit in Valera's Juanita la Larga*", en *Hispanic Review*, Filadelfia, XLIX, 3, 1981, pp. 317-327.

VALVERDE MADRID, J. "*En el centenario de la novela de Pepita Jiménez*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XLIII, 94, 1974, pp. 35-40.

VAN DOREN, C. The American Novel: 1780-1939, New York, Macmillan, 1940.

VAN GHENT, D. *The English Novel: Form and Function*, New York, Torhbooks, Harper & Row, 1961.

VAN TIEGHEM, P. "*Les Idylles de Guessner et le rêve pastoral dans le préromantisme européen*", en *Révue de Littéra ture Comparée*, Paris, janvier-mars 1924, pp. 41-72.

--- *La littérature comparée*, París, 1946.

VARELA IGLESIAS, F. "*El escepticismo filosófico de don Juan Valera*", en *Anales de Literatura Española*, V, Alicante, 1986-1987, pp. 533-556.

VARELA JÁCOME, B. "*La idealización de la realidad en Juan Valera"*, en *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Barcelona, Aubí, 1974, pp. 148-184.

--- "*Introducción*" a *Doña Luz*, Madrid, Iter, 1970, pp. 7-41, 211-232.

VÁZQUEZ DODERO, J.L. "*Las cartas de don Juan Valera*", en *Nuestro Tiempo*, Madrid, 1958.

VÁZQUEZ ROMERO, J. "*La ensayística de Valera y la filosofía krausista*", en *Letras Peninsulares*, IV, 1, 1991, pp. 35-59.

VÉZINET, F. "*Juan Valera romancier*", en *Les maîtres du roman espagnol contemporain*, París, Hachette, 1907, pp. 3-39.

VIDART, L. "*Recuerdos de una polémica acerca de la novela de don Juan Valera, Pepita Jiménez*", en *Revista de España*, LIII, 1876, pp. 269-284.

VILLAURRUTIA, Marqués de. "*Don Juan Valera diplomático y hombre de mundo*", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXXVI, Madrid, 1925, pp. 453-467.

VILLEGAS MORALES, J. "*Pepita Jiménez, de Juan Valera. 1. Notas al narrador. 2. La verosimilitud estética de Juan Valera*", en *Ensayos de interpretación de textos españoles (medievales, clásicos y modernos)*, Santiago, Edit. Universitaria, 1963, pp. 143-160.

VILLENA, L.A. de. "*Longo, Dafnis y Cloe, Don Juan Valera*", estudio preliminar de *Dafnis y Cloe*, Madrid, Felmar, 1974, pp. I-XV. VIOLI, P. "*La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar*", en *Revista de Occidente*, 68, 1987, pp. 87-99.

VIRRATH, J. C. *Literary and Social Aspects of Valera's Novel*, Yale, 1956.

WAGENKNECHT, E. *Cavalcade of the English Novel*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1954.

WARD, Ph. (edit). *Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispano-Americana*, Barcelona, Crítica, 1984.

WARREN, L.A. *Modern Spanish Literature*, I, London, Brentano's, 1929, pp. 94-111.

WATSON, G. *The Literary Critics*, Middlesex, Penguin, 1962.

WATT, I. *The Rise of the Novel*, Middlesex, Penguin, 6ª, 1972.

WEISSTEIN, U. *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.

WELLEK, R. y WARREN, A. *Theory of Literature*, Middlesex, Penguin, 1973.

WHISTON, J. *Valera: Pepita Jiménez*, Critical Studies, Londres, Grant and Cutler, 1977.

WRIGHT, A.H. Jane Austen's Novels. A study in Structure, Middlesex, Penguin, 1964.

ZAMORA, Antonio. "*Estudio biográfico de don Juan Valera*", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 1953.

ZAMORA ROMERA, A. *Don Juan Valera (Ensayo biográfico-crítico)*, Córdoba, Diputación Provincial, 1966.

ZARAGüETA, J. "*Don Juan Valera, filósofo*", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 72, 1955, pp. 134-138.

ZAVALA, I.M. *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya, 1971.

--- *Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1982.

--- "*Características generales del siglo XIX*", en *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Guadiana, 1974, pp. 11-57.

ZAYAS, A. de. "*Elogio de don Juan Valera*", en Ensayos de crítica histórica y literaria, Madrid, 1909, pp. 447- 469.

ZEJALBO MARTÍN, J. *Los orígenes egabrenses de don Juan Valera*, Córdoba, Diputación Provincial, 1991.

--- "*La familia de Don Juan Valera y los personajes reales de la novela Pepita Jiménez*", en *La Opinión*, Cabra, nº 3.000, 7-IX-1986, pp. 13-23.

ZOLA, É, *El naturalismo*, Barcelona, Edic. Península, 1972.

ZULETA, E. de. *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 47-66.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS
TALLERES DE GRÁFICAS FLORA,
EL DIA 21 DE MAYO DEL AÑO 2003
FESTIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA DE FÁTIMA

Andalucía
Turismo Andaluz