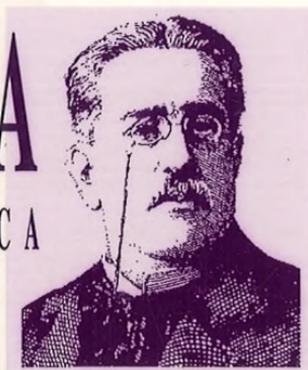


EDICIÓN DIRIGIDA POR CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA

JUAN VALERA

CREACIÓN Y CRÍTICA



congres de literatura española contemporánea

CONGRESO DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Congresos celebrados

José Moreno Villa.

En el contexto del 27 (1987)

La novela del medio siglo en España.

*Tradicón, renovación y experimentalismo
(1988)*

El teatro de Buero Vallejo.

Texto y espectáculo (1989)

Juan Ramón Jiménez.

Poesía total y obra en marcha (1990)

Miguel Delibes.

El escritor, la obra y el lector (1991)

Jardiel Poncela.

Teatro, vanguardia y humor (1992)

Bécquer.

Origen y estética de la modernidad (1993)

Juan Valera.

Creación y crítica (1994)

JUAN VALERA.
CREACIÓN Y CRÍTICA

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

7

JUAN VALERA.
CREACIÓN Y CRÍTICA

Actas del VIII Congreso
de Literatura Española Contemporánea
Universidad de Málaga,
15, 16, 17 y 18 de noviembre de 1994

*Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García
y Coordinada por Enrique Baena*

Organización del Congreso:
Antonio Garrido, Antonio A. Gómez Yebra,
Salvador Montesa Peydro y Miguel Romero Esteo

*Esta edición se ha publicado con la ayuda de la
Dirección General de Investigación Científica y Técnica
del Ministerio de Educación y Ciencia*

PUBLICACIONES DEL CONGRESO DE LITERATURA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Organización del Congreso:

Director: Cristóbal Cuevas García

Subdirectores: Enrique Baena, Antonio Garrido, Antonio Gómez
Yebra, Salvador Montesa Peydro y Miguel Romero
Esteo

Primera edición: noviembre 1995

© Congreso de Literatura Española Contemporánea

Edita: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea
ISBN: 84-920951-0-5

Depósito legal: MA-1.064-95

Fotocomposición: Taller de Preimpresión.

Impresión: Imagraf.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del Congreso.

ÍNDICE

Discurso inaugural, <i>por Cristóbal Cuevas García</i>	7
--	---

PONENCIAS

Dos recursos lingüísticos de Valera: el empleo de neologismos y de alusiones literarias en su ficción, <i>por Cyrus DeCoster</i>	13
--	----

El tema de la libertad humana en <i>Genio y figura</i> , <i>por Enrique Rubio Cremades</i>	27
--	----

Juan Valera y “El arte por el arte”, <i>por Enrique Baena</i>	41
---	----

Las ideas estéticas de Don Juan Valera, <i>por Francisco Abad</i>	65
---	----

<i>Pepita Jiménez</i> y la literatura de viajes europea, <i>por Ana Navarro</i>	85
---	----

Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso, <i>por Joan Oleza</i>	111
---	-----

<i>Asclepigenia</i> , clave de la obra de Valera, por Andrés Amorós.....	147
---	-----

COMUNICACIONES

El humor popular en Valera: <i>Cuentos andaluces</i> , por Antonio A. Gómez Yebra	171
Las Andalucías posibles de Valera: Unas notas sobre su correspondencia, por Alberto González Troyano	183
<i>Juanita la larga</i> : Valera y la novela como comedia, por Ana-Sofía Pérez-Bustamante	189
Construcción de la realidad y ficción narrativa en la prosa de Valera: De la correspondencia con Estébanez Calderón a la novela <i>Genio y figura</i> , por Ángeles Ezama Gil	201
Las cartas rusas de Valera en <i>La España</i> , entre la censura y el eufemismo, por José Enrique Serrano Asenjo.....	213
Una polémica de Valera con <i>El Imparcial</i> (1874), por Enrique Miralles	225

DISCURSO INAUGURAL

Cristóbal Cuevas García
(Universidad de Málaga)

En octubre de 1837, cuando apenas contaba trece años de edad, llega a nuestra ciudad, procedente de Cabra, un hijo de don José Valera y Viaña, Oficial de la Armada y Maestrante de Ronda, y de doña Dolores Alcalá Galiano, Marquesa de la Paniega. Como hijo de militar, tenía derecho a ingresar en el Colegio de Artillería. Su padre, sin embargo, tal vez porque conocía sus inclinaciones, renunció a este derecho, y lo trajo a Málaga a estudiar filosofía en las aulas del Seminario. Este niño era nada menos que Juan Valera. En Málaga permaneció de 1837 a 1840, entregado al estudio de la filosofía. “La filosofía -recordará quince años después en carta a Serafín Estébanez Calderón-, de que anduve después muy enamorado, me era entonces odiosa. Sin embargo, ya me gustaba entonces argumentar en *materia* (la forma silogística yo la tenía entonces por una barbaridad)”. No podía figurarse por aquellas fechas el futuro novelista que, siglo y medio más tarde, nuestra ciudad le habría de dedicar un Congreso de Literatura en que se estudiarían en profundidad los perfiles de su personalidad y de su obra. Ese congreso es precisamente el que, a partir de hoy, vamos a celebrar.

La personalidad de don Juan Valera es rica en experiencias humanas. La fortuna le proveyó largamente de cosas que decir, tanto por los avatares en que se vio mezclado, como por las amista-

des que frecuentó, los amores que le hicieron vibrar, las lecturas y estudios a que se entregó, y las reflexiones que fermentaron en su espíritu, siempre ávido de estímulos profundos. Su vida de diplomático -Nápoles, Lisboa, Río de Janeiro, Moscú, Washington, Bruselas, Viena ...- le hizo conocer países y gentes distintos, ensanchando su tolerancia y su capacidad de comprensión. Sus amores, felices o desgraciados -Gertrudis Gómez de Avellaneda, “Saladita” la napolitana, Lucía Palladi (la “dama griega”, o “la muerta”, tan pálida de rostro)-, la brasileña Mariquiña, o Dolores Delavat -la que había de ser su esposa- le revelan los secretos del corazón femenino. Sus amigos le adiestran en el diálogo, sus adversarios en las artes de la polémica, sus colaboraciones periodísticas le mantienen abierto a los gustos de la mayoría. Todo contribuye a su formación de escritor, capaz de interesar a los lectores por la autenticidad de su mensaje y su maestría de comunicador.

También contribuye a ello la versatilidad de su pluma, apta para cultivar los más variados géneros literarios. Ante todo, la poesía, ya sea la juvenil de tono romántico, ya la madura de inspiración clásica, correcta de técnica, aunque tal vez no muy cálida de emociones. Luego, la novela y los cuentos, prodigio de fantasía e intención, en los que accede a cumbres vedadas a la mayoría. El teatro, tan desconocido hoy, con mayor acierto ideológico y estilístico que dramático. Los artículos de crítica literaria, los estudios históricos y políticos, los prólogos, ensayos y colaboraciones periodísticas, siempre cultos, amenos y matizados por la ironía. Las cartas, en las que destapa su drama interior con sinceridad. Gracias a su innato espíritu creativo, estos géneros constituyen excelentes cauces de expresión de sus ideas y sentimientos. Son como los registros de un órgano, que le permiten dar variedad y contraste -emoción, humor, *scherzo*, intimidad, patetismo ...- a una melodía de inalterable coherencia.

Se ha dicho que la poética de Valera busca, sobre todo, entretener al lector desde una amable apuesta por la amenidad. “Quería que hubiese en castellano -decía don Manuel Azaña- *buenos libros de entretenimiento*, de carácter español. La sensiblería, la falsa idealización de la vida y de los caracteres, los delirios románticos, las narraciones con moraleja social le cargaban cuanto no es decible”.

Desde luego, el autor de *Pepita Jiménez* tiene el don de interesar. Pero no conviene cargar las tintas en este aspecto. Como escritor inteligente que es, Valera es trascendente en cuanto escribe. Quiero decir que en sus obras subyace un ideal ético -lo que no es lo mismo que un propósito moral explícito-, que presenta como atractivo lo que a él le parece digno de imitar, y como repulsivo lo innoble. Cualquiera que le lea con atención conoce su tabla de valores: juzgar con inteligencia crítica, no dejarse llevar por las apariencias, hacer bien las cosas, interesarse por los demás, aceptar la verdad y la belleza, desdeñar lo mediocre, huir del dogmatismo, guiarse por la naturaleza, entender la sabiduría del pueblo, potenciar la autenticidad ... Para él, los ideales humanos, “ora sean buenos, ora sean malos, si llegan a ser grandes, dan valer e importancia a la persona que los concibe, e inspiran hacia ella un interés acaso mayor del que nos han inspirado los más famosos varones al saber sus altas hazañas o al leer sus inmortales escritos”.

Desde esta perspectiva se comprende el alcance moral de *Pepita Jiménez*, *Las ilusiones del doctor Faustino*, “A la maga de mis sueños”, *La revolución y la libertad religiosa en España*, *Metafísica a la ligera*, *La venganza de Atahualpa* o las *Cartas americanas*. Es esa carga ética la que explica la virulencia con que fue atacado por instancias socio-religiosas no precisamente ingenuas, que intuían la capacidad de innovación oculta bajo su pluma de ademán sonriente y cortés. En este sentido, el “volterianismo” de Valera, si tomamos esa palabra como definitoria de una filosófica actitud espiritual, y no como una acartonada manera de hacer polémica religiosa, parece incuestionable. “Si no hubiera estado permitido en el Imperio Romano -decía Voltaire- pensar libremente, hubiera sido imposible que los cristianos establecieran sus dogmas. Puesto que el cristianismo consiguió hacer prosélitos y partidarios porque disfrutó de la libertad de pensamiento, ¿no es una contradicción y una injusticia querer matar hoy esa libertad sobre la que él se fundó? ... Los tiranos del pensamiento son los que han causado gran parte de las desgracias del mundo”. Cincuenta y dos veces aparece citado el autor de *Candide* en el tomo dedicado a crítica literaria, filosofía y religión en las *Obras completas* de Valera publicadas por Aguilar.

No puede extrañar, pues, que en nuestro escritor, la defensa de la libertad y la tolerancia, que algunos califican de relativismo agnóstico, sea en realidad insobornable convicción positiva, y constituya uno de los componentes más serios de su obra.

Así se comprende también el trasfondo autobiográfico de buena parte de ésta. A través de claves de arte, la experiencia de Valera nutre lo más medular de sus escritos. Lo mismo podría decirse de su sentido del humor, que le permite simpatizar con sus personajes o tomar a broma sus propias ideas, a la vez que las bosqueja como hipótesis de trabajo. O de la curiosidad con que aborda, desde una sensibilidad krausista, los problemas de su tiempo, mientras mantiene una constante reserva ante las opiniones ajenas, sin aceptar fácilmente la excelencia proclamada por vía de tópico. Es posible que en la obra de Valera se produzca uno de los momentos de culminación del *nihil mirari* hispano, así como de la historia de nuestro antidogmatismo, de nuestro liberalismo individualista, de nuestro sentido de la intrahistoria, y hasta de nuestro pensamiento casticista, lo que resulta doblemente admirable en un escritor tan cosmopolita como él.

Por lo demás, Valera es el fundador de una prosa artística en que la perfección formal, tal como él la concebía, se convierte en un fin en sí mismo. Quiere esto decir que, sin excluir la trascendencia que ya hemos apuntado, su formación clásica le lleva a poner en práctica un ideal de estilo en que se unen la belleza y la falta de afectación. Aquí entra también la huida de lo vulgar y chabacano, el gusto por lo musical tenue -lo eufónico, diríamos, sin llegar al sinfonismo modernista-, la selección del vocabulario, la búsqueda de la claridad, el academicismo, el sentido de lo popular andaluz, y la elegancia reflexiva. Para algún especialista, Valera es, sobre todo, un humanista moderno, que conoce como nadie el modo de hacer de la prosa un arte. “Por su estilo casi perfecto -concluye una vieja historia de nuestras letras-, la exactitud en la descripción, la medida, el equilibrio, la sencillez, la alegría y la serenidad ..., Valera es clásico; por la tendencia epigramática, la ironía de la frase y el escepticismo ameno, Valera es un *ingenio*”. En cualquier caso, su lectura es uno de los ejercicios culturales más atractivos y provechosos que podemos realizar en el campo de las letras españolas.

PONENCIAS

DOS RECURSOS LINGÜÍSTICOS DE VALERA: EL EMPLEO DE NEOLOGISMOS Y DE ALUSIONES LITERARIAS EN SU FICCIÓN

Cyrus DeCoster

(Northwestern University)

Un dedicado académico con una fuerte formación clásica, Juan Valera era básicamente conservador en asuntos estéticos. Le inquietaba la manía muy común en el tiempo por los neologismos, especialmente el empleo arbitrario de palabras extranjeras. Ya en 1856, se quejaba de la cantidad de expresiones francesas que entraban en la lengua española. Muchos libros que se publicaban en España eran traducciones del francés. Y casi todos los literatos estaban empapados de cultura francesa. Por eso no sorprendía que sus escritos abundasen en galicismos.¹ Los autores pretendían así enriquecer la lengua, pero Valera asertó que, al contrario, la estropeaban (II, 326). ¿Por qué usar expresiones extranjeras cuando ya existían palabras españolas perfectamente adecuadas? También deploró la costumbre de la alta sociedad que adoptaba palabras extranjeras, en gran parte del inglés, las usaba durante algún tiempo, y luego renunciaba a emplearlas cuando ya no estaban de moda. Como ejemplos citó *lion, fashionable, sport y dandy*.

Con todo, Valera no era tan conservador en su actitud en cuanto a los neologismos como se podría suponer por las observaciones

1. Juan Valera, *Obras completas*, 3 vols. (Madrid, Aguilar, 1958-1961), II, 50. De aquí en adelante se ponen las referencias a las *Obras completas* entre paréntesis en el mismo texto.

mencionadas arriba. Ya en 1862 admitió que el lenguaje era un organismo viviente que cambiaba constantemente. El de *Las siete partidas* no era el mismo que el de la poesía de Garcilaso, los dramas de Calderón o las novelas modernas. Hay palabras que constantemente caen en desuso y otras que las sustituyen. Valera no condenaba arbitrariamente todos los neologismos, pero creía que se abusaba de su empleo.

Aceptaba que se pidiese prestado uno o se crease cuando era necesario para representar un nuevo objeto o idea. Como ejemplos de palabras que habían entrado en la lengua para expresar nuevos conceptos citó *catolicismo, iglesia, diablo y fotografía* (II, 325-26). Especialmente en las ciencias había sido necesario adoptar nuevos términos, tomados en su mayor parte del griego, para designar nuevos inventos (III, 1056).

Más tarde, Valera llegó a ser aun más indulgente en cuanto a los neologismos. Los aceptaba, siempre que cumpliesen una verdadera necesidad. Aprobaba las palabras indias empleadas en Hispanoamérica para expresar las nuevas costumbres, los vestidos y muebles, y la fauna y flora del Nuevo Mundo (II, 1112). En 1896 dijo que aun aceptaría la mitad de los galicismos que Baralt censuraba en su *Diccionario de galicismos*, incluyendo tales palabras como *négligé* y *deshabillé* (III, 482). En 1894, escribió a su primo, el poeta José Alcalá Galiano: “Según se entiende por lo común yo soy el menos académico de todos los académicos, de suerte que, lejos de enojarme, me agradan los giros y las palabras de tu propia invención y cosecha. Yo las empleo también, y si no empleo más es porque no se me ocurren.”² Aunque hay que tomar con un grano de sal su pretensión de ser “el menos académico de todos los académicos,” su actitud en cuanto a los neologismos no era intransigente. Cuando Manuel Ugarte le visitó unos años más tarde, fue sorprendido por la liberalidad de sus opiniones. En su entrevista, publicada en *Visiones de España*, Ugarte admitió: “Sin embargo, confie-

2. *Correspondencia de don Juan Valera (1859-1905)*, ed. Cyrus C. DeCoster (Valencia, 1956), p. 216.

so que nunca imaginé que don Juan Valera, cuya reputación de escritor castizo le perjudica tanto en el Río de la Plata, se aventurase a hacer declaraciones tan revolucionarias y se mostrase tan liberal en lo que se refiere a reforma del lenguaje.”³

Pero después de expresar fuertes reservas sobre el empleo abusivo de neologismos extranjeros, Valera intercaló una porción de ellos en su correspondencia, en sus artículos de crítica literaria y en sus novelas, sobre todo los términos ingleses y franceses favorecidos por la *high life*, poniéndolos en bastardilla para subrayar la connotación irónica que les daba. Se encuentran algunos ejemplos en las novelas con un escenario andaluz.

El conde de Genazahar, el pretendiente de Pepita Jiménez, a quien ella había dado calabazas y quien la había insultado en el casino, es caracterizado como “uno de los elegantes *dandíes* y *cocodés* del lugar” (I, 162). El inglés *dandy* y el francés *cocodès* no formaban parte del vocabulario de la región. Tampoco podían ser aplicados con propiedad al conde. Al contrario, acentuaban su jactancia y su grosería.

En la primera parte de *Las ilusiones del doctor Faustino*, cuya acción pasa en Villabermeja, estrechamente basada en Doña Mencía, cuando Faustino, no obstante el gran disgusto de su madre, empieza a salir con Rosita, la hija del notario, Valera comenta: “De tratar con alguien en Villabermeja era evidente que lo más *comm’ il faut*,⁴ la *high life* legítima, el verdadero mundo *fashionable* residía en la tertulia de las Civiles” (I, 283). (La gente había dado este apodo a Rosita y a su hermana porque, como los guardias, tenían el aspecto tan autoritario.) Aunque es Valera como narrador quien habla, la falta de aprobación de su madre, doña Ana, está indirectamente sugerida. Rosita no era una amiga apropiada para su hijo. El efecto irónico de los neologismos está acentuado por el adverbio *más* y los adjetivos *legítima* y *verdadero*.

En otra vena, al describir la pericia culinaria de Juana en *Juanita la larga*, Valera indica como los mencianos modificaban la pro-

3. Manuel Ugarte, *Visiones de España* (Madrid [1904]), pp. 97-98.

4. Valera siempre escribe *comm’ il faut* en vez de *comme il faut*.

nunciación de palabras francesas creando barbarismos como chuletas a la *balsamela* (*béchamel*) y lenguados *ingratines* (*au gratin*) (I, 535). Así, reprende cariñosamente a los campesinos por haber inconscientemente corrompido el lenguaje.

La inmensa mayoría de los neologismos se encuentran en las novelas con un escenario madrileño, como en la última parte de *Las ilusiones del doctor Faustino y Pasarse de listo*, o cosmopolita como *Genio y figura*.

En *Las ilusiones del doctor Faustino* Valera presenta un grupo de frívolos *parvenus*, resueltos solamente a divertirse. Entretanto, Rosita, la hija del notario, se ha casado con un general, se ha trasladado a Madrid y ha subido en la escala social. Valera pinta un retrato arrollador de ella. Empieza al parecer alabándola para terminar destruyéndola: “Rosita era la *lionne*, la reina, la emperatriz de las cursis” (I, 323). La progresión *lionne*, reina, emperatriz sugiere que Rosita era una persona distinguida, pero la palabra *cursis* la rebaja a su verdadero nivel.

Un personaje secundario muy cómico en *Faustino* es Mañolilla, la criada andaluza de su prima Costanza en la primera parte de la novela. Después de trasladarse a Madrid, Manolilla se casó con un chef francés y después se hizo *couturière* trabajando para la *high life*. Se mofa de todo lo español, cambia su nombre a Etelvina, que suena más elegante, y adorna su lenguaje con palabras francesas e inglesas—*chic*, *nouveauté*, *recherché*, *cocodetería*, *déchoir*, *mésalliance*, *fashion*, *dandynismo*. Valera se burla de sus afectaciones: “Casi todo le parecía *shocking* y grosero en nuestras costumbres. Nuestra lengua no valía para *causer* ni para hacer *esprit*. Hasta de amor se hablaba mejor y con más elegancia en francés o en inglés que en castellano. *I love you*, *je vous aime* eran frases encantadoras, delicadas, mientras que ¡*te amo!* o ¡*la amo a usted!* tenía un énfasis, una hinchazón, una pompa inaguantables” (I, 348).

En su cuarta novela, *Pasarse de listo*, Valera vuelve al tema de *Las ilusiones del doctor Faustino*, la ambición frustrada. Esta vez toda la acción pasa en Madrid. Valera empieza en el primer capítulo satirizando la costumbre madrileña del veraneo. “Toda persona elegante que se respeta debe ir a veranear. Es una ordinareiz que-

darse en Madrid el verano. Lo más tónico es ir a algunas aguas en Alemania o Francia; pasar luego una temporadita a la orilla del mar en Biarritz, en Trouville o en Brighton, y acabar el verano, antes de volver a esta villa y corte, en algún magnífico *château* o cosa por el estilo que debemos poseer, si es posible, en tierra extraña, y cuando no, aunque esto es menos *comm'il faut*, en nuestra propia tierra española” (I, 455). Una persona de *bon ton* debe pasar una temporada en un balneario, otra, en una playa, y finalmente terminar el verano en una casa de campo. Siempre vale mejor salir al extranjero. Valera emplea la palabra pretenciosa *château*, que asociamos con la nobleza, pero después añade la frase “o cosa por el estilo,” como si se diera cuenta de que la palabra *château* era excesiva.

Valera sigue describiendo la noche de gran entrada en el Retiro donde se reunía “cuanta *cursi* estaba en Madrid, esto es todas las señoras y señoritas de poquísimo dinero que aspiran a ser notadas o conocidas en la buena sociedad, o dígase en la sociedad de más dinero, por mala que sea . . . Todo este público . . . giraba en torno del kiosko, desde donde sonaba la música, dando vueltas y vueltas, aunque sea pérfida la comparación, como mulas de noria” (I, 458). El símil “como mulas de noria” completamente ridiculiza esta sociedad, y la falsa excusa “aunque sea pérfida comparación” contribuye al efecto. Braulio, un funcionario humilde de edad madura, y su joven esposa, recién llegados, están invitados a la tertulia de Rosita. Algunos años han pasado desde su llegada a Madrid. Ella se cree una gran patrocinadora de las artes y aspira que su tertulia sea el centro de la *haute société*. Valera la caracteriza como “elegantísima,” pero luego añade “aunque ya algo jamona,” que destruye todo el efecto. Vuelve a llamarla una *lionne*, y añade que no se atrevía casi nadie a llamarla la “reina de las cursis” (I, 484). Valera nos da un retrato devastador de una arribista ambiciosa sin principios morales, de una fiera vengativa, quien, para vengarse de Faustino por haberla desdeñado en favor de su prima Costanza, desencadena toda la conclusión trágica de la novela.

Genio y figura, su penúltima novela, es la única con un escenario cosmopolita. La acción empieza en Río de Janeiro, pasa brevemente a Lisboa y Madrid para terminar en París—todas ciudades

que Valera conocía bien. Rafaela, nacida en Cádiz, había sido prostituta en Lisboa antes de trasladarse a Río donde se había casado con un rico pero poco atractivo usurero, Joaquín de Figueredo, unos cuarenta años mayor que ella. Ella se puso a reformarle y le convirtió en un filántropo estimado. Valera comentó que ella “dió en llamarle mi don Joaquín” y “todos los amigos, aunque le suprimieron el *mí*, le dejaron el *don* y él acabó por ser universalmente donificado” (I, 638). El neologismo creado por Valera sugiere humorísticamente que la gente no había olvidado su pasado poco distinguido. Rafaela insistió “en que él estuviese, no sólo aseado, sino *chic*, y le decía hablando en portugués, *muito tafulo* o *casquilho*”—esto es, lechuguíño, el que se viste con excesiva elegancia (I, 639). Ella encargaba sus fracs, levitas y camisas a famosos sastres en París y Londres y sus pantalones a un especialista *culottier* en la capital francesa. Rafaela cultivaba la sociedad cosmopolita. Su casa era el centro de la *high life fluminense* (I, 634). La expresión *high life*, gran mundo, alta sociedad, ya tiene un matiz burlesco en inglés. Por el contrario, la palabra *fluminense*, del latín *flumen*, río, dicha de Río de Janeiro, es una expresión erudita que aquí denota presunción. La frase subraya que la sociedad que se reunía en casa de Rafaela era más bien cursi que brillante.

En *Genio y figura*, donde una parte de la acción pasa en París, Valera, como es natural, emplea muchos neologismos franceses: palabras culinarias—*gourmet*, *petit dîner fin*, *cordón bleu* (un cocinero muy hábil); algunas que tienen que ver con la moda y la ropa—*deshabillé*, *boudoir*, *négligé*, *chaise longue*, *toilette*; y otras que subrayan aun más la falta de distinción de la sociedad—*chic*, *outré*, *outré*, *outré*, *outré*, *outré*, *outré*, *outré*. Las expresiones inglesas, menos numerosas—*smart set*, *snob*, *dandies* y *high life*— pertenecen a esta última categoría. En *Genio y figura*, además de neologismos franceses e ingleses como en las otras novelas, Valera intercala varias palabras portuguesas—*janotas* (petimetres), *cangalhas* (gafas), *acepipes*, *palmito*, *quingombó*, *quitutes*, *petisco* (todos platos típicos), *saudades*, *reis gordos* o *fracos* (dinero fuerte o débil), *caboclo* (un indígena brasileño); extraordinariamente una expresión italiana, *cavaliere servente*; o alemana, *hof-fähig* (digno de ser presentado en la corte), y aun tres frases en guaraní.

Cuando en la última parte de la novela describe las funciones sociales de la arribista señora de Pinta en París, Valera se desahoga. Enumera las curiosidades que atestan la casa y la abigarrada colección de huéspedes—príncipes rusos y griegos, nobles italianos y alemanes, poetas romanos y literatos franceses de la cuarta o quinta categoría. Valera termina: “Todas estas preciosidades, y otras muchas que aquí no se ponen para que no parezca inventario este escrito, no evitaban que los maldicientes, los descontentadizos y los muy preciados de pertenecer a la flor y nata de la *high life* y de la *smart set*, calificasen de *interlopes* y de *rastaquouères*, tanto la escena que acabamos de presentar, como las personas que en ella aparecían” (I, 675). Los dos últimos neologismos merecen un comentario más amplio. *Interlope*, palabra francesa que viene del inglés: barco contrabandista, y por extensión, en sentido figurado, se dice de la persona sospechosa o de dudosos antecedentes. *Rastaquouère*, palabra francesa derivada del americanismo rastracuero, individuo enriquecido en el comercio de cueros, es el nombre que se da en París a todo extranjero que pretende deslumbrar o llamar la atención con su lujo de mal gusto y cuyos recursos no se conocen a ciencia cierta. Hay que decir que el retrato de la sociedad internacional que Valera ofrece en *Genio y figura* tiene un tono exagerado.

De vez en cuando Valera inserta neologismos en sus novelas históricas y leyendas los cuales dan a las obras un matiz supletorio. Puesto que la acción tiene lugar en un pasado lejano, son claramente anacronismos y por eso descuellan aún más. El lector es agudamente consciente de la presencia del autor. En *Morsamor*, donde la acción pasa a principios del siglo dieciséis, los neologismos *coqueatear* y *flirtear* revelan el carácter veleidoso y caprichoso de una de las mujeres en la corte de Lisboa y realzan el efecto satírico (I, 749-50). Tihur, rey de Escitia, en *Lulú, princesa de Zabulistán*, una de las inacabadas *Leyendas del antiguo oriente*, parece tener todo lo que pudiera esperar en la vida, incluyendo una bella joven concubina quien le adora. Pero sufre de una vaga, *fin de siècle* melancolía, que Valera humorísticamente caracteriza como “su desesperación byroniana” (I, 915). En “El pájaro verde” trata el

amor idealizado, uno de sus temas predilectos, con una sensualidad velada raramente encontrada en los cuentos de hadas tradicionales. Describe la princesa: “Apenas vino el día, se alzó del lecho, y en ligeras ropas de levantar, sin corsé ni miriñaque, más hermosa e interesante en aquel *deshabillé*, pálida y ojerosa se dirigió con su doncella favorita a lo más frondoso del bosque” (I, 1056). Los detalles íntimos corsé y miriñaque y el neologismo *deshabillé* añaden un tono humorísticamente sofisticado como si fuera a mitad riéndose de ella.

En “Parsondes,” un cuento filosófico a la manera de Voltaire, Valera se mofa del falso orgullo en una virtud que nunca había sido sometida a prueba. Parsondes, filósofo en la corte de Media, había reiteradamente censurado a Namar, rey de Babilonia, por su lasciva vida. Parsondes desapareció y se suponía que había muerto. Siete años más tarde le encontraron llevando la vida de un *bon vivant* en la corte de Namar (I, 1053). Cuando su virtud fue puesta a prueba, le faltaron las cualidades indispensables. No pudo resistir las tentaciones de la buena vida. El neologismo, *bon vivant*, da una aplicación más universal a la moral.

Como hemos visto, en las novelas andaluzas Valera da un giro irónico a los neologismos que son básicamente impropios en la situación determinada, y así expone las debilidades de los personajes. En las novelas madrileñas, y aún más en *Genio y figura*, el empleo más extenso de palabras extranjeras sirve para satirizar la sociedad pretenciosa y cursi de estas capitales. Valera empezó criticando el empleo excesivo de neologismos por muchos de sus contemporáneos. Luego insertó un buen número de ellos en sus propias obras, pero con otro propósito. Los usó humorísticamente para mofarse de las flaquezas de sus personajes. Además, puesto que emplea las expresiones extranjeras en un contexto irónico, está criticando disimuladamente la boga por ellas.

* * * * *

De los novelistas españoles del siglo diecinueve, Valera tenía la más extensa formación literaria. Había estudiado derecho, pero era

la literatura lo que le interesaba verdaderamente. Cuando estaba de agregado en Nápoles, su jefe, el duque de Rivas, y Estébanez Calderón, que era funcionario con las fuerzas españolas enviadas para restablecer el poder temporal del papa, le incitaron a cultivar las letras, aunque solamente empezó a escribir seriamente unos años más tarde. Durante el curso de su carrera diplomática pasó largas temporadas en varias capitales de renombre mundial—Nápoles (1847-1849), Lisboa (1850-1851), Río de Janeiro (1851-1853), Dresden (1855-1856), San Petersburgo (1856-1857), Francfort (1865-1866), otra vez Lisboa (1881-1883), Washington (1884-1886), Bruselas (1886-1887), y finalmente, Viena (1893-1895), cuando ya tenía setenta años. Además del español, del griego y del latín, conocía cinco lenguas modernas—francés, italiano, portugués, alemán e inglés, aunque se quejaba de que, a causa de su pésimo oído, hablaba mal el inglés. Tradujo *Dafnis y Cloe*, de Longo y una treintena de poemas de varias lenguas—del griego moderno, del latín, del inglés—Byron y Thomas Moore; de los americanos—Lowell, Whittier y Story; del alemán—Goethe, Heine, Geibel, Uhland y Fastenrath; del francés—Hugo y Coppée; y del portugués—Garrett.

Se ven indicaciones de su formación intelectual y clásica en todas sus novelas, pero especialmente en la primera, *Pepita Jiménez*, y, en la última, *Morsamor*, con citas de lenguas extranjeras y alusiones literarias, bíblicas, mitológicas e históricas. Se encuentran menos en las otras seis novelas.

Las referencias más interesantes son las empleadas en un sentido irónico para satirizar las idiosincrasias de los personajes. En *Pepita Jiménez* se trata de la lucha interna de Luis entre su supuesta vocación religiosa y su creciente amor por Pepita. Casi desde el principio Pepita se da cuenta de que está enamorada. Luis, por otra parte, no es tan pronto en reconocer que su vocación religiosa es falsa. Con sutil ironía Valera se burla de la inocencia de Luis y de las estratagemas que emplea Pepita para cogerle. La novela empieza con la frase latina: “Nescit labi virtus”—la virtud no puede caer—y termina con una cita de Lucrecio: “Sin ti nada puede ascender a las gloriosas regiones de la luz, y no hay sin ti en el mundo ni

alegría ni amabilidad.” Valera también adapta frases bíblicas y pasajes de Santa Teresa y del *Quijote* que dan a la novela el tono de un pastiche.⁵

A veces, a primera vista, las alusiones parecen congruentes, pero al analizarlas más detalladamente el lector se da cuenta de que a menudo la analogía es superficial y de que Valera está burlándose de sus personajes. Luis compara a Pepita con Beatriz, la amante idealizada de Dante, y también con Santa Teresa. Varias veces Luis menciona las hermosas y limpias manos blancas de Pepita: “Creo que Santa Teresa tuvo la misma vanidad cuando era joven, lo cual no le impidió ser una santa tan grande” (I, 129). Al parecer, Luis está tratando de defenderla comparándola con Santa Teresa, pero, en realidad Valera está acentuando su vanidad. Dos veces describe sus ojos: “verdes como los de Circe” (I, 130, 146). La alusión sugiere que Pepita era hechicera como Circe y que tenía la mira puesta en Luis, lo que era verdad. Valera ya había empleado la misma imagen en su novela inacabada, *Mariquita y Antonio*, aunque aquella vez la alusión sugería “una expresión apasionada y cierto resplandor gatuno que hería y cegaba las almas” (I, 949).

Hay dos referencias al mito de Fedra en *Pepita Jiménez*. Luis pregunta si su situación no sería espantosa si Pepita a quien su padre pretendía, se prendase de él. Pero rechaza la posibilidad: “Desechemos estos temores fraguados, sin duda, por la vanidad. No hagamos de Pepita una Fedra y de mí un Hipólito” (I, 146). La alusión tiene gracia porque no estaba de acuerdo con las circunstancias. Pepita, que no estaba casada como Fedra, era libre de escoger un esposo, y don Pedro, encantado cuando los dos jóvenes se casaron. Luis todavía no se daba cuenta de la verdadera situación.

Más tarde Luis se arrepintió de haber concedido la cita con Pepita que Antoñona le había pedido. “Se paró a considerar la condición de Antoñona y le pareció más aviesa que la de Enone y la de Celestina (I, 107). Otra vez las comparaciones son inapropiadas. Antoñona no tiene nada en común con Enone y Celestina. Ella sola-

5. Véase Robert E. Lott, *Language and Psychology in “Pepita Jiménez”* (Urbana, 1970).

mente pensaba en efectuar la boda de Pepita con Luis. Enone fue el ama de Fedra, segunda mujer de Teseo. En la tragedia *Hipólito*, de Eurípides, Enone incitó a Fedra a confesar su amor a Hipólito. En *Phèdre*, de Racine, Enone, aún más malévola, dijo a Teseo que Hipólito había tratado de seducir a su madastra, y así provocó la tragedia. La Celestina, alcahueta, ayudaba a ricos hombres de buena familia a seducir a inocentes jóvenes. El propósito de Antoñona era muy distinto.

Cuando Luis, al fin, se da cuenta de que está enamorado de Pepita, sigue luchando contra su amor. Emplea una serie de alusiones bíblicas para castigarse y para tratar de echarla de su vida. Al salir de su casa después del primer beso, se compara con el traidor Judas, que vendía besando (I, 152). Las dos acciones eran opuestas. Judas traicionó a Cristo; Luis cedía a una pasión natural. En la carta siguiente afirma que aún hay tiempo para remediarlo todo: “Yo haré un azote durísimo de mis oraciones y penitencias, y con él la arrojaré de allí, como Cristo arrojó del templo a los condenados mercaderes” (I, 152). Hay una discrepancia exagerada y humorística entre un azote y las oraciones y penitencias de Luis y también entre Pepita y los mercaderes. Más adelante hay otra alusión aún más devastadora: “Aunque el precio era sin comparación mucho más subido, a don Luis se le figuraba que si cedía iba a remedar a Esaú y a vender su primogenitura y a delustrar su gloria” (I, 161). Valera no menciona las lentejas por las cuales Esaú vendió su primogenitura, pero la equivalencia, lentejas y Pepita, es muy obvia.

En las seis novelas siguientes Valera introduce solamente unas pocas alusiones. Mencionaremos brevemente algunas de las más logradas. En *Pasarse de listo* caracteriza a Rosita que se cree una *lionne* de la *haute société* madrileña como “una a modo de Lorenza la Magnífica o de Mecenas hembra” (I, 485). La exageración en las comparaciones tiene gracia y el cambio de sexo en estos magnates acaba de rebajar a Rosita. Al fin de la novela, en la carta que Braulio escribe a su viejo amigo Paco antes de suicidarse, se caracteriza como “un Otelo de sainete” (I, 517). Aquí, la alusión tiene una nota más bien triste porque Braulio era una persona inteligente y simpática a pesar de ser un fracasado. No era una figura de sainete.

En *Juanita la larga*, Valera dijo de dona Inés, la hija del protagonista don Paco, cuya tertulia era el centro de la *high life* de Villalegre: “Pudiéramos calificarla de una princesa de Lieven o de una madame Récamier aldeana” (I, 545), cuyos salones habían sido los más elegantes en París durante la primera mitad del siglo diecinueve. El adjetivo *aldeana* recalca la exageración en la comparación. En *Genio y figura*, Valera vuelve a emplear las mismas alusiones refiriéndose a la tertulia de Rafaela en Río de Janeiro después de su casamiento, pero en esta novela Valera simpatiza con su protagonista no obstante su vida desordenada.

Cuando don Paco en *Juanita la larga*, creyendo que Juanita le había sido infiel, salió vagando por el campo, tuvo la precaución de llevar unas magras de puerco consigo. Cuando tuvo hambre, sacó la carne que la madre de Juanita había guisado. Volvió a pensar en su pérdida y recordó los célebres versos de Garcilaso: “¡Oh dulces prendas por mil mal halladas,/dulces y alegres cuando Dios quería!” (I, 592). Las prendas se refieren a los cabellos de Isabel Freire, la amada muerta del poeta. Pero pudo más el apetito y Paco comió la carne. Echó de menos una botella de vino, pero luego su enorme pesadumbre fue vencida por el sueño y se echó a dormir. Vemos que su desesperación era muy relativa.

En *Morsamor*, su última novela y la única histórica que terminó, la erudición de Valera es manifiesta. Comienza con citas de *Os Lusíadas* y la Egloga IV de Virgilio y a través de la novela hay otras de la *Eneida*, la Biblia, Juvenal, etc. Algunos personajes históricos aparecen brevemente en la novela—el rey Manuel I de Portugal, su hija la infanta doña Beatriz, los exploradores Magallanes y Tristán de Acuña, los escritores García de Resende, León Hebreo y Damián de Goes. Hay también muchas referencias a figuras históricas—Colón, Balboa, Vasco de Gama, Cortés; a escritores del pasado—Tito Livio, Marcial, Horacio, Berceo, Ariosto; figuras bíblicas—Moisés, Abraham, Asmodeo, Belcebú; y míticas—Circe, Calipso, Venus, y Aquiles, entre otras. Estas alusiones no están empleadas en un sentido irónico, como las mencionadas anteriormente, para recalcar las idiosincrasias y debilidades de los caracteres; sencillamente enriquecen el fondo literario e histórico de la novela.

También hay alusiones de este tipo sin nota satírica, humorística, en las otras novelas, especialmente en *Pepita Jiménez*.

Valera emplea en *Morsamor* otra técnica, una especie de anacronismo. Menciona escritores más modernos que los personajes de la novela, a los cuales éstos, naturalmente, en modo alguno, habían podido conocer. El lector contemporáneo tiene la impresión que Valera está riéndose de sus personajes.

Después de salir de Lisboa y de doblar el Cabo de Buena Esperanza, Morsamor y su equipaje llegaron a Melinda, una ciudad populosa y rica en la costa oriental de Africa cerca de Zanzibar. Valera añadió que ya en el siglo once, su rey Mahamud de Gazna, gran mecenas de la poesía, tuvo agasajados en su corte a más de cuatrocientos poetas “cuando críticos tan juiciosos e ilustrados como Clarín apenas conceden que tengamos en España dos y medio” (I, 766). En su artículo “Los poetas en el Ateneo,” Clarín había añadido: “¿Quién son? Campoamor y Núñez de Arce los enteros, el medio (y un poco más) Manuel del Palacio.”⁶ La boutade de Clarín causó un escándalo y dio origen a una polémica entre él y Palacio. Sin duda, Valera también había sido herido por el juicio de Clarín que no le clasificaba siquiera como medio poeta, e insertó aquí su poco pertinente comentario.

Desde Melinda Morsamor siguió navegando hacia el oriente, prosiguió una serie de campañas victoriosas en India, Ceilán y Sumatra, se reincorporó a su navío en Macao y zarpó esperando dar la vuelta al mundo. Toda la tripulación tenía miedo, no sabiendo qué esperar. Para subrayar este sentimiento de incertidumbre Valera se refiere brevemente a tres obras literarias de diferentes épocas que dan una nota de universalidad al concepto (I, 811). Para don Hermógenes en *La comedia nueva* de Moratín todo es relativo. Doña Mayor en *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso, después de caminar legua y media y de llegar a la venta exclama: “Nunca imaginé que era tan largo el mundo,” mientras Leopardi en un poema prorrumpió en amargos lamentos porque el mundo le pareció muy chico. Tres puntos de vista diferentes. Valera terminó diciendo que

6. Leopoldo Alas, *Sermón perdido* (Madrid, 1885), p. 3.

los tripulantes del navío estaban de acuerdo con doña Mayor, que para ellos el mundo era mayor de lo que habían imaginado. Hay que decir que la analogía parece ser un poco traída por los pelos.

Los dos recursos que hemos analizado en esta ponencia tienen algo en común. Valera emplea neologismos para satirizar las pretensiones sociales de los arribistas que aspiran pertenecer a la *high life*. Acentúan sus falsos valores y su manera ostentosa de vivir. Con la excepción de Rafaela en *Genio y figura*, no son personajes simpáticos.

Muchas veces, como hemos visto en *Morsamor*, Valera se refiere a personajes literarios e históricos para enriquecer el fondo de la novela. Pero a veces emplea estas alusiones de una manera diferente, más sutil. Especialmente en *Pepita Jiménez* Valera usa alusiones que, cuando las analizamos detenidamente, no son apropiadas. Valera está burlándose de las idiosincrasias de sus personajes, de la inocencia de Luis, de las estratagemas de Pepita, aunque son personajes simpáticos que, al fin, obtienen lo que ellos y nosotros también queremos para ellos.

EL TEMA DE LA LIBERTAD HUMANA EN *GENIO Y FIGURA*

Enrique Rubio Cremades
(Universidad de Alicante)

Genio y figura, novela engarzada con episodios relacionados con la propia biografía de Valera, de ahí sus palabras relativas a su historia -"quizás más verdadera que divertida"¹-, nos remite a los últimos años de su producción literaria. El año 1895 supone el inicio de una nueva etapa propiciada por su alejamiento de la vida diplomática. Su mundo de ficción se engarza con no poca frecuencia con lo experimentado en tiempos pasados, con sus recuerdos y añoranzas de una época que aflora con especial detenimiento en sus últimos escritos: *Juanita la Larga*, *Genio y figura* y *Morsamor*.

En el momento de aparición de *Genio y figura*, Valera no puede valerse por sí mismo. Su ceguera es, prácticamente, absoluta. El decaimiento físico lo percibe y lo acepta con no poco estoicismo y hasta con humor², consciente, igualmente, de que sus últimos tra-

1. Juan Valera, *Genio y figura*, *Obras Completas*, Madrid, Imprenta Alemana y J. Sánchez de Ocaña, 1905-1935, vol. X, pág. 114.

2. El 2 de agosto de 1897 refiere con no poco humor el mal estado de su dentadura a su hija Carmen: "Ya sabes tú que el melón me gusta mucho, sobre todo cuando está en plena madurez. Me compró Francisco uno muy maduro, pero por desgracia tenía poco dulce. Para suplir esta carencia o escasez de azúcar, considero Francisco como obligación precisa en un buen mozo de comedor, echar mucha sal en las tajadas de melón que iba a servirme y me las sirvió sin decirme palabra. Periquito y Miss Lyse almorzaban conmigo, pero no había probado el melón todavía. Confieso que yo le comí con ansia y me eché en la boca un pedazo muy gran-

bajos huelen, como indica en sus cartas, a apoplegía³. Por estas fechas la vida de Valera en nada se asemeja a la de años anteriores, pues sus andanzas, aventuras y desventuras por el extranjero sólo pueden ser revividas a través de la mente. *Genio y figura*, al igual que sus últimos relatos, recrea con nostalgia experiencias vividas, instantes rememorados y dulcificados con un tono benevolente y en concordancia con su peculiar visión de la vida. Su contacto con la literatura, novelistas y amistades en general se reducen a la tertulia celebrada en su casa de Santo Domingo. Emilia Pardo Bazán recoge en sus estudios los últimos años de su existencia: “Confinado por los achaques en su salón-biblioteca de la cuesta de Santo Domingo, adormecido a veces en un butacón, derecho otras ante la mesa de escritorio en que dictaba cuartillas al fiel *Periquito de la Gala* o en que escuchaba lecturas [...] Reducido a los goces de la conversación y la lectura, don Juan los paladeaba con refinamiento. Sus palabras de gratitud cuando yo iba a pasar unas horas, para mí tan prove-

de, pero apenas lo sentí salado, me dio tal asco y tan nauseabunda fatiga que largué con ímpetu todo el melón que tenía en la boca, y el ímpetu fue tal que salió también disparada la dentadura postiza, y dio con tal fuerza en el plato que el más hermoso de los dientes de delante se partió en dos, dejándome feo y horriblemente mellado. Por dicha, tenía yo a prevención otra dentadura, que me he puesto ahora, aguardando a que venga Ibáñez o su ayudante y remedie, poniendo un nuevo diente, la otra dentadura que, de mi combate con el melón salado, salió tan mal ferida. Aunque el caso fue muy de lamentar, fue también tan cómico que yo no pude menos que reírme, y Periquito y hasta Miss Lyse, a pesar de su gravedad, se rio bastante, asegurando que ella tampoco gusta de la *melona* salada y hallando que la diente no era buena, cuando con tan facilidad se había *rota*”, Apud., C. Bravo Villasante, *Vida de Juan Valera*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1974, págs. 297-298.

No menos desenfadada es la carta dirigida el 13 de marzo de 1905 al doctor Thebussem a propósito de reivindicar la cocina española: “Y sin embargo, como ahora se habla, se escribe y se discurre tanto sobre la anhelada regeneración de nuestra patria, yo he pensado lo muy conveniente que sería que tratásemos de regenerar nuestra cocina española y todas las demás artes castizas de bienestar y deleite, que no debieron ser, en antiguas y más dichosas edades, tan malas y ruines como en el día de hoy, en que remedamos chapuceramente lo extranjero y olvidamos lo propio [...] Regeneración nacional por virtud de la gastronomía y de otras artes castizas del bienestar y lícito deleite. Correspondencia epistolar del Doctor Thebussem y de su pariente Don Juan Fresco”, *ibid.*, págs. 307-308.

3. *Ibid.*, pág. 306

chosas, discutiendo y charlando con él, eran conmovedoras por lo apacibles, por lo desprendidas ya de cuanto halaga y solicita, excepto del placer tan espiritual de la comunicación de ideas. Adormecido momentos antes, se reanimaba, preguntaba, bromeaba, derramando donaires eruditos, de meridional y de hombre de mundo. Esto lo fue siempre; cultísimo en el trato, moderado y reservado al formular sus opiniones con la pluma, nos dejó un ejemplo de urbanidad y delicadeza en las polémicas que sería conveniente imitar aquí donde las críticas censorias toman el nombre de *palos* y las guerras de pluma degeneran en riñas de taberna”⁴.

Los epistolarios publicados en estas últimas décadas señalan que *Genio y figura* apareció en el año 1897. Así, y gracias a las publicaciones de Cyrus De Coster⁵ sabemos que el 25 de enero de 1897 en carta dirigida a Victoriano Agüeros se refiere a “una novela que teminé ayer mismo, titulada *Genio y figura*”⁶. Las noticias sobre el citado relato son muy parcas, pues muy poco o casi nada sabemos del proceso de redacción, aunque no por ello deja de aludirse a otras novelas -*Morsamor* y *Elisa la Malagueña*- que estaban en proceso de redacción. En el momento de aparición de *Genio y figura*⁷- se desata una fuerte polémica⁸ que provoca en Valera una

4. E. Pardo Bazán en su estudio *Don Juan Valera*, compuesto por una serie de artículos que aparecieron en *La Lectura* durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1906, traza una semblanza del autor. Serie que sirvió de base también a una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 23 de febrero de 1907. El presente texto es de la versión *Retratos y apuntes literarios*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1973, vol. III, págs. 1413-1414.

5. *Correspondencia de don Juan Valera (1859-1905), cartas inéditas publicadas con una introducción...*, Valencia, Castalia, 1956.

6. *Ibid.*, pág. 235.

Otro tanto ocurre con las cartas dirigidas a Moreno Güeto, Espinosa de los Monteros y J. Alcalá Galiano. A este último le comunica la inmediata aparición de *Genio y figura*, *ibid.*, pág. 241.

7. Madrid, Fe, 1897.

8. La *Correspondencia de España* publica una reseña anónima, 13 de marzo de 1897, en donde se tacha a la novela de inmoral. En carta a Juan Moreno Güeto señala que estas críticas “me han afligido, pero no me han convencido. Yo sigo creyendo que mi última novelita es muy moral, aunque de vez en cuando se encuentran en ella algunas inocentes verduras”, Coster, *Correspondencia*, pág. 243. Unos días más

cierta desazón y malestar. La inclusión de la Postdata al final del relato no es sino la ya habitual forma de plantear su peculiar concepto de la novela para rebatir con argumentaciones no muy convincentes las opiniones vertidas por sus detractores. Es evidente que el lector prefiere la historia de la protagonista y no la ofrecida en la Postdata, mucho más acorde con la moral establecida: "Otras ideas y otros modos de sentir, que supone la pérdida o el menoscabo de las creencias religiosas y cierto heterodoxo misticismo, contribuyen también al crimen de la suicida; pero como el autor de la novela no lo aplaude, no hay por qué echárselo en cara. Antes puede deducirse de ello una lección moral, aunque tal vez hartó severa, mostrando el castigo de una vida desordenada y sibarítica y del abandono de la verdadera fe religiosa"⁹. En su obsesión por argumentar con explicaciones su teoría pasa revista a las principales muestras de la literatura española que con mayor o menor acierto han descrito retazos de la vida misma plagados de situaciones hartó licenciosas. Por si no fuera poco sus afirmaciones sobre el determinismo y el tópico de la redención de la heroína por el amor, popularizado en la época por Alejandro Dumas en su novela *La dama de las camelias*, tampoco convencen al lector. Lo realmente interesante de la novela es la visión ideal que Valera tiene del espíritu en su contacto íntimo con el mundo libre. Rafaela la Generosa simboliza

tarde Luis Siboni publica dos artículos -recogidos en *Plaza partida*, Madrid, 1897- en donde se señala la peligrosidad del relato.

En carta del 15 de mayo de 1897 le escribe a su buen amigo y confidente Doctor Thebussem lo siguiente: "No he visto el libro de don Luis Siboni contra la tremenda inmoralidad de *Genio y figura*, pero según me han dicho algunas personas, no se desata en groseras injurias contra mí, como el desaforado *Bachiller de Estepa*. Más vale así, porque las groseras injurias, cuando el injuriado no se halla en posición de vengarlas dando al injuriador de pescozones, duelen siempre un poco, por injustas y brutales que sean", *Ibid.*, págs. 244-245.

Desde una postura ecléctica se analizó también la obra, como la serie de artículos debidos a Luis de Cuenca y Francisco Fernández Villegas. En las referencias críticas pertenecientes a Clarín, Benavente, Altamira, J. Guell y Mercader y E. Pardo Bazán se perciben juicios más convincentes y sutiles que los anteriores. Cfr. Cyrus C. De Costed (ed.) *Juan Valera. Genio y figura*, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 32-35.

⁹ *Op. cit.*, págs. 269-270.

la teoría de la libertad individual llevada a sus últimas consecuencias, una Ninon de Lenclos en plena libertad desde sus primeras andanzas hasta su decisión de quitarse la vida.

Los puntos de contacto con otras heroínas es evidente. Frente a la singular belleza de Rafaela, su matrimonio con persona de edad avanzada, el orgullo de su origen incierto y capacidad para enfrentarse a las más diversas situaciones con resolución propia son aspectos que se perciben con claridad en todo su corpus novelístico. *Genio y figura* ofrece claras concomitancias con *Elisa la Malagueña*, mujer generosa, de alma pagana y desconocedora de las trabas morales impuestas por la sociedad. Rafaela, al igual que Juanita la Larga, es una mujer que lleva la iniciativa amorosa, de dudoso origen y orgullosa. El matrimonio de desigual edad es otro de los elementos que configuran la narrativa de Valera. Recordemos a Pepita Jiménez, casada con el octogenario D. Gumersindo y pretendida, una vez viuda, por D. Pedro Vargas. Idéntico caso sería el del Comendador Mendoza que a sus sesenta años se casa con su sobrina de veinte. Constanza, personaje perteneciente al mundo de ficción de *Las ilusiones del doctor Faustino*, contrae matrimonio en breve plazo de tiempo con el marqués de Guadalbarbo, un rico cincuentón. Ejemplos repetitivos en donde la mujer no es tal como imponen las normas sociales sino como don Juan quiere. Mujeres que actúan libres de prejuicios y que se asemejan a los hombres en sus resoluciones. Incluso, en muchas ocasiones, la heroína no es sino el alter ego del autor, percibiéndose a través de sus comportamientos el peculiar talante de Valera. El 23 de enero de 1896 en una carta, dirigida a Clarín a raíz de la verosimilitud del lance amoroso entre don Paco y Juanita la Larga, sostiene que “un hombre de naturaleza sana y buena, que no haya sido un libertino desafortado, que haya sabido cuidar así de su alma como de su cuerpo, lavándole y ejercitándole con esmero más completo y atinado que *El caballero de la mesa redonda*, puede y debe enamorar a una muchacha y cumplir digna y satisfactoriamente con ella casi tan bien como un hombre de treinta. No recuerdo dónde he leído yo que *el gran maestro de los que saben*, como Dante llamaba a Aristóteles, sostenía que el varón sano y robusto, y no enclen-

que ni vicioso, llega a la plenitud de todas sus facultades cuando cumple el medio siglo”¹⁰. La postura de Rafaela, la protagonista de *Genio y figura*, al referirse al barón de Castel-Bourdac o al vizconde de Goivo-Formoso no puede ser más valeresca: “Tu presencia y tu conversación me confirmaron en la idea que he tenido siempre de que el hombre de naturaleza sana y robusta, si el vicio no le deprava, va creciendo en valer y como completándose hasta llegar hasta la edad de cincuenta años, que es sobre poco más o menos la que tú debes tener ahora. Hay en su aspecto, en su ademán y en todo él una majestad y un brío reposado que están muy por encima de la intranquilidad y de la petulante inconsistencia de la primera juventud”¹¹.

Desde la presencia de un manuscrito en el que se revelan las andanzas de Rafaela hasta los diversos compartimientos de la misma en el mundo de ficción son aspectos repetitivos en el novelar de Valera. Rafaela, hija única como tantas protagonistas de sus relatos, echada al mundo por la Pascuala “sabe Dios en qué zahurda”, es una mujer de talento artístico, inteligente para los negocios, generosa y sensual. Dotada de una gran belleza dispondrá siempre libremente de sus amantes. Gracias a la ausencia de prejuicios y trabas sociales actuará no como una mujer de la época, sino de forma contraria, pues elegirá con entera libertad al hombre deseado. Todos sus comportamientos están íntimamente relacionados con sus aventuras amorosas, transformando a los amantes con su peculiar forma de actuar. Comportamiento que no sólo está en relación directa con la aventura amorosa, sino también en sus relaciones matrimoniales con don Joaquín Figueredo, el esposo elegido libremente por Rafaela: “En resolución, y para no cansar más a mis lectores, diré que antes de cumplirse el año de conocerse y tratarse don

10. *Estafeta literaria*, 30 de marzo de 1944.

11. *Op. cit.*, pág. 242.

Palabras que hacen referencia al vizconde de Goivo-Formoso. En lo que respecta al barón de Castel-Bourdac afirmará Rafaela lo siguiente: “Hay belleza, elegancia y distinción para todas las edades, con tal de que no falten la salud y el aseo. Y como el barón está saludable y es aseado y pulcro, yo le hallé y le hallo siempre muy agradable persona y además un hermoso viejo”, *ibíd.*, pág. 205.

Joaquín y la bella Rafaela, él, con asombro general de sus compatriotas, parecía un hombre nuevo: era como la oruga, asquerosa y fea durante el periodo de nutrición y crecimiento, que por milagroso misterio de Amor, y para que se cumplan sus altos fines, transforma la mencionada deidad en brillante y pintada mariposa”¹².

Igualmente su probado didactismo y su orgullo estarán en íntima relación con las correspondientes aventuras amorosas descritas en la novela. El didactismo es el rasgo más marcado de Rafaela, ya que gracias a él podrá perfeccionar a sus amantes. Esta finalidad de su didactismo nace de un impulso innato, como condición indeleble de su singular forma de ser. Rafaela lleva la iniciativa amorosa y la seducción que ella ejerce sobre los hombres es idéntica a la estrategia amorosa realizada por ellos mismos. Ante los impulsos juveniles de Pepito Domínguez, ella hará gala de su didactismo para poder así transmitirle toda la sabiduría y experiencia amorosa: “¿Por qué, me decía yo, no he de hacer con este muchacho el papel de Minerva o de Sabiduría personificada? ¿No podía yo darle a beber en mágico cáliz la sublimada quinta esencia de todo lo sabido hasta ahora?”¹³.

Mujer leal, sincera y agradecida a su modo, Rafaela tenía la habilidad de insinuarse a los hombres, de dominar las voluntades y de hacer eficaces sus amonestaciones educadoras sin ofender el amor propio de los educandos. En sus conversaciones con sus respectivos amantes no se perciben en absoluto los condicionamientos sociales de la mujer. Los diálogos entre su amante Pedro Lobo y la propia Rafaela se ajustan a esta premisa. Ambos conversan de igual a igual, sin los prejuicios propios del sexo, como dos entrañables amigos. Igualmente Rafaela se entrega y desdenea a sus amantes cuando no existe ninguna de las premisas anteriormente citadas, cuando su didactismo no es necesario o su falta de interés motiva el rechazo del amante. Mujer que actúa de forma sutil con tal de no herir al hombre rechazado. El anciano Valera desde su manifestada experiencia en lides amorosas vierte en Rafaela todos sus conoci-

12. *Ibíd.*, pág. 28.

13. *Ibíd.*, pág. 179.

mientos. De esta forma la heroína experimenta una honda transformación que la convierte de mujer vulgar enraizada en un contexto social plagado de lacerías y miserias en hetaira, en mujer instruída, en una Ninon de Lenclos, que percibe y absorbe hasta lo más íntimo de su ser tanto la información libresca como las experiencias vividas en el mundo cultural de la época¹⁴. Gradualmente, y gracias a su sentido de la perfección, Valera moldea su propia materia ficción y la convierte en la mujer deseada, admirada y foco de atención en las tertulias más celebradas de la época. Es evidente que el paso gradual de esta transformación así como la actuación de la heroína hasta el final de la novela, nos lleva a una concepción arquetípica del mundo pagano. Rafaela se complace en el placer ajeno más que en el suyo mismo. Sus experiencias amorosas iniciales vertidas en la novela de forma sucinta, así como las referidas con mayor detenimiento muestran siempre esta modalidad de placer pagano. Desde el misterioso y egregio personaje que hace su

14. El parecido o la comparación con Ana Ninon de Lenclos evidencia el peculiar comportamiento de Rafaela. En su conversación con el vizconde de Goivo-Formoso intenta emular la estrategia amorosa realizada por esta célebre cortesana francesa. La cita entre ambos la aplaza Rafaela pese al disgusto del vizconde: ¿Y por qué tan largo plazo? -exclamó él. Porque quiero -dijo ella- imitar con usted lo que hizo Ninon de Lenclos con el abate Gedoyn. -¿Y qué hizo Ninon de Lenclos con el abate?- Aguardó para hacerle dichoso y le hizo dichoso el día de su cumpleaños. Trazas tiene de fábula, pero afirman las historias que Ninon cumplió ochenta aquel día”, *op. cit.*, pág. 167.

El paralelismo entre la célebre cortesana Ninon de Lenclos (1620-1705) es evidente, aunque de ascendencia diferente. Frente a la hidalguía de la francesa se opone el vil origen de Rafaela. Sin embargo sus aventuras amorosas corren parejas. Los amantes de Ninon de Lenclos fueron ilustres personajes de la época, como Gaspar de Coligny, el marqués de Villarceaux, el abate d’Effiat, Condé, La Rochefocauld, Sevigné, La Châtre, Longueville, Rambouillet, Châteauneuf, etc. Según Voltaire también mantuvo relaciones con el cardenal Richelieu. Rafaela a lo largo de la novela tuvo relaciones amorosas con personajes de gran relevancia en la política y en los negocios.

La generosidad también es patente en el comportamiento de Ninon de Lenclos y Rafaela. La primera legó dos mil francos al entonces novel escritor Voltaire para la adquisición de libros. Rafaela repartirá su herencia de forma harto generosa, reservándose para ella sólo el caudal suficiente para mantenerse con dignidad y decoro.

aparición en la novela sustituyendo en cuestión de amores al esposo burlado, hasta la aventura última del joven Pepito Domínguez, el autor aporta el suficiente material noticioso como para percibir a través de sus amoríos con Pedro Lobo, Arturo Machado, Juan Maury lo expuesto en estas líneas. La libertad de querer a quien se le antoje subyace a lo largo de la novela, reiterada de forma manifiesta en su carta dirigida a Pedro Lobo. Igualmente, el manuscrito enviado al vizconde de Goivo-Formoso comentándole su pasado evidencia esa misma intencionalidad: inclinación por el placer ajeno más que por el propio.

Rafaela, gracias a la ya referida formación libresca y a su contacto con círculos sociales de parecido corte a los conocidos por Valera en sus experiencias diplomáticas, alcanza la categoría de las hetairas del mundo antiguo. Muerto su esposo y residente en París aparece como mujer transformada, culta, refinada espiritualmente y disponiendo libremente de su persona. Con anterioridad Rafaela ya había emulado a las hetairas de la antigüedad, en especial en el episodio amoroso protagonizado por Arturo Machado. Sin embargo, es preciso recurrir a su estancia en París para corroborar plenamente el sentido pagano que impregna todas sus actuaciones. En la extensa digresión que Valera hace de la vida parisicense se perciben reminiscencias con el contexto cultural del mundo clásico: “Y los jóvenes, por último, que sienten arder en su cabeza ora el volcán de la inspiración poética o artística, ora el fuego sagrado y creador de las especulaciones filosóficas o de las ciencias experimentales, van a París a iniciarse en ellas, a inspirarse, a saturarse bien de civilización, ya frecuentando La Sorbona, ya asistiendo a los teatros, ya paseándose por los *boulevards*, ya conversando con las *heteras*, como Sócrates, Alcibíades y Pericles conversaban con Aspasia”¹⁵. La imagen de cortesana¹⁶ como mujer condenada a la marginación

15. *Ibíd.*, pág. 142.

16. En el siglo XIX es frecuente el relato protagonizado por las cortesanas y el contexto social que las rodea. Así, por ejemplo, Alejandro Dumas (padre) publicó *Memorias de una cortesana*; Meusnier, *La cortesana de Smirna*; Rafael del Castillo, *Las cortesanas del siglo XIX*; M^a del Pilar Sinués, *Cortesanas ilustres. Leyendas originales* y Manuel Cubas, *Cortesanas célebres. Historias anecdóticas. Lola Montes, Ninon de Lenelos, Lady Hamilton*.

por disposición o por destino se ha reflejado con frecuencia en la literatura. El contraste en el que se halla por principio con otras mujeres, vendiendo lo que otras regalan o pretenden regalar, hace que aparezca como características principales el deseo de diversión, la vanidad y, eventualmente, el deseo de consideración social. En la evolución de la hetaira desinteresada se anuló la oposición entre la cortesana y el mundo circundante femenino, y su modo de ser se adaptó a las representaciones ideales de virtud femenina, ya que precisamente, como en el caso de Rafaela, se revela en las situaciones críticas como desinteresada y desprendida, e, incluso, se aparta de su vida anterior gracias al matrimonio o expía su pasado mediante la renuncia y el sacrificio.

Valera concede a Rafaela el valor de hetaira griega desde una perspectiva parcial. Evita, como es lógico, los condicionamientos sociales de la época y concede a Rafaela los atributos propios de ella: mujeres de gran belleza, más agradables que las esposas, independientes y con recursos económicos. La posición de hetaira era elevada y su presencia en el mundo clásico aparece como tipo caracterizado por el amor al lujo, la astucia y la superioridad intelectual¹⁷. Si bien es verdad que la literatura greco-latina tiende a ennoblecer a la hetaira no por ello deja de representarla con atribu-

17. Superioridad intelectual que se proyecta en múltiples situaciones, especialmente en las referidas a los negocios. Su plan económico acrecienta la riqueza de Figueredo, convirtiéndole en una de las personas más ricas y respetadas de Brasil: "Luego que consiguió informarse con exactitud de lo que importaba todo el caudal de don Joaquín, concibió un plan económico muy hábil, e hizo que él le adoptase, cambiando enteramente su manera de vivir, como había cambiado la apariencia de su persona [...] Hasta entonces don Joaquín, según Rafaela le hizo notar y comprender, no había creado riqueza alguna; no había hecho más que dislocar la de los otros, absorbiéndola y acumulándola por medios ingeniosos, más o menos de acuerdo con la moral, pero que no infringían el menor precepto de los códigos. En esto se empeñó y consiguió Rafaela que don Joaquín cambiase de método y conducta. En adelante no había él de ganar un solo *rei* que presupusiese que otro le había perdido, sino que había de ser un *rei* nuevo, si añadido a su caudal, añadido también al acervo de la riqueza de su nación, y hasta del género humano", *op. cit.*, págs. 31-33.

Rafaela instalada en París administrará su fortuna con suma inteligencia, acrecentando su patrimonio pese a llevar una vida sin ningún tipo de privaciones.

tos negativos, tal como ocurre en las comedias de Menandro¹⁸. Es evidente que Valera percibe la valoración positiva que de las hetairas se hace en el siglo XVIII. Ya en 1712 Meme. C. Durand había publicado *Les belles Grecques ou l'histoire des plus fameuses courtisanes de la Grèce*, un libro que pone de relieve la gran capacidad de las hetairas para el amor. En el tratamiento posterior que la literatura hace de las hetairas Valera se aparta del sentimentalismo propio de *La Dama de las camelias*, de A. Dumas, tal como señala en la Postdata. De igual forma el tratamiento que de la misma hace la literatura europea durante la segunda mitad del siglo XIX -el realismo-naturalismo incluye en sus creaciones novelísticas la presencia y revalorización de personajes marginados- tampoco se ajusta a lo novelado por Valera, aunque aparezcan relatos en donde el desenlace es idéntico al de *Genio y figura*, como la novela de Th. Fontane, *Cecile* (1886), cuyo contenido no es otro que el de una mujer que perseguida por su pasado acaba suicidándose.

Es evidente que *Genio y figura* presenta un carácter personalísimo, de muy difícil engarce con otros relatos de la época. Sólo desde su formación humanística se podría entender el desarrollo y final de la novela. Emilia Pardo Bazán supo captar con precisión la natural propensión de Valera por el mundo renacentista. Así en *Retratos y apuntes literarios* señala que la figura de Valera “encajaría perfectamente en el fondo y marco del Renacimiento español, que produjo los ingenios humanistas impregnados del zumo de la antigüedad, pero que cursaban otras humanidades vivas, viajando, conociendo diversos climas y tierras remotas, tratando varias gentes de todos estados y condiciones, príncipes y gañanes, damas sabihondas y alegres damiselas, e incli-

18. El cuadro de la vida, tal como Menandro lo describe, es un tejido de hilos múltiples. En él está el mundo burgués, al igual que Valera en sus descripciones relativas a Brasil o París. Los matrimonios de los jóvenes son concertados por los padres y en ellos desempeña un importante papel el interés. En las comedias de Menandro el dinero, sobre todo, es el gran móvil, al igual que en el mundo de ficción creado por Valera. La hetaira en las obras de Menandro ocupa su lugar fijo en el orden social establecido, apeteciendo este estado porque es la única salida hacia la libertad. El lucro, sin embargo, es propio y casi condición *sine qua non* de la hetaira griega, aspecto que no se da con las mismas intenciones en el personaje creado por Valera.

nándose, por tanto, a mezclar lo pagano y lo castizo”¹⁹. En toda esta serie de contextos señalados por E. Pardo Bazán podríamos situar el mundo de ficción desarrollado en *Genio y figura*. Incluso la formación estoica de Valera se materializaría en el desenlace de su propia novela. Según el estoicismo, el fin supremo de la sabiduría es la virtud, la cual consiste en cumplir el orden universal fatalmente impuesto por la naturaleza. El ideal de la moral estoica está en sofocar toda pasión y seguir los dictados de la razón hasta llegar a la apatía absoluta. El estoicismo romano, más ecléctico que el griego, recibió influencias platónicas y aristotélicas, abandonando la metafísica de éste. Como es bien sabido el estoicismo griego permitía el suicidio. Conocida la profunda formación humanística de Valera los ejemplos que configuraban la propia historia del mundo clásico estarían presentes en la mente del anciano Valera. Por ejemplo Cedro, rey de Atenas se hizo matar para preservar a su país de los horrores de la guerra. Meneceo, hijo de Creón, rey de Tebas, se prestó al sacrificio para salvar la ciudad sitiada. Monarcas, nobles y grandes oradores del mundo griego adoptaron idéntica postura como única salvación a sus males. Temístocles, Demóstenes, Isócrates, Sócrates, Hegesipo, Zenón, Empédocles son ejemplos evidentes de lo aquí expuesto. No menos significativo es el suicidio de mujeres en la antigua Grecia, como Phila, Alcinoe de Corinto, Safo... Las muertes voluntarias fueron también habituales en los últimos tiempos de la República, con la entrada en Roma de las doctrinas de los filósofos griegos. De esta forma el suicidio se convierte en un acto enérgico, de cuya virtud tomamos posesión de nosotros mismos y nos libramos de inevitables servidumbres. Rafaela parece estar moldeada y concebida desde esta perspectiva. Valera, de espíritu ilustrado, sabe perfectamente que el Renacimiento no sólo imita los grandes modelos de la antigüedad pagana, sino que también reivindica los privilegios del estoicismo y rememora la escuela filosófica del suicidio²⁰. Frente a los suicidios de causa ilegítima -producidos por quererse librar de una condena- estaban los de causa legítima, como eran el disgusto de la vida, la locura o los ultrajes inferidos al honor, entre otros.

19. *Obras Completas*, III, pág. 1415.

20. José F. Montesinos en su estudio *Valera o la ficción libre*, Madrid, Castalia, 1969, percibe con claridad las reminiscencias renacentistas en el corpus novelístico

Rafaela alcanza la categoría de las hetairas del mundo clásico y dispone libremente de su voluntad, ejercitando esa misma libertad hasta sus últimas consecuencias: el suicidio. Su preocupación por el ideal de perfección, tal como confiesa Rafaela, acaba por conducirla a esta resolución, no violenta o desesperada como en los modelos de la literatura decimonónica, sino consecuente con su forma de vida. El hastío por el infeliz episodio de su hija y las nulas tentativas de buscar el reconocimiento de Juan Maury acrecientan sus ánimos de quitarse la vida. Aun así, será precisamente el hastío o el cansancio de una vida sin ningún tipo de trabas en relación a su absoluta libertad lo que hace posible que desde la llegada a una etapa determinada de su vida, opte por el suicidio. En esta fase de su vida Rafaela se siente ya en el umbral de una edad en donde la belleza física deja paso al envejecimiento gradual y pérdida de toda lozanía capaz de atraer a los hombres. En su manuscrito ofrecido al vizconde de Goivo-Formoso alude en reiteradas ocasiones a esta fatal resolución: “Me espanta descender con precipitación del único pedestal que me sostiene. ¿Qué será de mí cuando sea yo vieja y fea? ¿Qué me quedará de respetable y de digno y de simpático cuando vengan la vejez y las enfermedades y poco a poco me vayan destruyendo y matando? Hasta la distinción, hasta la traza de mujer elegante y hasta el señorío majestuoso que muchas personas hallan hoy y celebran en mí, todo me abandonará para siempre. Ya lo he notado yo con espanto en no pocas mujeres de mi laya que han envejecido. Su aristocrática distinción era formal y somera; no procedía de lo íntimo y de lo esencial, sino de la forma exterior y de los atavíos que la engalanaban. Para mujeres tales, la vejez no llega sola, sino que viene acompañada de la vileza y de la ruindad en que nacieron y en que vivieron hasta envolverse en el alucinador artificio de que al fin la vejez las desnuda. Pensando en todo esto me amedienta la vejez, de tal suerte, que deseo morir antes”²¹.

de Valera: “Se diría que en esta novela, como en otras del autor y tantos libros del Renacimiento, a los cuales hay que comparar siempre los suyos, a una escapada ideal al mundo libre del espíritu, libre e impecable por esencia, sucede, como si el autor se asustara de su propio vuelo, una afirmación, más ruidosa que sincera de la moral establecida”, *ibid.*, pág. 170.

21. *Op. cit.*, págs. 245-246.

Es evidente que para Valera el suicidio de Rafaela era verosímil, pero no así para la crítica o lectores de su tiempo, pues tal decisión era más un triunfo que una expiación por sus culpas. Desde su vida licenciosa en España hasta su llegada a Brasil y posterior traslado a París, su vida está entretejida por aventuras y galanteos amorosos, adulterio y episodios propios de la hetaira clásica. Al igual que en el mundo pagano Rafaela actúa de esta forma por considerar que la decisión del suicidio representa una liberación de la vida. No existe el arrepentimiento, es el desenlace natural y majestuoso de una vida consecuente.

En todo este mundo de ficción creado por Valera el lector percibe la singular actitud del autor frente al comportamiento de sus heroínas. Mujeres descritas, analizadas y creadas desde una personalísima visión que muchos de sus coetáneos no percibieron. Heroínas en plena libertad que actúan a su antojo y son consecuentes consigo mismas. Su honradez y comportamiento distan en gran manera de las mujeres de la época. Ni siquiera el lector percibe la deshonra desde esta visión o al menos no denuncia o manda a los infiernos a la protagonista de su novela. No es su actitud lo que asombra a los más timoratos, sino su libertad o las connotaciones que se desprenden del suicidio. Rafaela podría ser el antónimo de la virtud en una relación fría y exacta de sus hechos. Sin embargo, su inteligencia, didactismo, orgullo, talento y, especialmente, su generosidad, la alejan de todo enfoque no ajeno a la moral al uso. Ni siquiera sus vivencias matrimoniales con Figueredo la apartan de sus aventuras amorosas, de ahí que el adulterio, motivo de ilustre tradición literaria en la novela de la segunda mitad del siglo XIX, esté en función del peculiar concepto que de la mujer tiene Valera. Sin estridencias, ni situaciones violentas, Rafaela cumple unos objetivos personalísimos que aun rayando en lo más execrable nunca dejan de parecernos sinceros. Su libertad, su especial predisposición por hacer feliz a sus congéneres, la alejarán de toda visión negativa. La propia estima la realza y la dignidad con que actúa la engrandece ante los lectores. Es la ley personal, el código por el que se rige Valera, de ahí que sus relatos sean historias de casos particulares resueltos desde su óptica personal.

JUAN VALERA Y EL ARTE POR EL ARTE

Enrique Baena
(Universidad de Málaga)

Preliminar

1°. Voy a desarrollar la ponencia que con el título “Juan Valera y el arte por el arte” plantea la vinculación de la novelística de Valera a esta doctrina estética y su religamiento con el mito de la poesía pura.

2°. Es mi propósito y el objetivo de esta ponencia demostrar que Valera es un autor moderno capaz en sus novelas de situarnos al borde mismo de la contemporaneidad y de las grandes claves literarias que la definen.

*

El pensamiento literario y la obra de Juan Valera se desenvuelve a expensas del mito de la poesía pura que en el contexto de la segunda mitad del siglo XIX triunfa en Europa con Mallarmé, entendiéndose que las ramificaciones creadoras de estas ideas literarias se extienden a toda la literatura de este tiempo y en España también a la narrativa rivalizando sordamente con el realismo y el naturalismo¹.

1. Vid. Juan Carlos Rodríguez, *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento, 1994, *Passim*.

Los factores que dan señas de identidad a esta tendencia –todos ellos presentes en la novela de Valera, según veremos– provienen en parte del legado del Romanticismo y en parte del racionalismo ilustrado, ambos en pugna creadora.

En primer término, Valera, un apreciable neoclásico en sus concepciones artísticas, vive por influencia tardorromántica el desequilibrio entre fondo y forma, entre sentimientos y palabras que alimentaron el alma y el sueño románticos y la intraducibilidad de su expresión, es decir, la imposibilidad de someterla a un discurso lógico². Esta inefabilidad del yo, convertida en parte sustantiva de los personajes valerianos –Pepita y D. Luis son buen ejemplo de ello– en abierta paradoja con el deseo de comunicación plenamente social de su novela, se resuelve mediante una ideología voluntarista capaz de no traicionar el lenguaje del alma: así lo trascendental pervive y es percibido por el lector inmerso en la acción moral y en la voluntad de los personajes. Digamos, pues, que el entendimiento, lejos de congelar la actuación trascendente de los personajes, lo que hace es restarle abstracción hasta convertirlo en una dimensión vital, en un hecho de la experiencia sensible que constituye la riqueza psicológica de sus conductas novelescas.

En segundo lugar, esta concepción de la trama donde la inefabilidad habla por el lenguaje de la vida y no de la especulación, donde se desea restaurar el desajuste entre fondo y forma, o entre oscuridad y racionalidad, asimismo concierne al ámbito de la necesidad y el azar, eje nuclear de la estética del arte por el arte en la formulación mallarmeana de la poesía pura³.

El poeta, como también debemos llamar a Juan Valera porque además de su poesía mantiene una auténtica poética en sus novelas, tanto en *Pepita Jiménez* como en *Juanita la larga* –ambas narra-

2. Cfr. Joaquín Álvarez Barrientos, “Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica”, en AA.VV., *Romanticismo 3-4. Atti dei IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*. Génova, 1988. pp. 9-16.

3. Edison Simons, *Poética de Mallarmé*, Editora Nacional, 1977, pp. 26. 29 y *passim*. Paul Valéry *Oeuvres*, “Mallarmé”, París, Colec. “La Pléiade”, Gallimard, 1957, t.I, pp. 707 y ss.

ciones emblemáticas-, se esfuerza en presentar dos mundos: uno atañe a las leyes de la necesidad, de la coacción social, de las apariencias que sufren el seminarista y Don Paco. Son igualmente las *formas* de un cautiverio: una senda sin alternativa hacia la vocación religiosa en el caso de Don Luis o la presión del grupo familiar y su entorno en el caso de Don Paco. La metáfora de la necesidad sólo puede tener sentido si es motejada por el azar. En el reino del azar, en efecto, se sitúa Valera para imponer límites a la necesidad, para rescatar a sus personajes de la cautividad de las formas y de la insatisfacción de vidas regidas por la inexorabilidad de las leyes necesarias. Para introducir el azar (“El acto creador libre no puede abolir el azar”, escribirá Mallarmé en *El Golpe de dados*)⁴ y en consecuencia también la libertad, Valera no se servirá de la voluntad simplemente, sino que interpondrá entre ésta y la libertad un hecho fortuito, azaroso, los encuentros (de Pepita y Don Luis, de Juanita y Don Paco) que desencadenan las fuerzas libres de los personajes y la resolución de las novelas.

El azar ciertamente está inmerso en el ámbito de lo absoluto; *mutatis mutandis* interviene al modo del libre albedrío que esclarece bajo las formas romas las expresiones ocultas. Se desvela la oscuridad y la forma habla verdaderamente⁵.

En tercer lugar, el desequilibrio entre alma y palabra, el drama metafórico que exige a Valera su resolución expresando lo inefable a través de la vida, le provoca al escritor un nuevo problema, esta vez dotando a sus personajes con la verosimilitud del héroe trágico contemporáneo retratado desde Shopenhauer hasta Unamuno o Sartre. Desde este punto de vista puede decirse que la propia experiencia vital para el héroe creado por Valera –Pepita y Don Luis, por ejemplo– se concibe como una contradicción a la profundidad de la verdad trascendental de la que es portador. Esa verdad, sin embargo, no es sino manifestación de un código colectivo del “deber ser”, sea trascendente o de moral social; un imperativo, en el ámbito de la ley de la necesidad, al que se aferran los personajes

4. Cfr. Stéphane Mallarmé, *Obra poética*, Madrid, Hiperión, 1980.

5. Enrique Baena, *Mallarmé y el infinito estético*. *Bazar. Revista de la Literatura*, nº 1, (1994), pp. 14-15.

—héroes y heroínas—. Quienes, como ellos, han sido receptores de ese mensaje, indeleblemente grabado en su personalidad y visión del mundo, no pueden continuar, quedan paralizados, no hay un más allá de sí mismos. La vida práctica traiciona, pues, la vivencia espiritual. Son actos trágicos los que rigen la vida de Pepita y Don Luis. Ocurre una absoluta imposibilidad de comunicación y cuando lo hacen se trata de una comunicación sesgada cuyo código es el trascendental⁶, el deber ser que los aferra como una impostura que se opone a la verdad.

*

El problema trágico planteado por Valera en *Pepita Jiménez* es nuclear en su obra narrativa. Asistimos ante las dudas del seminarista a una especie de llamada del alma al declive. El mito de la poesía pura sigue dominando la escena⁷. La dicotomía ente el mundo de lo absoluto y la palabra cotidiana se desvela simbolizada en los dos personajes centrales. La representación de la tragedia va unida indefectiblemente al concepto de traición. Hemos dicho, la vida corriente, la vida práctica engaña, es decir, traiciona la verdad trascendental. La solución de Valera consiste en enfrentar una y otra cara de esta dicotomía para que de su choque surja el desgarramiento, manteniendo no obstante en vigor hasta el final de la novela ambos planos. De un lado, el carácter trágico del voluntarismo de un personaje, del héroe espiritualizado que ha recibido el mensaje verdadero, un deber ser (la forma pura) imposible de fundir con lo empírico. De otra parte, la visión que exige para seguir viviendo compaginar lo trascendente con la vida sensible, aún arrastrando la conciencia de la traición, si se quiere continuar. Pepita es exponente de este segundo punto de vista que, a pesar de los parlamentos dirigidos a Don Luis, finalmente queda vencida ante el drama de una

6. Cfr. las aportaciones de Joan Oleza en este mismo volumen sobre el idealismo de Valera a propósito de las *Lecciones* del Ateneo sobre "Filosofía del Arte" (1859) ("Las ideas estéticas de Valera: un idealismo intuicionista").

7. Sobre poesía pura/impura, vid. Aldo Trione, *Ensoñación e imaginario*, Madrid, Tecnos, 1989, pp. 46-47; y Juan Carlos Rodríguez, "Poesía pura forma trascendental", *op. cit.*, pp. 53-55.

comunicación imposible de la que aquél es portador. Sólo cuando se arrodilla ante él y gime, o sea, cuando no habla y expresa el desgarramiento y la no avenencia entre ambas posiciones; sólo cuando se expresa en los términos de la inefabilidad, es capaz de llegar a Don Luis que cede a la verdad de la vida.

Aún así no puede considerarse el problema resuelto sino planteado. El héroe trágico, el que está aferrado al código trascendental y a la forma pura, sigue viviendo *in absentia* en los *Paralipómenos* donde el señor Deán explica la conversión de místico en no místico de Don Luis tildándolo de “vano espíritu poético”⁸. Se ha llegado, pues, a una solución de compromiso entre pureza y verdad, social y espiritualmente legitimada, pero el mensaje del héroe de la forma pura permanece al margen del personaje que antes lo encarnó. Un voluntarismo formalista, la tragedia de la inefabilidad que imposibilita que el alma se exprese sino con la plena conciencia de una renuncia. Este sentido dramático dota a Juan Valera de los elementos que caracterizan la contemplación del mito de la poesía pura, a su vez generadores de la estética del arte por el arte y de sus símbolos desde Baudelaire hasta Mallarmé pasando por Marcel Proust⁹.

En esta perspectiva, se trataría no sólo de dar cuenta del drama interior del escritor sino de ser lectores, casi espectadores por la viveza con que se expresan sus personajes en los *quasi* monodialogos de una representación escénica, dramática, donde el ideal convive con la realidad; un lugar en definitiva que acerque lo objetivo, el lenguaje del mundo, y lo subjetivo, el idioma del alma. Esta dialéctica transparente en la obra de Juan Valera una fuerte tensión literaria y cultural, además de otros aspectos sociológicos que ahora veremos.

En cuanto a las claves literarias y más ampliamente culturales, no hay duda que Juan Valera realiza en sus dos novelas principales una densa tematización de carácter romántico al plantear la armonía entre el hombre y la sociedad: entre el hombre y su medio

8. Leonardo Romero, ed., *Pepita Jiménez*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 358.

9. Cfr. Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1970, en especial “Los signos del arte y la esencia”, pp. 50-63.

que es una versión de la oposición romántica hombre–naturaleza. Esa falla entre el yo íntimo y la vida exterior¹⁰ –que brota y se desarrolla de diversas formas entre los personajes, sean masculinos o femeninos– configurará la representación narrativa como el espacio mental y social donde se resuelve el choque entre lo subjetivo y lo objetivo, en una visión que fusiona ambas perspectivas vinculando su naturaleza a la estética de la poesía pura y del arte por el arte en la medida que se desplaza el mismo conflicto del personaje aislado y trascendental del Romanticismo a monodialogos de sujetos íntimos que pueden comunicarse entre sí tomando conciencia de su fusión y restaurando, en cierto sentido, la armonía perdida entre el hombre y la naturaleza o entre el alma del hombre y el alma del mundo representada en su semejante.

Se ha llenado, por tanto, la oquedad romántica, aquel vacío del alma romántica denunciado por Balmes en lo que se ha considerado la reacción antirromántica de la segunda mitad de Siglo¹¹. Valera, efectivamente, no renuncia a los símbolos máximos del Romanticismo¹²: el extremamiento de lo íntimo de sus personajes, de su razón singular en uno u otro sentido siempre trascendente, es decir siempre dispuestos a la insobornabilidad en sus convicciones, no deja de ser un exponente incuestionable de lo uno y la heroicidad románticas. Esta razón íntima adquiere tal protagonismo que se hace razón social otorgando al personaje no meramente una psicología sino también un voluntarismo formalista, un estado de conciencia –*Morsamor* no es sino una metáfora de ello–, que debate trágicamente la expresión de la oscuridad anímica, destruyendo así todo psicologismo de época para situarse prefreudianamente en el umbral del inconsciente y de su representación dramática como más tarde hará el Surrealismo.

10. Vid. Lionel Trilling, *El yo antagónico*, Madrid. Taurus, 1974, pp. 11-13, y *passim*.

11. Donald L. Shaw, “The anti–romantic reaction in Spain”, *Modern Language Review*, LXIII (1968), pp. 606-611.

12. Rafael Argullol, “El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno” en *Romanticismo / Romanticismos*. Marisa, Signán Brehmer, coord, Barcelona, Promociones y Publicaciones universitarias, 1988, pp. 205-213.

Sin embargo, el personaje prepsicoanalítico de Valera —esa es su modernidad— aún debe mucho al canon y al recuerdo del drama neoclásico y doméstico que desde Diderot o Moratín ha llegado hasta nosotros. De manera que, nuevamente, estamos ante una pugna en la ideología poética de Valera entre la norma de la *imitatio*¹³ y el valor de la ficción por la ficción, cuyo objeto es la creación de belleza sin otra utilidad, por alta que ésta sea, según escribe él mismo en el prólogo a la edición americana de *Pepita Jiménez*.

Resulta por ello evidente que la creatividad de Valera recorre un trecho histórico extenso en lo tocante a influencias. El origen de su invención no se aleja de los conflictos que sobre la libertad y la libre elección —en el matrimonio— se plantean en la literatura ilustrada con todas las connotaciones que rodean estas tramas identificadas en la filantropía, bonhomía, verdad, etc., tan presentes en la narrativa de Valera. Por otra parte, el designio de sus personajes busca establecer la armonía perdida cuyas claves simbólicas corresponden igualmente al *desideratum* de los sujetos de la literatura romántica. Hay que entender por ello que uno y otro sistema literario —el ilustrado y el romántico— están en liza en la novela de Valera; sin embargo, de su confrontación ni se desprenderá el triunfo del sentimentalismo neoclásico ni tampoco la victoria de la genialidad, la transgresión o la rebeldía del personaje romántico.

Encontraremos episodios donde uno u otro factor se destaca. Ejemplo de ello es cuando Don Paco da expresión a su rebeldía, motivada por los celos, huyendo de Villalegre¹⁴ o cuando Don Luis, embelesado por una naturaleza primorosa y neoclásica, se abandona al sentimiento y toma la decisión de visitar finalmente a Pepita:

“Entre la espesura de la arboleda cantaban los ruiseñores. Las hierbas y flores vertían más generoso perfume. Por las orillas de las

13. Cfr. *Pepita Jiménez*, Prólogo a la edición de 1875, en: Enrique Rubio Cremades, ed., Madrid, Taurus, 1991, pp. 69-72.

14. Sin excluir el episodio del hambre en esta huida que, con un tratamiento de humor e ironía, rebaja significativamente la tensión dramática de la escapada. Vid. *Juanita la larga*. Enrique Rubio Cremades, ed. Madrid, Castalia, 1985, p. 209.

acequias, entre la hierba menuda y las flores silvestres, relucían como diamantes (...) los gusanillos de luz en multitud innumerable (...) y dan un resplandor bellísimo. Muchos árboles frutales, en flor todavía; muchas acacias y rosales sin cuento embalsamaban el ambiente, impregnándolo de suave fragancia.

Don Luis se sintió dominado, seducido, vencido por aquella voluptuosa naturaleza, y dudó de sí. Era menester, no obstante, cumplir la palabra dada y acudir a la cita”¹⁵.

Pero la complejidad inventiva de Valera no se reduce a dar cuenta de la intimidad —y por tanto de la libertad— del personaje como una propiedad inalienable, conforme al proceso que arranca del modo burgués e ilustrado; ni tampoco se limita a desdeñar como prosaica cualquier aproximación que desde la vida cotidiana pretenda fundir el ámbito trascendental y la conducta moral sin arrastrar por ello conciencia de degradación. De modo que, planteado en su poética narrativa el conflicto a la vez en términos de representación social e intimista, Valera se retrotraerá a las verdades originarias y básicas —de ahí sus frecuentes citas bíblicas— construyendo a modo de síntesis entre las dos perspectivas señaladas un choque, un desequilibrio concebido dentro de las fronteras de la pureza y fuertemente asentado en la simbología primigenia. Se trata de un conflicto siempre sublimado artísticamente que remite a alegorías y episodios alegóricos precedentes, fruto asimismo de otras sublimaciones fabuladas, estéticas o literarias que le sirven de referente cuando no de inspiración.

Esta recreación sublimada, clave también de la práctica del arte por el arte de Valera, le lleva a una depuración de los núcleos dramáticos centrándose en el amor¹⁶. En modo alguno se olvidan otras representaciones de nivel político o económico, aunque éstas nunca

15. *Pepita Jiménez*, ed. cit. p. 319.

16. Cfr. C.J. Rupe, *La dialéctica de amor en la narrativa de Juan Valera*, Madrid, Pliegos, 1986; también: C. Feal Deibe, “*Pepita Jiménez*, o del misticismo al idilio”, *Bulletin Hispanique*, LXXXVI (1984), nos. 3-4, pp. 473-483 (reimpreso en Enrique Rubio Cremades, ed., *Juan Valera*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 263-275.

logran destruir la privacidad o la intimidad del personaje, el carácter inalienable que lo vincula al pensar y decir puro. Finalmente, cuando se produce la unión, el matrimonio, dos líneas convergentes se reúnen, cada una de ellas con sus conceptos y realidades, que acaban siendo el haz y el envés del clímax novelístico. De un lado, la línea de la comunicación pura, designada por el amor; de otro, la línea de la comunicación impura, señalada por el dinero como su metáfora, además de representar otras circunstancias sociales (diferencia de grupo, de educación, de ascendencia familiar, etc.).

Valera, en un contexto literario plenamente costumbrista, realista y naturalista más tarde, articula su modelo narrativo de acuerdo con la literatura leída y canónica de su tiempo. Desarrolla numerosas escenas de un descriptivismo netamente costumbrista (romerías, Semana Santa, etc.), de la misma forma que sus espacios novelados, sus acciones y personajes de ficción vienen acuñados por una estética realista que los identifica sin dificultad. No ocurre igual con el Naturalismo –visión y técnica creadora ante la que el escritor mantuvo una agria polémica—¹⁷.

Distanciado, pues, de las manifestaciones teóricas y creadoras de lo sórdido y el biologismo, dominantes en las últimas décadas del siglo, opta Valera por religar su condición de escritor al mito de la poesía pura que persistentemente desde el triunfo del Romanticismo fue depurándose hasta alcanzar el simbolismo y la doctrina del arte por el arte¹⁸. Por ello, quedan en segundo plano la instancia histórica y sociológica y la instancia sexual que remiten ante lo que verdaderamente importa a Valera, es decir, la comunicación pura entre sujetos. Esa interacción está obstaculizada externa e internamente. Así, el acoso de Don Andrés, el Cacique, a Juanita, sustancia, siempre en el ámbito de las relaciones privadas y de lo íntimo, la otra comunicación, la impura; la que viene sus-

17. Vid. M. Lloris, "Valera y el Naturalismo", *Symposium*, Syracuse, XXV, 1971, pp. 2738 y L. López Jiménez, *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra, 1977, t. II.

18. Cfr. R. Mansberger Amorós, "Algunos aspectos de la "cuestión del arte por el arte" y sus reflejos en la Generación de 1876; *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 4, pp. 29-47.

tentada por el dinero y que, además, exige de otras voces intermedias, carentes de la pureza del amor para explicitarse. Es el caso de Rafaela, la vieja criada de Juanita a su vez instigada por Longino, el ayuda de cámara de Don Andrés quien así se lo ordena.

En esta perspectiva, no hay duda de que Valera, al margen de su enfrentamiento con las ideas de *La cuestión palpitante* y de su distancia respecto de las novelas de tesis, está plenamente imbuido de la literatura dramática de origen burgués que ha de representar públicamente los conflictos (no importa cuáles) del ámbito privado. De ahí que los factores exógenos caractericen calas significativas en la intimidad del sujeto. El referente que supone el contrato matrimonial, por ejemplo, es siempre la imagen especular, a veces presperpéntica, que acompaña la búsqueda de la pureza o el deseo de una comunicación pura.

La voluntad humanista de Valera, en este sentido, debe dotar a sus personajes más representativos de un mundo interior tan rico que su etopeya y perfil dominen la narración imponiéndose sobre la incidencia exterior. Ello es correlato de una combinación de historicismo y krausismo que sitúa al hombre –con mayúsculas– como sujeto por antonomasia de la sociedad y la historia¹⁹. Incluso la vida protagonizada por Rafaela de Figueredo en *Genio y figura*, la anti-heroína moderna por excelencia, resulta ser un relato clave, casi diríamos en clave paradójica, de la centralidad que el escritor concede a un personaje, de ningún nivel económico y meretriz en sus inicios, que logra alcanzar no sólo la condición de estatus burgués (éste es el acompañamiento) sino, lo más importante, el acceso a poseer un territorio privado, lo íntimo como valor originario –escribe sus propias “Confidencias”– donde se debaten las fuerzas que generan u obstaculizan el devenir hacia la depuración de su conciencia; sin olvidar en ese camino mental su caída en el narcisismo ante la inexistencia de otro sujeto idóneo, el interlocutor válido, capaz de establecer con ella el código de la comunicación pura:

19. Vid. J. Arboleda, “Valera y el krausismo”, *Revista de Estudios Hispánicos* (1976), nº 10, pp. 139-148; F. Cate-Arries, “El Krausismo en Doña Luz y Pepita Jiménez”, *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, FUE, 1986, pp. 221-236.

“Te lo confesaré todo –escribe al vizconde en las “Confidencias”–: cuando Petronila me deja sola, incurro en una puerilidad que no sé decir si es inocente o viciosa. Sólo sé que es acto meramente contemplativo; que es desinteresada admiración de la belleza; no es grosería sensual, sino platonismo estético lo que hago. Imito a Narciso; y sobre el haz frío del espejo aplico los labios y beso mi imagen. Esto sí que es platonismo, me digo entonces. Esto es el amor de la hermosura por la hermosura: la expresión del cariño y del afecto hacia lo que Dios hizo manifestada en un beso candoroso que en el vano e incorpóreo reflejo se estampa”²⁰.

Alejado Valera (“... la hermosura por la hermosura...”) de toda descripción sórdida, Rafaela “la generosa” –por su imposibilidad de hacer infeliz a quien la requiere– ejemplifica muy en especial no sólo su aversión frente a las tesis naturalistas expuesta en los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*,²¹ sino el hecho de construir una psicología concretada en un personaje y marcada por las lindes de su propia intimidad. Este sujeto psicológico, aún siendo un revulsivo moral en el entorno de aquellas normas sociales, domina una escena compuesta de diplomáticos y gente con mundología y, lo que es más paradójico, se define por una voluntad docente (el signo krausista)²² transformando lo que toca beneficiosamente, incluídas las conciencias de sus próximos y amantes, desde su inicial y en cierto sentido permanente condición de meretriz.

La empatía que produce el personaje no nace de su sociologización, que siendo meritoria –pasa de “pícaro” a “cortesano” con la cita expresa de *El cortesano* de Castiglione entre sus lecturas preferidas–, la sociologización del personaje, decimos, responde en la

20. *Genio y figura*, Cyrus DeCoster, ed., Madrid, Cátedra, 1982, p. 231.

21. Juan Valera, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1961, t. II, pp. 616-694.

22. Además de “la actitud valeriana que la crítica ha denominado *Cadijeísmo* y, que equivale a la admiración rendida por el estímulo superador que despierta la mujer en el varón...” Vid. Leonardo Romero, ed., *Pepita Jiménez*, op. cit., nota 216, p. 301. Cfr. también José F. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 66-68; y en este mismo volumen, de Ángeles Ezama Gil, “Construcción de la realidad y ficción romántica en la prosa de Valera...”

poética narrativa de Valera que estamos trazando a una doble función: crear los modos sociales del contrato, representación y concepto opuestos pero necesarios a la caracterización del monodílogo espiritual; y permitir, sin el acoso de lo perentorio, que la intimidad desarrolle su psicología y constituya el código de la reflexión sobre la pureza.

Una y otra razón explican que Valera pueda, finalmente, en las confidencias escritas por Rafaela al vizconde de Goivo-Formoso, convertir lo íntimo en un auténtico valor social para, desde esa plataforma, precipitar la destrucción del personaje. El suicidio de Rafaela resulta ser la mejor metáfora de cómo nuestro escritor se ha valido de la creación y desarrollo de una psicología matizada y profunda,²³ cuya existencia tiene su más evidente prueba en la vocación de enseñar y enseñarse, con el fin de borrar al personaje y con el objetivo consecuente de alcanzar una segunda estructura que sustituya la quiebra de su naturaleza psicológica en un nivel psíquico-trascendental.

Nos enfrentamos de ese modo en esta novela tardía, junto a una tópica –la redención por amor– que proviene del Romanticismo y que se consagra según distintas variantes –desde la ejemplarizante a la naturalista, desde *La Pródiga* de Alarcón o *La desheredada* de Galdós hasta el *Naná* de Zola–, nos enfrentamos, en efecto, con *Genio y figura*, al método con que Valera en su poética narrativa sobre la destrucción del personaje psicológico y sobre su intimidad, su propiedad inalienable de carácter burgués, manifiesta no sólo la crisis de una estética centrada en la descripción y valores mesocráticos sino su superación vinculando su escritura y su personaje, ya en una segunda estructura trascendental –conforme a la expresión de Rafaela en las “Confidencias”- a los postulados emergentes de la imaginación pura y del pensamiento al desnudo; como mantenía Mallarmé en el Prefacio al Golpe de dados: “...hasta que sea el caso

23. Junto a las raíces estoicas y la rememoración de esta escuela filosófica en lo tocante al Anicidio de Rafaela, como ha subrayado en este Congreso el profesor Enrique Rubio.

de tratar con preferencia (como el que sigue), semejantes temas de imaginación pura y compleja o intelecto, no queda ninguna razón para excluirlos de la Poesía, su única fuente”²⁴.

Una síntesis creadora que en los últimos años del siglo, como expresividad vanguardista que era aunque no rupturista en lo tocante al género novela, refleja la complejidad que aspira a representar en el tránsito a la modernidad, asumiendo para su poética un proyecto generalizador que fusione las diversas corrientes narrativas e incluso artísticas. En el caso de Valera se dan la mano en los mismos textos el costumbrismo, el folletín, el realismo, la novela psicológica y hasta el naturalismo que en algunos episodios abre su propia brecha. Ello responde también a otra de las facetas del arte por el arte que necesita desplegar como decorado una visión amplia y extensiva capaz en el proceso de su depuración y simbolización de dar plasmación máxima a los valores artísticos del espíritu.

En este marco actúa el mito de la poesía pura integrando en su territorio una tematización filosófica-científica sobre cuyos temas uno es clave y resumen de todos, a saber, la concepción probabilística del Universo²⁵ que en Juan Valera adopta la naturaleza social y metafísica definida por el binomio “Ley y libertad”, que en su traducción del necesidad y azar mallarmeanos ya recordamos anteriormente.

Mutatis mutandis será esta misma visión de Valera la que se expondrá en los preliminares de la novela bajo la forma del libre albedrío frente al determinismo. Toda la historia narrada en *Genio y figura* se configura como la exposición probatoria de las tesis sobre el determinismo proclamadas por el interlocutor del narrador, pero antes bien su desarrollo representa el punto de vista del narrador en su defensa del libre albedrío. De modo que se cumplirá la sentencia de Virgilio: *Incessu patuit dea*, por el andar se descubrió la diosa. La libertad, de la misma familia conceptual que el azar y

24. Mallarmé, *Obra poética*, op. cit., p. 133 (bilingüe, trad. de Ricardo Silva-Santisteban).

25. Vid. Juan David García Bacca, *Necesidad y azar (Parménides-Mallarmé)*, Barcelona, Anthropos, 1985, pp. 72-73.

el libre albedrío, vive sin embargo en perpetua tensión con la ley, cuya naturaleza aquí está emparentada con la necesidad y el determinismo. El andar descubre efectivamente la diosa. La “Postdata” de Valera es explícita acerca de la fuerza conceptual y dramática de esta tensión: “De las culpas de Rafaela, mi heroína, ni yo ni ella hacemos responsable a nadie ni a nada. La única responsable es Rafaela misma, que conserva su libre albedrío”. Y más adelante: “Es cierto que en Rafaela hay el indispensable determinismo que constituye su carácter y que justifica el título de *Genio y figura*... Sobre el tal determinismo se pone la libertad humana y vence o puede vencer...”²⁶.

En términos críticos igualmente se pronunció el escritor a favor de los personajes que ejercían el libre albedrío, de modo que esta posición, contenida en los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* y dirigida contra el determinismo de Zola, necesariamente converge con el lado puro de sus personajes —es muy evidente en *Morsamor*— quedando el impuro para el retrato determinista, sentimental o anecdótico.

Tanto Rafaela de *Genio y figura* como Fray Miguel de *Morsamor*, como todos los personajes protagonistas de las novelas de Valera, presentan en efecto estas dos caras. Sin embargo, la poética de la forma, vinculada a la imaginación pura como característica del arte por el arte, desecha la cara impura: es decir, se desprende en los últimos episodios del personaje ligado a lo empírico, a la mera expresión sentimental y mundana, para potenciar una estrategia de la ilusión literaria en la que la parte pura emergiendo del fondo de la conciencia se convierte en forma existiendo entonces de manera viva y plena; y ciertamente Rafaela como Fray Miguel cuentan (y es transcrito por fray Ambrosio) o escriben sus confidencias que sólo nos es dado conocer cuando uno y otro personaje ha desaparecido de la historia narrada. Queda el idioma del alma pura hablando mediante un soporte que es pura forma, palabras desnudas desligadas ya de la voz que representaba físicamente a los personajes; dice fray Miguel de Zuheros:

26. *Genio y figura*, Cyrus DeCoster ed., *op. cit.*, p. 266.

“...esta mujer, o si se quiere, este hermosísimo, aunque terrible fantasma de mi mente, se interponía entre ella y lo infinito... y no me dejaba llegar hasta él, reteníendome cautivo y arrancando a mi espíritu las alas con que anhelaba volar tan alto y el ímpetu vigoroso con que pensaba sumirse en el abismo del ser y hacerse superior a todo lo creado y contingente al penetrar dicho abismo”²⁷.

Como se ve, el escritor ha llegado en esta búsqueda del comienzo, en términos ontológicos, a desencadenar que el alma se exprese, pero para ello ha sido necesaria la vida narrada en las novelas y la voluntad de sus personajes. En este punto hay un cierto encuentro con el superhombre de Nietzsche, fundamentalmente en lo que se refiere a la unión de alma y entendimiento: se realiza el alma pero también se revela la razón²⁸. Esto es precisamente lo que les ocurre a los personajes de Valera, a Rafaela o a Fray Miguel que ahora tratamos, quienes desposeídos en última instancia de toda hipocresía y cautividad mundana dan impulso final a una voluntad ya confundida con el profundo entendimiento.

El tiempo, en esta poética totalizadora y trascendental donde el arte sólo es capaz de expresarse a sí mismo como reflejo e imagen de lo absoluto –una visión que superado el simbolismo Paul Valéry consagrará como “infinito estético”–, el tiempo, decimos, perderá en Valera su valor de simple contingencia empírica para formalizarse como una percepción vinculada a la pureza del personaje trascendental o como una determinación implacable –también trascendental– que hace la vida irreversible potenciando el “malditismo” de algunos de sus personajes.

Una cita de las “Confidencias” de Morsamor es ilustrativa de esa conceptualización:

“Mi sed de poder y de gloria se aquietó y sació con satisfacciones soñadas. Hoy, al reconocer que fueron sueño, reconozco también la

27. *Obras Completas, op.cit.* t. 1, P. 790. Vid. también Leonardo Romero, ed., *Morsamor*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

28. Cfr. La doctrina sobre el superhombre de Nietzsche, en *Así habló Zaratrústa*, Madrid, Alianza, 1972.

vanidad de tales satisfacciones, aún cuando sean reales. El sabio lo ha dicho: que ni la carrera es de los ligeros ni la guerra de los fuertes, ni el pan de los sabios, ni las riquezas de los doctos, ni la gracia de los artífices, sino *el tiempo y la casualidad* en todo²⁹.

Efectivamente, la cita nos dispone a entender esta confesión última al modo de una *iluminación*, casi como en Rimbaud, que en su sentido más puro nos traslada a la concepción del tiempo mallarmeano como un temblor y estremecimiento³⁰ en cuyo recinto se refugia el personaje trascendental ante la tragedia de la inefabilidad --situado ya ante el absoluto y la desaparición-- que desemboca con este temblor en el silencio y la forma, en la mudez del personaje y en la palabra escrita una vez que su actante --como antes decíamos-- se ha disipado.

“Tiempo” y “casualidad” son los términos de Valera, de cuyo venero extraemos no sólo que el silencio --del personaje-- tiene su propio lenguaje --el conceptual y metafórico, vehículo de la purificación--, sino que ese retiro impregnado de elementos ascéticos define gracias al propio lenguaje los límites del mundo del personaje y, como correlato los propios límites del mundo del escritor. Por tanto, si esas lindes están marcadas por el idioma oscuro del alma, quiere decirse que ante el acceso al estadio de la pureza únicamente la casualidad podrá franquear su entrada; o en otras palabras, el libre albedrío, la libertad de los personajes de Valera, de Morsamor, por ejemplo, está circunscrita al “golpe de dados” que se concreta ante el lector en una acción poética --también en la libertad creadora del escritor--, aquélla que retrata y anticipa para el personaje el tránsito a las vivencias puras --justificando su enraizamiento en la estética del arte por el arte-- o aquélla que, en suma, concede a la poesía, a la creación, su capacidad de exorcizar el caos, como ocurre en Rimbaud o Nietzsche³¹.

29. Juan Valera, *Obras Completas, op. cit.*, t.I, p. 784. El subrayado de la cita es nuestro.

30. Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial, 1994, p. 230.

31. *Vid.* por ejemplo los fragmentos 58 y 59 (Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, Madrid, Akal, 1988, pp 106-107).

La libertad del personaje queda salvaguardada en la literatura de Valera y mediante la literatura pero su posibilidad de realización se manifiesta, del mismo modo que sentenciaba Heráclito para el arco y la lira, en una multitensa armonía; dice el padre Ambrosio: "...todos contribuimos a que se cumpla dicho plan (el eterno), quedando, no obstante, nuestra libertad a salvo...", y más adelante: "Sólo de la fortuna..., y no de la virtud del alma, dependen que, en realidad, se logren o que sólo se logren en sueños (las hazañas, los triunfos y las victorias)"³².

El arco y la lira, el arco–flecha y la lira–música, metáforas de la ley–libertad, en tensa armonía, donde la propia fuerza de la libertad de los personajes de Valera (El padre Enrique de *Doña Luz*, Morsamor, Rafaela, etc.), al moverse en el espacio de lo absoluto se convierte en azar. Tiempo y casualidad, tiempo y libertad o necesidad y azar que como el arco y la flecha funden en unidad una pluralidad sin que desaparezcan ni la unidad ni la pluralidad, al contrario resaltando lo uno frente a lo otro³³. Por eso la dualidad dramática de los grandes personajes de Valera que se debaten entre la creencia y el escepticismo (como en el *Comendador Mendoza*), o entre la ambición y la frustración (Faustino o Braulio de *Pasarse de listo*) o entre la legitimidad de sus vidas o la ilegitimidad social (Doña Luz, Juanita, etc.)... Aunque sobre todas estas dualidades prevalece la tensión vibrante, no siempre claramente perceptible e inteligible, tantas veces un rumor a lo largo de las existencias ficticias de sus personajes, del alma viva y pura que entra y sale por los intersticios que le deja la impureza.

Hay como consecuencia de todo ello en las novelas de Valera un malditismo *sui generis*, menos crudo sin duda, pero emparentado con la literatura maldita fin de siglo (Lautrémont, por ejemplo)³⁴. Es el reverso de la utopía, la contra–utopía que manipula el tiempo –"tiempo y casualidad en todo"– descubriendo las razones de la conciencia –del alma– que en su devenir no muestra la pureza sino las raíces oscuras de la mezquindad y de la dureza.

32. *Obras completas*, t.I, *op. cit.*, pp. 786-787.

33. Juan David García Bacca, *op. cit.*, pp. 16-17 y 111 y ss.

34. Alvarez Ortega, *Poesía simbolista francesa*, Madrid, Akal, 1984, pp. 12 y ss.

Si *Morsamor* ha sido suficientemente interpretado como el testamento de Valera, como respuesta en términos estéticos, históricos y sociales una vez que el novelista vive el final de su trayectoria y el desastre del 98-es reciente; si se ha insistido en este simbolismo, que no es ajeno al propio desarrollo de los novelistas del 68 y que expresa un signo de decadencia dominante³⁵. Si todo esto, en efecto, ha sido tratado, no es menos cierto que su legado literario y estilo último excede este ámbito y se sitúa en lo universal (“Reputado como castizo es, en el fondo, el escritor menos nacional”, escribía Eugenio D’Ors de Valera), al construir un brillante ejercicio de literatura sobre la literatura carente de todo esteticismo amanerado, desvelando claves tan contemporáneas de nuestra sensibilidad literaria como la imaginación pura –y las máscaras que la impiden– o la relectura de la tradición por la modernidad.

Como tantas veces afirmó el escritor no buscaba tesis en sus novelas –por eso él mismo se autodefinió partidario del arte por el arte– pero sin duda creía en la educación creativa, la *paideia*, para liberar a la mente de todas sus ataduras. De ahí que siendo fiel también a su clasicismo y a Aristóteles, creara personajes que nos sobrecogen porque debían adiestrarse en controlar el *daimon*, una metáfora de lo demoníaco, el mal, el desvío de la conciencia recta, hasta lograr convertirlo en *eu-daimonia*, en felicidad, en amor a lo humano y a su esencia³⁶.

Las formas que adopta el *daimon* en las novelas de Valera son diversas y necesitarían otra ponencia para ser desarrolladas; baste ahora mencionar para nuestro propósito que pueden actuar por reflejo, fuera del personaje, como Constancita de *Las ilusiones del Doctor Faustino*, o dentro del personaje mediante un desdoblamiento del yo como le ocurre a Fray Miguel de Zuheros a pesar de que Tiburcio, un personaje de origen mefistofélico, le acompañe.

35. Vid. Juan Ignacio Ferreras, “*Morsamor*, testamento literario y político de la Generación del 68”, *La novela en el siglo XIX (desde 1868)*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 109-122.

36. Cfr. Emilio Lledó, *Memoria de la ética*, Madrid, Taurus, 1994, *passim*.

Este “malditismo”, que es la noción general pero inversa de la trascendentalización que hemos venido tratando, necesita del tiempo y de una estética que nazca de la propia inspiración literaria. Constanquita aparece y desaparece en el tiempo hasta que su última aparición desencadena el suicidio de Faustino.

La seducción demoníaca, aún a riesgo de perder el alma, no sólo es tema goethiano –más evidente en *Morsamor* que en el *Dr. Faustino*– sino que desde la antigüedad se traslada a la literatura medieval, a las *Cantigas*, al *Conde Lucanor*, de cuyo cuento “Don Yllán” se extrae nítidamente la alegoría de la última parte en *Morsamor*; y más adelante, a Mira de Amescua –*El esclavo de su culpa*– o Calderón –*El mágico prodigioso*– por sólo citar algunos ejemplos de nuestra literatura. Por tanto, lo literario, como una historia de nacimientos filiales de atrás adelante, que se origina a su vez de lo literario, presta su estética a Valera –religada con el arte por el arte– para realizar el tránsito del *daimon* al buen *daimon*, de la no-ética a la ética; decíamos antes también de la impureza a la pureza; una de cuyas variantes nos lleva a pensar en la finitud frente a la infinitud.

Sin duda, a pesar de la presunción y estulticie con que irónicamente se nos retrata al Dr. Faustino, en el diseño del personaje están dibujados ciertos rasgos del “superhombre” al crear Valera la imagen etopéyica de alguien que aspira a desarrollar su personalidad hasta el infinito, exaltando plenamente todas sus energías y ejerciendo su poder soberano. Contrariamente su limitado destino lo vuelve hacia lo cómico y hacia lo tragicómico dada su irremediable impotencia. El retrato de esta mediocridad si se define por algo es por su persistencia en el error; no sólo fracasa en su malditismo –no ha escuchado la voz de Zaratustra que se sitúa más allá del tiempo para hacer más audible su mensaje³⁷, sino, y consiguientemente, fracasa en la capacidad de romper el *fatum* que hace su vida irreversible, finita, dejándolo fuera de la proyección de infinitud y del idioma de la imaginación pura, a pesar de la ternura episódica que recibe el personaje de su creador Juan Valera.

37. Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*, op. cit., pp. 215 y ss.

Una novelística, en este sentido, ante la que, aunque adopte signos de bonhomía, no debemos distraernos de los grandes conflictos que plantea entre clasicismo y romanticismo o entre “malditismo” y religamiento con el mito de la poesía pura, como claves generadoras que en muchos aspectos desarrollará nuestra contemporaneidad creadora.

Valera afronta de lleno el mundo de lo maldito sumergiéndose en el tiempo a Fray Miguel de Zuheros. Se trata, ahora sí, del problema trágico de la limitación del hombre, cerca ya su finitud, y de la posibilidad hipotética de rebasarla por medios extraordinarios. También ahora pesa la filiación romántica del héroe, un antiguo caballero, concebido en el nivel espiritual como una heroicidad no realizada plenamente y por tanto susceptible de poseer una vida reversible. El personaje ha oído realmente la palabra de Zaratustra de Nietzsche; no es estulto, ni mediocre, ni débil. El error simbolizado en el sometimiento a la magia de Fray Anselmo y Tiburcio le permite iniciar su regreso al pasado a la búsqueda del error primero. Su lado oscuro, su malditismo, nace de aceptar esta invitación arrolladora en aras de un anhelo infinito, la metamorfosis de su destino. Y gracias a esa discordia —que es la misma tensión (Fausto—Mefistófeles) que mantiene unido y en armonía el universo de Goethe— Miguel de Zuheros es redimido. Su *daimon*, su demonio interior, ha impulsado la parte trascendental del personaje que en los últimos capítulos (los titulados la “Reconciliación suprema”) se moverá exclusivamente en una esfera alegórica que se alimenta de su propio fondo poético, sin que el argumento de “Las Aventuras” —la novela histórica que intercala Valera— pueda ser transferido a su héroe, cuya palabra está sólo ocupada de problemas de índole ético-estéticos y símbolos de infinitud.

La heroicidad de Zuheros es una ucronía; prácticamente en toda la narración el personaje no está en el tiempo; primero por la expansión de su personalidad en el pasado mediante el rejuvenecimiento con las aventuras y después al situarse en el espacio progresivo de la purificación y la liberación trascendente. Pero se trata de un personaje que existe realmente en la narración, aunque ni para lo mal-

dito ni para lo puro depende de lo empírico. He aquí el mito de la poesía pura que fundamentalmente, en su indefinición, es una liberación de lo impuro, incluida la contingencia empírica:

“Fray Miguel... se remontaba a luminosas esferas y veía o creía ver con mayor claridad y serenidad que nunca, lo pasado, lo presente y lo futuro, fijando la mirada de águila en el radiante foco, donde lo real y lo ideal se compenetran, se confunden y son una cosa misma”³⁸.

Las ideas del *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y de la poesía pura expuestas por Bremond estaban en el aire, confluían. Según éste la poesía conserva su esencia espiritual en el seno mismo del satanismo. No se necesitan dos realidades para expresarlas. Zaratustra es asimismo un héroe-acto, sin doble vida; de igual manera es retratado Zuheros: no sólo está fuera de la contingencia empírica y temporal sino que su heroicidad sólo sufre un desdoblamiento en sí y para sí, quedando desvaído el referente romántico de lo extraordinario y mefistofélico.

*

Así pues y entrando ya en el orden de la recapitulación, no hay duda que Valera en sus novelas busca con tesón individualizar a sus personajes para que finalmente aparezcan como los signos de un “alma” que ha pugnado incansablemente por alcanzar su progresiva purificación y el lenguaje que la exprese. Para este fin se sirve del amor, del hecho de enamorarse, desvelándose el ser amado como un sujeto absolutamente singularizado que concita en los lectores un mundo desconocido, casi cifrado, que hay que interpretar. La riqueza del intercambio de signos que produce el amar se da incluso en los personajes que funden la pureza con la verdad vital (Pepita-Don Luis) cuyo encuentro final es muy representativo de este prodigio de comunicación.

38. *Obras Completas*, t.I., *op. cit.*, p. 788.

La psicología de los personajes creada por Valera está en consonancia, igualmente, con el círculo amoroso. El amor define su naturaleza desde las leyes de la subjetividad de tal manera que son los celos una manifestación profunda de esa verdad interior, cumpliendo su función literaria de servir de clave engañosa, en el personaje que los siente y en los lectores, a la hora de indagar el mundo escondido del amado; del alma que intentamos conocer y penetrar³⁹.

Las estratagemas de Juanita provocan en Don Paco una gran exaltación nerviosa, unos celos que le llevan a vagar por el campo y lo sitúan al borde de la locura. Pero esto no es sino la apariencia del sufrimiento en ese proceso de profundización donde se destaca el jeroglífico interpuesto por Valera para desentrañar las mentiras del ámbito material. Interpretar, por tanto, el signo amoroso en Valera es revelar la senda del acceso a la esencia, casi convirtiéndose en un intérprete de la mentira –como el amante Don Paco– para resituar el sentido de lo material e integrarlo en la vía ético–estética capaz de traspasar la opacidad que nos separa del círculo verdadero y puro, entendiendo por ello también lo esencial humano.

Igualmente, los celos remiten a una violencia del pensamiento, a un arrebatamiento de la paz que nos coloca en la dirección de la búsqueda. De ahí que este modo de coacción sea un eje vertebrador en su novelística. Esta coacción que es motriz en la vida de los personajes exige de un encuentro con algo, de un azar conjugado con la presión coactiva para desencadenar entonces el “deber ser” de pensar y buscar lo verdadero. A la inteligencia del lector le corresponde comprender la distinción entre dos círculos, el de la mundanidad impregnado de elementos frívolos, mentiras y humor –como recordaba el profesor DeCoster en este Congreso⁴⁰, círculo que remite a leyes donde se aloja perfectamente la ironía (recuérdese el primer y ridículo encuentro entre Constancita y el Dr. Faustino). Y un segundo círculo compuesto de signos más dolorosos –rara vez se

39. Cfr. Deleuze, *Proust y los signos*, *op. cit.*, p. 17.

40. Cfr. la ponencia sobre el empleo de neologismos y alusiones literarias en la ficción de Valera, artículo recogido en este volumen.

aloja aquí una ironía, a no ser la metafísica— donde se encarnan los temas que superan a los personajes como pedazos de una divinidad cuyo puzzle ha de reconstruir, a través de la ética y la conciencia, el personaje llamado por Valera a la senda de la lengua y la inteligencia pura.

El paulatino descubrimiento de las leyes de lo mundano, incluido su tratamiento distanciado en clave irónica o humorística, va confiriendo un sentido a los signos verdaderos, trágicos o trascendentes, que antes permanecían insignificantes.

Cada personaje de Valera que finalmente tiene un parlamento o una visión trascendente (el padre Enrique, Morsamor, Rafaela, etc.) da expresión a un mundo que no existe fuera de quien lo expresa. A pesar de ello, ese mundo expreso de pureza e inefabilidad no se confunde con el propio personaje; se distingue de él, de su propia vida, como la esencia se distingue de la existencia. Es por tanto un territorio del ser que se revela a cada protagonista de lo absoluto, sin que esa esencia pueda ser reducida a un estado psicológico, representando más la cualidad última en el corazón de estos sujetos valerianos. Pero esta cualidad es más profunda que el personaje y de un orden distinto, seguramente estético. He aquí la última clave —siempre humanista— del arte por el arte en Juan Valera.

LAS IDEAS ESTÉTICAS DE DON JUAN VALERA

Francisco Abad
(UNED)

Propósito

La obra crítico-literaria de don Juan Valera se desarrolló nada menos que a lo largo de cincuenta años, y resulta por tanto muy amplia. Nosotros vamos a tener en cuenta ahora cuatro de sus escritos, para analizarlos e interpretarlos: “Del romanticismo en España, y de Espronceda”, “La poesía popular”, “La libertad en el arte”, y “La originalidad y el plagio”.

Veremos cómo Valera acoge las tesis romántico-idealistas sobre las lenguas nacionales, y asimismo participa de la mentalidad del nacionalismo español de hacia la mitad y segunda mitad de nuestro siglo XIX.

Valera parece concebir con Kant que el arte es conciencia de la finalidad sin fin de la forma, y reclama por ello la libertad en lo estético.

Nuestro autor manifiesta sus reservas ante la filosofía del krausismo español y ante su elocución expresiva que no le parecen acordes ni con la lengua ni con el espíritu de la nación. Pide por contra la pureza de la lengua propia, con cuya vida vivirá el espíritu nacional.

Don Juan gusta de las glorias de nuestros Siglos de Oro, aunque rechaza en ellos el gongorismo y exalta el romancero. El

Romanticismo lo tiene por una época de lo histórico y no sólo en cuanto movimiento literario.

El siglo XIX

La Historia de las ideas literarias en España está por hacer -en cuanto planteamiento de conjunto- desde hacia 1814, que es donde la dejó Menéndez Pelayo: de Bartolomé José Gallardo o Larra hasta Dámaso Alonso y Emilio Orozco el entramado de esa historia resulta desconocido, pese a que por supuesto existen monografías de notorio calado o simplemente útiles y hasta el intento parcial de Emilia de Zuleta.

Paralelamente la Historia de la lengua española y de las ideas lingüísticas resulta más desconocida en este momento que en otro alguno; la centuria del Ochocientos está en realidad muy olvidada, y ello se debe entre otras cosas al gran esfuerzo de búsqueda de fuentes que hay que hacer preliminarmente. Trabajar con el siglo XIX y la primera mitad del XX requiere un sacrificio de trabajo material en la identificación y el hallazgo de las fuentes, que lleva muchas horas y no pocas incomodidades.

Entre los grandes críticos de quienes hay que hacerse cargo en ese Ochocientos español se encuentra don Juan Valera; Valera desplegó su obra a lo largo nada menos que de cincuenta años, y sus escritos resultan por tanto muy numerosos: crítica filosófica, política e histórica, literaria,... Fueron -como decimos- cincuenta años de crítica literaria, y algunas de sus ideas vamos a ordenarlas e interpretarlas ahora¹.

Don Juan Valera forma parte relevante de la historia de la crítica española del siglo pasado; está presente en toda su segunda mitad, y su nombre y su obra son por tanto patrimonio de la cultura española en esa segunda mitad del Ochocientos, aunque Valera llega a penetrar en nuestra centuria.

1. Existe ya una monografía de Manuel Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.

Sobre el Romanticismo y sobre la poesía

Un joven Valera de treinta años escribió acerca “Del romanticismo en España, y de Espronceda”, y principia por reconocer en el romancero “nuestra poesía, o por lo menos el germen de nuestra verdadera poesía”, y a este propósito se refiere a los romances gongorinos y estampa una estimación de don Luis que nos importa: “Góngora -escribe-, prevaricador del buen gusto, detestable en las *Soledades* y en el *Polifemo* y mediano poeta en sus canciones endecasílabas,... es discretísimo, ameno, amoroso y divertido en los romances”².

En este 1854 el joven crítico adopta una postura castiza y nacionalista: reivindica el romancero en cuanto “nuestra poesía indígena” y por extensión le parece inferior el Góngora italianizante; además condena el gusto gongorino en el *Polifemo* y las *Soledades* y rechaza su conciencia estética. Prevaricar es ‘desatinar’, y esto es lo que le parece al joven Valera que hace Góngora; se trata de una estimación de mediados del Ochocientos y que hay que incorporar a la historia de las estimaciones sobre el gongorismo. Además -queda sugerido- el crítico muestra una instalación castiza y nacionalista, acaso vinculable a la vigencia del nacionalismo que en el mismo momento testimonian otros autores (Modesto Lafuente, etc.).

Respecto al Romanticismo sugiere Valera que resucitó entre nosotros con la muerte del rey Fernando VII, y que había aparecido ya en “las ideas patrióticas” que llevaron a las guerras contra Napoleón; compusieron por otra parte el Romanticismo español elementos franceses, más “cuanto nos pareció romántico en nuestro propio país”, más el romanticismo de Byron y de Walter Scott. Según decimos Valera sugiere que apareció el Romanticismo español en medio del levantamiento contra los franceses, y más que nada advierte que “resucitó” al morir el monarca absoluto, cuando “nos sorprendieron de consuno... la guerra civil, la vuelta de los emigrados, la nueva aurora de la libertad, la revolución política y la

2. Juan Valera, “Del romanticismo en España, y de Espronceda”, en las *O.C.* publicadas por Carmen Valera, XIX, 1927, pp. 5-44: p. 8.

literaria del romanticismo”; entonces “las ideas tomaron nuevo giro; se pudo hablar y escribir; se entendió mejor lo que pasaba en el mundo y el adelanto de las otras naciones; ... en literatura pensamos abrir nueva senda más original y más ancha”. Nuestro Romanticismo resultó -según queda dicho- de los franceses, de los ingleses, y de cuanto de lo propio pareció romántico³.

Aunque meramente insinuada por Valera no debe dejarse de lado la vinculación que establece entre lo romántico y la guerra antinapoleónica: en efecto el Romanticismo no es sólo un movimiento de las letras sino una estructura histórica, y un talante romántico y nacionalista fue el que impulsó al pueblo español en 1808 y los años sucesivos. El ciclo del Romanticismo estricto en España comprende en cifras redondas la segunda, la tercera y la cuarta década de nuestro XIX: no estamos sólo ante la eclosión de un movimiento literario hacia 1834, sino ante una estructura de lo histórico y una forma de la vida que vienen de más de veinte años antes⁴. Desde luego lo romántico tendrá una “larga duración” y permanecerá en todo el Ochocientos e incluso mayor tiempo.

Juan Valera caracteriza en este 1854 a los románticos, y dice de los poetas que todos ellos hablaban siempre de sí mismos; además la existencia de los románticos “debía tener algo de excepcional y de extravagante”. La forma literaria podían dejarla desatendida, al poner por contra la belleza “en lo sustancial y recóndito”⁵.

Otra de las ideas capitales de los románticos... y presentimiento del socialismo, era la idealización de los hombres patibularios y la creencia de que sus crímenes se debían imputar a la sociedad mal organizada y a la grandeza de sentimiento de los tales héroes, a quienes esta mezquina sociedad venía estrecha... Los poetas románticos... hacen que nos admiremos de las virtudes que, a pesar de los crímenes, hay en ellos⁶.

3. *Ibid.*, pp. 9-12.

4. Comp. a este propósito el trabajo de Vicente Palacio Atard “Guerra y paz en la España romántica”, del volumen colectivo *Estudios Románticos*, Valladolid, Casa-Museo de Zorrilla, 1975, pp. 289-310.

5. “Del romanticismo...”, pp. 14-15.

6. *Ibid.*, p. 16.

Pero la poesía -proclama nuestro autor- “por sí misma y en sí misma” tiene la finalidad de “la creación de la belleza”, y si pretende propagar ciertas ideas y servir por tanto de instrumento se rebaja y cae en desdoro⁷.

Los poetas del Romanticismo se proponen escribir más por inspiración que por arte -anota Valera-, y llegan a desatender la forma; hablan de sí mismos e idealizan la figura de los héroes patibularios. Entre nosotros descuellan tres ingenios tales que “no habían venido a nuestro suelo desde que murió Calderón”: Rivas, Zorrilla y Espronceda.

Zorrilla es autor “de más imaginación que sentimiento y gusto”; aunque sólo nos quedásemos con la cuarta parte de sus escritos, tendríamos “joyas riquísimas y divino presente de las musas”⁸.

En cuanto a Espronceda nuestro crítico escribe un párrafo muy logrado en el que se muestra en desacuerdo con sus ideas “falsas”, pero lo comprende y lo salva en tanto su tendencia bondadosa hacia la justicia y la belleza no se refractó sino por el anhelo insatisfecho; este párrafo un poco largo dice así:

Como todo hombre de gran ser que camina por el mundo sin la luz de una esperanza celeste, necesitaba Espronceda vivir, gozar y amar en el mundo, y los deseos no satisfechos pervirtieron y ulceraron su corazón que era bueno, y el abandono de su juventud y los extravíos consiguientes llenaron su alma de ideas falsas y sacrílegas. Mas... la bondad nativa, la ternura delicada de su pecho y el culto y la devoción respetuosa con que se inclinaba Espronceda ante lo hermoso y lo justo,... brillan... en sus versos⁹.

Está don Juan Valera -un Valera joven- en actitud distante de la del poeta: encuentra una especie de satanismo en él, pero entiende la lógica de tal actitud en el deseo frustrado; su alma es clara sin embargo, y va tras lo justo y lo bello. La tensión interior romántica la percibe Valera en Espronceda: intuye lo que muchos años más tarde expresaría otro crítico, que ser romántico sí que es llorar.

7. *Ibid.*, p. 18.

8. *Ibid.*, pp. 25-26.

9. *Ibid.*, p. 27.

Aprovecha ahora asimismo el propio Valera para exponer su canon literario, según el cual la belleza se encuentra antes que la verdad científica; piensa que aunque la poesía tenga que hacer referencia a la realidad porque el lenguaje con el que está compuesta posee ineludiblemente carácter referencial, lo que importa en el arte es la belleza. El arte es una finalidad sólo de belleza, viene a proclamar: “El elemento de que la poesía se sirve es la palabra, y la palabra contiene clara y determinadamente todas las ideas y sentimientos humanos,... mas el único fin de este arte... es la belleza,... que vale tanto y más que la verdad científica”¹⁰.

Las sustancias de contenido pueden ser objeto de la poesía -reconoce nuestro autor-, ya que ellas están vehiculadas en su sustancia de la expresión o lenguaje, pero a pesar de ello la única finalidad de lo poético está en la belleza. El arte es la finalidad de la belleza, y en él importa menos la verdad de los sentimientos y de las ideas; de hecho para lo específicamente poético esa verdad no vale.

Sin embargo Valera completa su idea de la belleza y la identifica en definitiva con la bondad y la verdad: “Busca el poeta lo bello (proclama), y al encontrar lo bello encuentra la verdad y la bondad, que en la esencia de lo bello están sustancialmente”¹¹. Tanto la virtud como la verdad no son sino hermosura; son objeto del arte las ideas y los sentimientos del hombre, y las unas y los otros se resuelven en belleza. La poesía contiene ideas y sentimientos, pero de ella deriva en definitiva la belleza, pues la verdad y la bondad son bellos; más o menos así se manifiesta este joven Valera de 1854.

Nuestro autor termina su escrito proclamando cómo “las dos leyendas *El Moro Expósito* y *El Estudiante de Salamanca*... vienen a ser ambas lo mejor que se ha escrito en España desde Calderón acá”¹².

Según puede verse Valera trata desde luego del Romanticismo e incluso de Espronceda, pero también proclama su concepción del arte como la finalidad de la belleza: lo poético consiste en esa finalidad de lo bello, y por otra parte en la belleza se resuelven tanto lo bueno como lo verdadero.

10. Ibid., pp. 34-35.

11. Ibid., p. 42.

12. Ibid., p. 44.

Lo popular y la lengua

El día 16 de Marzo de 1862 es recibido don Juan en la Academia de la Lengua y lee un discurso en torno a “La poesía popular”; estamos todavía ante un autor joven, que anda por el final de la treintena. En realidad Valera se refiere ahora lo mismo a la poesía “popular” que a las lenguas en tanto un producto popular.

Nuestro autor se expresa románticamente y manifiesta que “cada pueblo creó [su lengua] como forma sensible, como emanación de su genio, inspirado por el espectáculo de la circunstancia naturaleza”, y que al sacar “de su propio ser” el idioma, “el pueblo se puede afirmar que se creó a sí propio”¹³. Las lenguas resultan por tanto un “fruto del instinto” mediante las cuales a su vez cada pueblo se crea a sí mismo: de esta manera “la adopción de un nuevo idioma no es posible sin una mudanza grandísima en el ser del pueblo que le adopta”¹⁴.

Valera parece decir que la lengua resulta a la vez emanación del genio de un pueblo y principio creador de ese mismo pueblo; al grupo humano lo hace la lengua y a la vez él hace la lengua. Las lenguas son pues formas sensibles del genio de cada uno de los pueblos, y constituyen también el principio creador de cada pueblo.

Nuestro autor señala que el hablar de las presentes cuestiones sobre el idioma ha tenido en cuenta a Renan y a Steinthal; en cualquier caso aparece como propia de Valera una idea romántico-idealista del lenguaje, ya que lo tiene como configurador del genio de los pueblos y forma sensible que emana de ese mismo genio popular; el lenguaje hace a un pueblo y cada pueblo hace su lengua a la vez y simultáneamente.

Don Juan aprovecha esta concepción del genio propio de las lenguas y de los pueblos para hacer alusión al krausismo entonces emergente, y para censurar sus usos idiomáticos; según queda dicho nuestro autor pronuncia su discurso en 1862, y 1860 está conside-

13. Citamos por Juan Valera, *Ensayos*, I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1928, pp. 258 ss. : “La poesía popular” (p. 273).

14. *Ibid.*, pp. 273-274.

rado el “año cero” de la escuela krausista, y el decenio 1860-1870 “el período de máximo empuje intelectual del krausismo español”¹⁵. Valera declara en efecto ante la Academia: “Pudieran estos filósofos de ahora introducir esas novedades germánicas, que al fin no son tan altas ni tan extrañas novedades, acomodándolas de modo que se hicieran consubstanciales a la índole y ser del espíritu y del idioma de nuestra nación”¹⁶.

Don Juan acaso no se refiere sólo al krausismo y habla un poco más en general de toda la recepción del pensamiento foráneo, pero desde luego alude a los krausistas y pide que acomoden su discurrir a la índole de la nación, a su lengua y a su espíritu. No nos encontramos sólo ante una cuestión idiomática, sino si bien se mira ideológica: Valera reclama que se acomoden al espíritu de la nación las novedades de los filósofos, y que a la vez se expresen de acuerdo con la índole del idioma propio tales novedades o supuestas novedades.

Nuestro autor reclama en esta ocasión solemne que se acomoden los filósofos a “la índole y ser” nacional; de hecho se están rechazando las filosofías “extrañas”. Románticamente quedan identificados además idioma y pueblo, y por eso Valera proclama que la perdurabilidad de la lengua propia y la perdurabilidad del espíritu nacional son la misma cosa; parece querer decir que nada más valen una filosofía acomodada al espíritu de la nación, y la lengua propia guardada en su pureza. Valera subraya la identidad propia del genio nacional, y ello le lleva a rechazar en definitiva las novedades germánicas del krausismo; un siglo más tarde Luis Araquistáin interpretaba por contra que el krausismo español no supone sino la continuidad del senequismo y el misticismo españoles¹⁷.

Don Juan insiste efectivamente en la identidad de lengua y nación y pide el auge de ambas y la perdurabilidad de ambas, pues no puede ocurrir de otra manera:

15. Vicente Cacho, *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Rialp, 1962, p. 72.

16. “La poesía popular”, p. 275.

17. L. Araquistáin, *El pensamiento español contemporáneo*, Buenos Aires, Losada, 1962, cap II. Gonzalo Fernández de la Mora ha reseñado con alguna hostilidad este libro, y pese a ello le reconoce sinceridad y “grandes verdades”: *Pensamiento español*, 1963, Madrid, Rialp, 1964, pp. 34-38.

No se crea que hago por acaso, sino adrede y muy de propósito, esta especie de identificación y de unificación del espíritu nacional y del habla nacional, porque el habla es una misma con el espíritu, es su emanación... Donde decae el idioma bien se puede afirmar que el espíritu nacional decae, y donde el habla se ha enriquecido con grandes e inmortales obras y guarda su pureza y su hermosura el espíritu nacional cuenta con esperanzas de vida imperecedera¹⁸.

Con mentalidad romántico-nacionalista llama Valera al habla propia “sello de nuestra nacionalidad” y asimismo “uno de los títulos de nuestra nobleza”¹⁹. La comunidad está concebida pues en cuanto asentada en el habla nacional, y a la suerte futura de esa habla se vincula indisolublemente la de espíritu de la comunidad propia.

Mirando las cosas desde un punto de vista más técnico o filológico piensa nuestro autor en la permanencia y unidad del idioma, y en este sentido se preocupa porque si “llega... a trastocarse la lengua” para exponer tanto la filosofía germánica como las doctrinas políticas francesas nuestra lengua será una lengua muerta,”no pareciendo probable que se conserve en América lo que en España se desdeña y destruye”²⁰. Ante el galicismo y ante la incorporación del pensamiento filosófico germano advierte Valera lo que le parece que ha empezado a ocurrir: que la lengua nacional pierde su identidad, se hace en cuanto tal “una lengua muerta”, y así tampoco pervivirá en América.

Al final de su discurso alude don Juan otra vez a los idiomas humanos de un modo romántico-idealista: las sustancias de contenido adquieren -al manifestarse lingüísticamente- la forma y color (con estas palabras lo dice) de cada una de las lenguas; en todas las lenguas y en la peculiaridad de cada lengua caben todas esas sustancias extralingüísticas. “La lengua... es como una copa esplendente y rica, donde caben, sin agrandarla ni modificarla, todos los raudales del saber y de la fantasía por briosos y crecidos que vengán, y donde toman al entrar su forma y sus colores”²¹.

18. “La poesía...”, pp. 275-276.

19. *Ibid.*, p. 276.

20. *Ibid.*, p. 279.

21. *Ibid.*, p. 304.

Valera resulta coherente en toda su idea: si los idiomas resultan privativos de cada pueblo y cada uno ajusta a su índole las sustancias externas de contenido, no debe “trastocarse” ninguno para incorporar a él doctrinas nuevas y foráneas; cuando se hace así la lengua muere en su identidad propia. Las novedades doctrinales se deben acomodar para su expresión a la índole del idioma de la nación: de otra manera ese idioma muere en cuanto tal.

Pero este discurso académico de don Juan Valera está dedicado a “la poesía popular”; algo dice de ella por supuesto el autor, a quien estamos viendo ocuparse sin embargo del idioma. Para el nuevo académico “no hubo poesía popular... hasta fines del siglo XV o principios del XVI; a la poesía popular precedió entre nosotros la erudita, y a la perfección de la poesía... la perfección de la prosa... *El conde Lucanor*,... *La Celestina*, valen diez veces más que todos los poemas y canciones anteriores al siglo XVI. Los romances o no existen o valen poco antes de esta época²².

Cree Valera que en el surgir de las letras castellanas estuvo antes que nada la perfección de la prosa: los primeros logros se alcanzaron en prosa, y el *Cid* por ejemplo no consistió sino en un trabajo artificial sobre una lengua “ruda” y a imitación de la métrica francesa²³. Sin embargo Yuri Lotman ha razonado -según se sabe- que el discurso en verso fue originariamente “la única forma posible de discurso del *arte verbal*”²⁴, y ya Menéndez Pidal había manifestado por su cuenta cómo la prosa castellana no fue capaz de producir “obras verdaderamente notables” hasta el rey Alfonso X, cuando en cambio había producido hacía mucho la obra maestra del *Poema del Cid*²⁵.

La estimación técnica posterior no acompaña por tanto a don Juan Valera, quien considera que la primera perfección de las letras castellanas fue la que se logró en la prosa: él en su tiempo entendía

22. *Ibid.*, p. 292.

23. *Ibid.*

24. Y. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, trad. cast., Madrid, Istmo, 1978, pp. 123-124.

25. Ramón Menéndez Pidal, *Antología de prosistas españoles*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932 6, p. 7.

las cosas de otra manera. Pero la tesis de nuestro autor acerca de la poesía popular se completa en otro párrafo:

Todo... prueba... que la poesía popular cuando ha tenido en España su verdadera eflorescencia ha sido en los siglos XVI y XVII, y que la revolución literaria de Boscán y Garcilaso y el influjo de la literatura italiana en la española no han ahogado la originalidad de ésta. La originalidad vino cuando el pueblo tuvo plena conciencia de sí, y se manifestó en el romancero y en el teatro²⁶.

Creemos que Valera razona de manera muy nacionalista: el pueblo -nos dice- tuvo plena conciencia de sí en los siglos XVI y XVII, es decir, en un momento de glorias, y entonces manifestó su originalidad en el romancero y en el teatro; la revolución de Garcilaso no ahogó esa originalidad. Cabe en este sentido glosar varias cosas:

a) La postura técnica posterior de Menéndez Pidal es la de que “respecto al género noticiero... la producción de romances viejos se inicia en la segunda mitad del siglo XIII”, y que a los romances novelescos y a los épicos se les puede “suponer antigüedad igual o mayor”²⁷.

b) La poesía popular o romanceril “digna del nombre de poesía” coincide para nuestro autor -según decimos- con lo siglos XVI y XVII: entonces el pueblo se manifestó tanto con el romancero como con el teatro. Se trata de dos géneros nacionales que se despliegan en la Edad de Oro y contribuyen a ella.

Valera en 1862 cree que los romances anteriores al XVI o no existen o valen poco; idealizadamente entiende que los mayores logros artísticos coinciden con el mayor esplendor de la comunidad nacional, es decir, con el Imperio español.

c) Garcilaso le parece a Valera “castizo”²⁸, y ello a pesar de su “revolución literaria” italianizante. En todo caso estamos ante una “revolución”, y Valera intuitivamente lo ve bien: se trató de un

26. “La poesía popular” p. 293.

27. Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 2, I, pp. 158-159.

28. “La poesía...”, p. 293.

auténtico cambio de canon o paradigma tanto métrico como de contenidos, y en ese sentido la poesía garcilasiana resultó revolucionaria. No estamos sólo ante un Garcilaso que escribe en “lenguaje... claro y hermoso”, según manifiesta un estudioso²⁹, sino ante la ruptura artístico-formal de un canon retórico y de sustancias de contenido.

Ni en las fechas ni en la estimación del romancero coincidimos hoy con el don Juan Valera de 1862; él veía técnicamente los hechos de otra manera, y los veía además nacionalistamente: el mayor despliegue y esplendor del romancero era el mismo del Siglo de Oro.

Una finalidad sin fin

A su vez don Juan Valera contestó a Cánovas cuando el malagueño ingresó en la Real Academia Española; el discurso con el que nuestro autor contestaba al de Cánovas trató de “La libertad en el arte”.

El arte -mantiene Valera- está sujeto desde luego a reglas técnicas (por ejemplo las normas de la elocución), pero en cuanto finalidad estética el arte es libre: “No se niega ni se negará nunca que la parte mecánica... de cada arte, que lo que no constituye propia y esencialmente el arte, esté sujeto a reglas; lo que se niega es que lo esté el arte mismo. Es evidente que el poeta no puede sustraerse a las reglas de la sintaxis, de la prosodia y de la metrificación,... En cuanto el arte tiene por objeto la creación de la belleza, el arte es libre”³⁰.

El arte es la finalidad de la belleza, y así cualesquiera medios para la consecución de esa belleza valen con tal de que logre el objeto bello; el arte consiste en la libertad para la belleza, en el libre fin de la belleza. Desde luego la artesanía mediante la que se consigue esa belleza está sujeta a procedimientos o reglas, pero lo artístico como finalidad bella es un ámbito de libertad que no tiene otro objeto que su propia consistencia estética. El arte se vale de procedimientos, pero su consistencia artística es libre.

29. Rafael Cano, *El Español a través de los tiempos*, Madrid, Arco/Libros, 1988, p. 233.

30. Juan Valera, “La libertad...”, en las *Disertaciones y juicios literarios*, Madrid-París, Biblioteca Perojo, 1878, pp. 47 ss.: pp. 52-53.

Valera se mueve en realidad en la traza de Kant, a quien menciona en un pasaje de importancia:

Kant por ejemplo -escribe-, dice que la belleza es *la forma de la conveniencia final de un objeto, en cuanto está reconocida en él sin la noción de un fin*. Lo cual significa que lo bello no es lo útil, porque lo útil es lo conveniente a un fin que conocemos, como la enseñanza; ni es lo agradable, porque lo agradable es lo conveniente para agradar, fin también conocido y fuera del objeto bello, y fin relativo, porque lo que agrada a los unos puede no agradar a los otros³¹.

Kant en efecto había mantenido -en el castellano de la traducción de Manuel García Morente- que “belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin”³². Lo bello reside por tanto en la forma de la finalidad de un objeto sin otro fin, en la mismidad de esa finalidad sin fin, en su opacidad o intransitividad; esta es la idea que Valera recoge literalmente.

Kant logró la mejor definición que se ha dado acaso de lo específico de la obra de arte: el arte consiste en la finalidad de sí mismo. El fundamento de determinación del juicio de gusto está -según proclamaba el filósofo- en “la mera forma de la finalidad en la representación... en cuanto somos conscientes de ella”³³. La percepción del arte en cuanto *forma en sí* es lo que da lugar a un juicio de gusto; lo artístico reside en la *finalidad de la forma en sí*. El juicio de lo bello se encuentra fundado “en una finalidad meramente formal,... en una finalidad sin fin”³⁴.

Podemos buscar una fórmula que incorpore la idea kantiana del arte, y ya queda expuesta: lo artístico consiste en una *forma en sí*, en la *finalidad de la forma en sí*. Por supuesto nos referimos a lo específicamente estético de la obra, porque la obra no se agota en esa constitución bella; encierra además emociones, pensamientos,... El arte -y en nuestro

31. Ibid., p. 55.

32. Manuel Kant, *Crítica del Juicio*, trad. de M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 136.

33. Ibid., p. 121.

34. Ibid., p. 126.

caso la literatura- es forma en sí pero no sólo forma en sí: por lo que se refiere a su consistencia específica, es la finalidad de la forma en sí.

Valera delimita -de acuerdo con Kant- lo útil y lo agradable de lo que es bello; “lo bello (había manifestado por ejemplo el filósofo) ... es completamente independiente de la representación del bien, pues este último presupone una finalidad objetiva, en decir, la relación del objeto con un fin determinado”³⁵. Ese fin determinado le falta a lo específicamente estético de la obra de arte, pues la finalidad de la forma está en ella misma; el arte y la literatura son la finalidad de una forma, la forma en sí de la representación.

Creemos nosotros no obstante que con la formulación kantiana -recogida por Valera- no se agota la consistencia de lo literario: la literatura es sus grandes creaciones también tiene relación con un fin determinado, es decir, representa por ejemplo el bien, etc. Lo útil conviene a un fin, y el texto literario resulta útil si contiene un impulso perlocutivo, o sea, si sugiere la acción.

El discurso literario es forma en sí aunque no sólo consista en esa forma; es la finalidad de una forma, pero puede también contener otras finalidades objetivas. *La literatura es finalidad de la forma sin excluir necesariamente otras finalidades objetivas*³⁶.

Don Juan Valera nos ha dicho que el arte tiene por objeto la creación de la belleza y que es libre en esa finalidad; no ha de extrañar por tanto que rememore a Manuel Kant, teórico como nadie de lo bello en cuanto finalidad libre. No resultará azaroso sino que tiene justificación el recuerdo de Valera a Kant: si para el filósofo lo estético reside en la conciencia de la finalidad en sí de la forma, don Juan proclama que por ello el arte es libre; *lo artístico está en la libertad de la forma como finalidad en sí*, podemos decir por nuestra cuenta.

Además Valera veía cumplirse en el romanticismo una voluntad estética y una liberación de las reglas que le hace referirse a él al

35. Ibid.

36. La *Crítica del Juicio* kantiana se publicó en 1790; el hecho pareció pasar inadvertido en 1990, y por ello quisimos contribuir personalmente a la conmemoración con nuestro escrito “La estética de Kant en España. Notas en el segundo centenario de la *Crítica del Juicio*”, 1616, VIII, 1990, pp. 25 ss. A ellas añadimos los párrafos de arriba.

ocuparse de esta cuestión de “la libertad en el arte”; en el contexto mental de lo artístico como finalidad y como libertad, menciona al Romanticismo y escribe:

El romanticismo... trajo consigo dos grandes ventajas: un concepto más noble, más espiritualista y más trascendental del arte y de la belleza, y la abrogación de las reglas arbitrarias y convencionales³⁷.

Valera subraya justamente lo que de “trascendental” tiene el arte del Romanticismo, el decir, lo que tiene de inmanencia estética y libertad artística. Además repite su idea anterior de que lo romántico se da ya en España con los movimientos de liberación frente a Napoleón, y destaca el relieve poético del duque de Rivas y de Espronceda (y el de Quintana):

Una época brillante y fecunda de actividad en letras y artes... la hago yo nacer... con el sacudimiento que produjo en España la revolución francesa, y con el gran levantamiento nacional contra Napoleón. Quintana, el más inspirado y sublime de nuestros líricos después de Fray Luis de León, abre este período ensalzando la libertad, la patria y el progreso humano; y en este período brillan, entre otros menores poetas, dos tan eminentes como Espronceda y como el duque de Rivas³⁸.

El Romanticismo, como bien sugiere Valera, no consistió sólo en una eclosión de las letras en muy breves años, sino que fue una “larga duración” de lo histórico: la “estructura” histórica estrictamente romántica va entre nosotros de hacia 1808 a 1840, cuando los tiempos empiezan a ser otros ya³⁹.

Supone un reduccionismo atento sólo a las letras creer que el Romanticismo español se limita a unas obras de hacia mitad de los años treinta de la centuria pasada: el Romanticismo es una modalidad de la vida que perdurará aún mucho, y que da lugar a una época

37. “La libertad...”, p. 63.

38. *Ibid.*

39. Vid. a este respecto diversas publicaciones de José María Jover y de Vicente Palacio Atard; comp. nuestro *Curso de Crítica literaria*, Madrid, Editorial de la UNED, 1993, cap. 16.

histórica estrictamente tal entre 1808 y 1840, los años de la quiebra del Antiguo Régimen en España.

Valera proclama que el arte en cuanto arte es libre; trae a colación por ello a Manuel Kant, teorizador de la finalidad libre de la forma en sí en lo estético, y evoca al Romanticismo en cuanto le es concomitante un concepto espiritual-trascendental del arte. El discurso de nuestro autor resulta interiormente coherente.

Qué es originalidad

En un número de la *Revista Contemporánea* de 1876 insertó don Juan Valera su artículo sobre “La originalidad y el plagio”⁴⁰; nuestro autor viene a señalar la dificultad de innovar en los contenidos, y destaca que lo original estará entonces en la peculiaridad de cada voz, en el tono o timbre individuales que demos a lo escrito.

Empieza Valera por mencionar a Garcilaso y a Góngora, y concluye con que los pensamientos de ambos se hallan en los clásicos; de este modo comprueba cómo parece que “la transmisión, la copia, el remedo, es un hecho constante”, y que así “lo verdaderamente original... es más escaso de lo que por lo común se cree”⁴¹. La novedad u originalidad de un autor no parece encontrarse por tanto en sus contenidos.

Como queda apuntado nuestro autor menciona a Góngora y versos de Góngora, y en tal contexto menciona como opinión más o menos establecida la de que “las *Soledades* son un poema pedantesco y detestable, donde a par que no hay verso ni idea que no estén imitados o copiados de algún clásico, la originalidad se funda en lo violento, artificioso y archiculto del estilo”⁴². A la altura de 1876 se da como natural este juicio antigongorino que Valera comparte, aunque leyendo bien al poeta cordobés se ven en él ideas que de ningún modo podían tener los clásicos (pues responden a la mentalidad de los primeros siglos modernos), y se ve asimismo que su artificio no es muchas veces sino arte de una gran belleza.

40. Recogido también en *Disertaciones y juicios literarios*, pp. 134-157.

41. Las palabras citadas *ibid.*, pp. 144-145.

42. *Ibid.*, p. 137.

Don Juan insiste al decir: “Llámase a veces original al extravagante, raro y disparatado. De esta originalidad pedimos a Dios que nos libre”⁴³, y seguramente a Góngora no lo tenía sino por raro, extravagante y quizá hasta disparatado. En definitiva la tesis de Valera es la de que la originalidad reside en el matiz de las formas, en el tono propio, en la voz individual más que en los contenidos: se es original por la voz, no por la escuela de temas. En todo caso él se expresa así:

La verdadera originalidad está en la persona, cuando tiene ser fecundo y valer bastante para trasladarse al papel que escribe y quedar en lo escrito... Para ser... original... basta con pensar, sentir y expresar lo que se piensa y se siente, del modo más sencillo. Entonces sale retratada el alma del que escribe en lo que escribe: y como el alma es original, original es lo escrito⁴⁴.

La originalidad es la persona, la individualidad distinta de cada uno en cuanto esa individualidad se traslada a lo escrito. Señala nuestro autor que no se escribe siempre para decir cosas que sean nuevas, sino también para recordarlas o hacérselas presentes a los que no las conocían⁴⁵; por repetir no se plagia, ya que cabe el tono individual, las maneras o las formas personales.

Valera viene a decir esto en realidad, que por repetir las ideas no por ello se plagia si se traslada a lo escrito la individualidad personal. Importan las maneras personales, la voz propia con la que uno puede referirse incluso a lo que ya se sabe.

Las ideas forman parte de la tradición -parece pensar Valera-, y salva la originalidad de lo escrito si se trasladan al papel las maneras propias, la voz o timbre individual. Se resulta original si se tiene voz, aunque se pertenezca a una escuela de temas.

43. Ibid., p. 156.

44. Ibid.

45. Ibid., p. 157.

Conclusión

Hemos visto cuatro escritos valerinos, que tienen fecha entre 1854 y 1876; sintetizamos ahora algunas de las ideas que quedan analizadas.

1. Para nuestro autor el arte tiene como objeto la creación de belleza, y en lo bello concibe que precipitan en definitiva la verdad y la bondad; lo verdadero y lo bueno también se disuelven en lo bello.

2. El arte produce la belleza y así el arte es libre. En la traza de Manuel Kant piensa Valera que lo estético consiste en forma de la finalidad sin fin, en conciencia -dicho de otra manera- de la finalidad sin fin de la forma.

El arte consiste en una finalidad sin fin y por tanto el arte es libre.

3. Defiende Juan Valera que la originalidad no se encuentra tanto en los contenidos -limitados en literatura-, cuanto en pensar y expresar de modo inmediatamente natural y sencillo lo que se piensa y lo que se siente. Originalidad es pues la expresión natural y sin deformaciones de la individualidad de pensamiento y de elocución.

4. Romántico-idealístamente Valera concibe la lengua en tanto forma sensible del genio de un pueblo mediante la que además ese pueblo se crea a sí mismo. El pueblo crea el idioma y a la vez resulta creado por él.

Si la lengua nacional se guarda en su "pureza" -añade-, el espíritu nacional vivirá asimismo imperecederamente.

5. Don Juan rechaza en último término el krausismo y acaso también el pensamiento foráneo, pues pide que acomoden sus novedades o supuestas novedades a la índole tanto de la lengua como del espíritu de la nación. En este tercer cuarto del Ochocientos Valera participa de la mentalidad nacionalista vigente entonces (política de expediciones militares en la época isabelina, la Historia de Modesto Lafuente,...).

6. Nuestro autor se preocupa asimismo del porvenir del idioma en América, y señala que con la incorporación de las filosofías extrañas y las traducciones deficientes, etc., si llega a "trastocarse" la lengua, no será posible conservarla en América.

7. Nacionalistamente no ve Valera el auge de la poesía popular y en términos más amplios de la literatura popular -romancero, teatro-, sino en los siglos XVI y XVII, al par de las glorias colectivas. Lo que hay de romancero medieval no lo considera.

8. En la misma línea de identificación con lo propio o castizo salva al Góngora de los romances, mientras en las *Soledades* le parece prevaricador del buen gusto y detestable.

9. Valera estima que el Romanticismo (lo romántico) surge ya con el levantamiento patriótico contra Napoleón, aunque tenga su eclosión tras la muerte de Fernando VII.

Caracteriza a los poetas románticos por hablar de sí mismos, llevar una existencia con algo de excepcional, o idealizar a las gentes patibularias.

10. El análisis de la crítica literaria de don Juan Valera forma parte de la Historia de las ideas literarias en España, y esta Historia está por hacer de modo global donde la dejó Menéndez Pelayo, es decir, desde hacia 1814. Por supuesto existen monografías, y algunas tienen calidad notoria, pero falta la articulación y exposición de conjunto.

Haremos una sola sugerencia: don Dámaso no está bien analizado, y prácticamente nunca se ha notado la impronta en él de Menéndez Pelayo, etc.

PEPITA JIMÉNEZ Y LA LITERATURA DE VIAJES EUROPEA

Ana Navarro
(Catedrática I.B., Barcelona)

La valoración del éxito editorial de *Pepita Jiménez*, de su difusión y alcance, resulta imprecisa, todavía hoy, a falta de un conocimiento exacto de las ediciones realizadas fuera de España en vida de Valera. No obstante las lagunas bibliográficas que el catálogo de la novela presenta, las dieciocho o veinte ediciones publicadas en nuestro país y las treinta o treinta y dos registradas en el fichero que he reunido hasta ahora de las realizadas fuera de él permiten aventurar que *Pepita Jiménez* fue una de las obras de mayor difusión tanto en España como en el extranjero, y que el elevado diferencial -más de un 50%- de las ediciones extranjeras sobre las españolas supone, además, una excepción en el panorama bibliográfico español de la segunda mitad del siglo XIX¹.

1. Baste citar, a título indicativo, ya que no es objeto de nuestra ponencia, que de la autora más traducida y reconocida por la crítica europea en esos momentos, *Fernán Caballero*, se hicieron en vida, tanto en España como en el extranjero, ocho ediciones de *Clemencia* y nueve de *La gaviota*, observándose que ésta gozó de mayor éxito en el extranjero con cuatro traducciones, mientras de la primera solo se realizó una al francés. Igual sucede con *El sombrero de tres picos* y *El escándalo* de Alarcón, de las que se hicieron en España hasta 1891 diez ediciones, y catorce hasta 1905. Si tenemos en cuenta, además, que de todas las obras de Pardo Bazán -incluidas las de crítica literaria- se hicieron veintiséis ediciones extranjeras, los datos bibliográficos de *Pepita Jiménez* ofrecen una dimensión inusitada a la novela que impone un merecido estudio de su recepción tanto en Europa como en América.

Con una ojeada superficial a este catálogo se puede constatar que *Pepita Jiménez* se vendió en Francia, Alemania y Polonia hasta 1884 como una novela de costumbres andaluzas. Así se deduce de los títulos de las ediciones en francés de Bentzon de 1879 y 1883, en polaco del mismo año y la versión alemana de Lange de 1884². La primera novela de Valera se incorporó, así, a una Europa que disfrutaba la herencia apasionada de la literatura de tema español y de los relatos de viajes. La oleada orientalista de la primera mitad del siglo XIX contribuyó, no obstante, a intensificar -especialmente desde el viaje de Taylor- el concepto peyorativo de España. Nuestra geografía se convirtió pronto en el “paraíso” que revierte a Europa, a través de los moldes literarios, una imagen idealizada conforme a las necesidades de exotismo de los diletantes extranjeros; pero, en opinión de los intelectuales españoles, totalmente deformada. *Pepita Jiménez* nace, pues, en una sociedad sensibilizada contra la imagen folclórica europea de lo español e incide en otra, apasionada ante cualquier manifestación artística que, procedente de España, despierte el ensueño nostálgico de un paraíso realmente conocido o imaginado a través del apriorismo mistificador de la literatura³.

Las *Impresiones de viaje* de Alejandro Dumas, publicadas en 1847⁴, desencadenaron una polémica manifiestamente galofóbica de la que se hicieron eco la *Revista de España*, *La Unión*, y *El Heraldo*. En la primera Valera, participó en este debate en 1868 con el artículo “Sobre el concepto que hoy se forma de España”. En él, con sarcástica ironía, analizaba el concepto denigratorio que del país habían formado historiadores y literatos viajeros, difusores del apotegma, generalizado por Dumas, *África empieza en los Pirineos*:

2. Récits andalous: *Pepita Ximénès. Les illusions de don Faustino*, París, Calmann Lévy, 1879 y 1883; *Pepita Jiménez. Andalusischer Roman*, Leipzig, Philipp Reclam, [1884]; y *Pepita Jiménez. Romans Andaluzyjski*, Lwow, 1883.

3. Véase en análisis de Joaquín Marco, “El costumbrismo romántico como reacción”, en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan*, Málaga, Diputación Provincial, 1987, pp. 125-139.

4. Alejandro Dumas, *Impressions de voyage. De Paris à Cadix*, 5 vols., París, Garnier, 1847-1848.

Cualquiera -dice Valera- que haya estado algún tiempo fuera de España podrá decir lo que le preguntan o lo que dicen acerca de su país. A mí me han preguntado los extranjeros si en España se cazan leones; a mí me han explicado lo que es el té, suponiendo que no lo había tomado ni visto nunca; y conmigo se han lamentado personas ilustres de que el traje nacional, o dígase el vestido de majo, no se lleve ya a los besamanos ni a otras ceremonias solemnes, y de que no bailemos todos el bolero, el fandango y la cachucha. Difícil es disuadir a la mitad de los habitantes de Europa de que casi todas nuestras mujeres fuman y de que muchas llevan un puñal en la liga⁵.

Valera ve en este modo de “poetizarnos” una “convención tácita para que de España y sobre España se pueda mentir impunemente cuanto se quiera...” [*Ibíd.*, 744]. Sin embargo, no todos los viajeros contribuyeron, en su opinión, a incrementar esta leyenda romántica. Así, consideró a Laborde y Ozanam⁶ viajeros “juiciosos” y positivos, ya que ofrecen una imagen ecuánime de nuestro país; mientras que fueron, en su opinión, “viajeros negativos” Tomé Cecial, Gautier, Dumas, George Sand, y el “estrafalario” y “disparatado” Borrow; pero, quizá, el que consideró más pernicioso fue el marqués de Custine por la colección de cartas difamatorias que dirigió a Lamartine, Chateaubriand, Heine, Victor Hugo, etc. reunidas en los cinco volúmenes que tituló *España bajo Fernando VII*, obra que fijó y universalizó algunos de los tópicos que desde el siglo XVI se venían repitiendo sobre España con mayor o menor fortuna⁷.

5. *Revista de España*, I (13. III. 1868) pp.46-70; publicado posteriormente en *La América*, XII (28. III. 1868), pp. 11-13. Cito por la edición de *Obras Completas*, t. III, Madrid, Aguilar, 1947, p.743.

6. *Itinerario descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo*, Valencia, Ildefonso Monpié, 1816. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, P. Didot L'Aine, 1812. Antonio Ozanam, *Una peregrinación al país del Cid y otros escritos*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1950, p. 13. Viajó a España en 1853; la obra se publicó tras su muerte en sus *O.C.*, París, 1855. La obra de Ozanam no pudo pasar desapercibida a Valera, además, por la poesía y el platonismo que desprenden su descripciones de la naturaleza que recuerdan el discurso místico y emocionado de don Luis ante la belleza del paisaje andaluz.

7. Adolphe, Marquis de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, 5 vv., Bruxelles, Wahlen y C°, 1858.

La imagen pintoresca elaborada a través de los relatos de los viajeros románticos irritaba al liberalismo español, a la vez que suponía, en cierto modo, un fraude para el visitante europeo de la segunda mitad del siglo XIX, cuyas expectativas aventureras empezaban a verse defraudadas por la aproximación de España a la modernidad europea:

Lo novelesco, el color local, las singularidades que buscaban, van ya faltando -escribe Valera- y esto les enfurece. En efecto: ya apenas hay manolas y majos; tenemos ferrocarriles y algunas fondas; hay chimeneas en las casas; en cuatro o cinco ciudades ha llegado a hacerse y a venderse manteca de vaca fresca, y casi no hay bandoleros, al menos no los hay tan famosos como José María, los Niños de Ecija, *el chato de Benamejí* y *el Cojo de Encinas Reales*. El extranjero que ve esto se considera *atrapé y volé*, y exhala su indignación en mil invectivas. [“Sobre el concepto...”, 745]⁸.

El viajero extranjero buscaba la diversidad cultural de sociedades tradicionales cuya idiosincrasia se mantuviera intacta frente a la estandarización del progreso. En este sentido, la “seducción polimórfica de Andalucía” -aspecto estudiado por González Troyano en un interesante artículo del mismo título⁹- conquistó el subjetivismo colectivo de otras sociedades al producir en sus miembros una identificación individualizada con lo diferencial. Dos viajeros de excepción, Davillier y Doré, recogían en su famoso viaje por España -aparecido entre 1862 y 1873 en la revista de Hachette *Le Tour du Monde*¹⁰- los últimos suspiros de esta España nostálgica que agonizaba bajo los rigores unificadores del progreso¹¹. El viajero, pues,

8. Sobre este aspecto véase José Alberich, *Del Támesis al Guadalquivir (Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX)*, Universidad de Sevilla, 1976, p. 11.

9. “Los viajeros románticos y la seducción polimórfica de Andalucía” en *La imagen de Andalucía... op. cit.*

10. Reunido en volumen con el título *L'Espagne*, París, Hachette, 1874. En adelante citaré por la edición de Madrid, Adalia, 1984.

11. Fue Davillier -según afirmaba Pedro Prat en una nota necrológica publicada en *La Ilustración Española y Americana* a la muerte del Barón, en 1883- quien acabó con “las falsas leyendas [sobre España] que eran en Francia moneda corriente”. Citado por Arturo del Hoyo en el pról. a la ed. de la obra, Madrid, Castilla, 1957, p. VIII.

de 1868 ve con nostalgia, según Valera, que “vamos perdiendo o hemos perdido nuestro carácter original y propio, porque somos un trasunto pálido y como un bosquejo de otras civilizaciones más adelantadas, y porque ya no hay aquí casi nada verdaderamente español y castizo” [“Sobre el concepto...”, 745]. Sin embargo, el novelista defendía en el prólogo a la edición española de los Appleton que *Pepita Jiménez* era “por la forma y por el fondo, de lo más castizo y propio nuestro que puede concebirse”¹². Valera, como ha dicho Marichal, “era un fiel espejo, en su dual acepción de reflejo y paradigma, de la España post-romántica que aspiraba a ser plenamente europea sin dejar de ser castiza”¹³; afirmación que podríamos hacer extensiva al espíritu que parece animar su primera novela¹⁴.

12. *Pepita Jiménez*, Chicago, Nueva York, London, D. Appleton y Cia., 1916, p. 8.

13. En el prólogo a Azaña, *Ensayos sobre Valera*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 10-11.

14. Su casticismo no es, no obstante, el de Mérimée, aunque el de ambos -junto al de *Fernán Caballero*- circularon paralelamente con la misma libertad por los circuitos editoriales europeos. Si bien, a título comparativo, y aunque sólo sirva como contrapunto, debemos señalar que, en números absolutos, las aproximadamente cincuenta ediciones de *Pepita Jiménez* publicadas en veinticinco años superaron las treinta y seis que se hicieron de la mítica *Carmen*, según nuestros datos, entre 1845 y 1905, es decir, en sesenta años. Hemos tenido en cuenta para la elaboración de estos datos de la novela francesa la *Bibliographie des oeuvres de Prosper Mérimé*, de Pierre Trahard y Pierre Josserand, París, Lib. Ancienne Honoré Champion, 1929, registros que han sido ampliados y actualizados con la base de datos del OCLC. Entre 1845, año en se publicó *Carmen* en la *Revue des Deux Mondes* y 1905 se hicieron las siguientes ediciones en Francia: Siete entre 1845 y 1874 y diecinueve entre 1875 y 1905, teniendo en cuenta que de la edición de 1852 se hicieron varias reimpresiones que han sido consideradas como ediciones, mientras que la edición de *Pepita Jiménez* de 1888 también las tuvo y no han sido consideradas en el cómputo numérico de las ediciones españolas. Las traducciones de *Carmen*, según la citada bibliografía, se inician en 1881 con una traducción inglesa, aunque en nuestro registro bibliográfico en contramos una edición de Filadelfia de 1878. *Carmen* fue traducida al inglés, ruso, italiano y alemán entre 1881 y 1900 en seis ediciones fechadas a las que podemos añadir cuatro más, según nuestros datos; y traducciones al alemán y español que no han sido consideradas por carecer de fecha. Atendiendo a estas cifras, *Carmen* se publicó fuera de Francia en cincuenta años en diez ediciones, sin contar, naturalmente, la gran difusión musical que tuvo con la ópera de Bizet y que contribuyó poderosamente a la popularización que se observa a partir de 1875, fecha en que empieza a difundirse *Pepita Jiménez*. Ante estos datos cabe preguntarse en qué medida *Pepita Jiménez*, como el *Viaje por España* de Davillier,

El novelista manifestó recelos en el prólogo a la edición americana de que *Pepita Jiménez* fuera “recibida con desdén o con censura, si se traduce para público algo prevenido contra España por conceptos fantásticos y tal vez poco lisonjeros”¹⁵. Por el contrario, la hispanofilia transpirenaica fomentó la demanda de narrativa de costumbres española, favoreció la “venta” artística de Andalucía -como ha indicado Calvo Serraller en “La pintura costumbrista española” [*Imagen romántica...*, 67]-, un camino abierto también para la literatura posterior -del que Valera daba noticia a Laverde en 1870¹⁶- que no gozó ni el cuadro de costumbres romántico ni la novela realista española.

Al publicarse la adaptación francesa de *Pepita Jiménez* como novela andaluza, la revista *Los Debates* hacía pública una reseña en la que el autor, anónimo, mostraba su satisfacción al ver “como las obras de nuestros escritores distinguidos se popularizan en el extranjero, lo que ha contribuido a colocar a España en el lugar que le corresponde, desvaneciendo las calumnias de viajeros poco inteligentes y de escritores no muy escrupulosos”¹⁷: esto denota una función subyacente de la narrativa de la segunda mitad de siglo, heredada del costumbrismo romántico. La reseña incorpora el prólogo a la edición francesa, según el cual *Pepita Jiménez* y *Las ilusiones del doctor Faustino* “rebotan intencionada sencillez, espíritu andaluz, color local, y gracia y sal [...] La primera tiene -dice el prologuista- quizá demasiada teología, la segunda mucha metafísica”¹⁸. Es evidente que la reacción ante el conflicto espiritual del seminarista no podía ser comparable en Europa al impacto que produjo en la sociedad española. Literaturas como la francesa contaban con antecedentes seculares. Baste recordar, por ejemplo, el éxito

contribuyó a desmitificar y a dignificar ante el lectorado europeo la España de majos, toreros, bandidos y manolas, que en algunos aspectos empezaba a ser historia bajo las directrices del liberalismo.

15. *Pepita Jiménez*, ed. cit., p. 8.

16. Juan Valera, *151 cartas inéditas a Gumersindo Laverde*, Madrid, R. Díaz Casariego, 1984, p. 43.

17. *Los Debates* de 7 de marzo de 1879, s.p.

18. *Ibidem*.

obtenido durante siglos por un precedente del realismo psicológico, las *Cartas de una monja portuguesa*, obra que no fue traducida al español hasta 1894, y de la que se habían realizado hasta la publicación de *Pepita Jiménez* 93 ediciones sólo en Francia¹⁹. Para adaptar la novela al gusto francés se aplicó, pues, el mismo método que Mérimée utilizó en *La dame de pique* y *Coup de pistolet* de Pushkin. *Pepita Jiménez* fue así aligerada de teología, con lo que se condensó el conflicto amoroso y tomaron relieve los aspectos costumbristas.

Si descontextualizamos el proceso psicológico de *Pepita Jiménez* del sistema referencial sobre el que se asienta, nos queda, como ya sabemos, una Andalucía más alusiva que descriptiva, selectiva, acrónica y universalizada, en la que se soslayan los tópicos deformados tanto por el costumbrismo español como por el extranjero²⁰. Algunos elementos de atención compartida, que bajo la maurofilia del viajero transpirenaico resultaban identificados o identificadores con el sustrato árabe o la proximidad africana -el aroma, la vegetación, la luz, la noche, los rasgos antropomórficos, la arquitectura, etc.-, son aspectos comunes que reciben impulso genésico -emoción del viajero frente a concepto estético de Valera- y tratamiento interpretativo divergente -orientalismo frente a clasicismo-, aunque de resultados estéticos análogos. Analizaremos, pues, la técnica descriptiva de aquellos y algunos de los clichés o

19. Según la bibliografía de Antonio Gonçalves Rodrigues en *Mariana Alcoforado. História e crítica de uma fraude literária*, Coimbra, 1943, la obra se había publicado en inglés en 27 ediciones, en alemán en tres, en italiano en una y en portugués en cuatro hasta 1873.

20. Según Alberich en "Actitudes inglesas ante la Andalucía romántica" (en *La imagen de Andalucía...*, 30.), entre 1820 y 1830 nace el turismo moderno "y por eso la imagen de España se renueva. Pero se renueva para caer otra vez en el letargo del tópico y del lenguaje común durante otro siglo y pico". Sobre la Andalucía de Valera, son ya clásicos el inestimable trabajo del profesor Cyrus DeCoster, "Valera and Andalusia", *Hispanic Review*, XXIX (1961), pp. 200-216; Roxane B. Marcus, "Contemporary life and manners in the novels of Juan Valera", en *Hispania*, n° 58, 1975, pp. 454-466; José Antonio Muñoz Rojas, "Notas sobre la Andalucía de don Juan Valera", en *Los papeles de Son Armadans*, VII, I, 1956, pp. 9-22; y Rafael Porlán, *La Andalucía de Valera*, Sevilla, Universidad, 1980.

lugares comunes que *Pepita Jiménez* presenta a la luz de las crónicas de Gautier, Borrow, Ozanam, Dumas, Botkine, el marqués de Custine y Mérimée, viajeros citados por Valera en “Sobre el concepto que hoy se forma de España”; a éstas hemos añadido las de Cibrario, Boileau, White y las de viajeros más próximos a la redacción de la novela como Davillier y de Amicis -excepciones significativas dada la mediocridad del género después de 1850-; y Teste y Nordau, que utilizamos para constatar la pervivencia de los tópicos²¹.

Pero antes de pasar a su análisis, quizá sea conveniente hacer unas breves consideraciones sobre el género de viajes en relación con *Pepita Jiménez*. Tanto si entendemos el “viaje” como una “ida a cualquier parte” o como “relación, libro o memoria donde se relata lo que ha visto u observado el viajero” (DRAE), don Luis es un viajero *stricto sensu*, y sus cartas toman el valor, en la ficción, en parte, del relato de viajes. Si atribuimos conceptos más metafóricos o exegéticos del término, como el de que viajar es adquirir conoci-

21. Théophile Gautier, *Tras los montes*, Paris, Magen, 1843; en ediciones posteriores titulada *Voyage en Espagne*. en adelante citaré por la edición de Barcelona, Taifa, 1985. George Borrow, *The Bible in Spain*, Londres, J. Murray, 1843; citaré por la edición española *La Biblia en España*, Madrid, Alianza, 1987. A. Dumas, *De París a Cádiz. Viaje por España*, t. III, Madrid, Espasa-Calpe, 1929. Vassili Botkine, *Lettres sur l'Espagne*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris, [s.a.]. Aunque Valera afirma en “Sobre el concepto que hoy...” que no leyó la obra de Botkine (p. 745), en una carta a Leopoldo Augusto de Cueto, fechada en San Petersburgo el 20 de enero de 1857, da noticia de sus conversaciones con el autor ruso y afirma haber hojeado el libro (*O.C.*, t. I, p. 1551). Las “Lettres d'Espagne” de Mérimée se publicaron en la *Revista de España* en 1830. Citaremos por la edición *Cosas de España*, Valencia-Madrid, F. Sempere y Cia. [s.a.]. Luigi Cibrario, *Lettere di Spagna e Potogallo*, Stamperia Reale, 1856. Lucien Boileau, *Voyage pratique d'un touriste en Espagne*, E. Dentu, Paris, [s.a.]. J.M. Blanco White, *Cartas de España* [1822], Madrid, Alianza, 1977. No encontramos referencias de Valera a las *Cartas* de Blanco; de él habla en “Poetas líricos españoles del siglo XVIII”, artículo publicado en la *Revista de España*, XI, (28 de diciembre de 1869), pp. 616-631. Sin embargo pudo tener noticia de ellas a través de Menéndez Pelayo, quien, a pesar de la postura religiosa opuesta a la del sevillano, manifestó su admiración literaria por esta obra. Edmundo de Amicis, *España. Impresiones de un viaje hecho durante el reinado de D. Amadeo I* (1873), Maucci, Barcelona, [s.a.]. Luis Teste, *Viaje por España 1872*, Castalia, Valencia, 1959. Max Nordau, *Impresiones españolas*, Barcelona, Arte y Letras, [s.a.].

miento de mundos ajenos o enriquecimiento humano o espiritual; si es descubrir, conquistar o comprender realidades nuevas mediante la experiencia; o si pensamos que viajar, cruzar fronteras, es ampliar horizontes mentales, podemos considerar el viaje de don Luis real, siempre dentro de la ficción, a la vez que simbólico. En la primera carta a su tío, el Deán, el seminarista adopta el punto de vista del viajero que llega a su lugar de destino, que en su caso no es otro que el de sus orígenes. El proceso onírico-empírico-recreativo (sueño-viaje-literatura) a que se somete el turista literario implica un espejismo deformador de la realidad que en unos casos confirma lo soñado y en otros destruye los “castillos en España”, por utilizar la afortunada locución francesa que da título, precisamente, al libro de viajes de Amadeo Achard. Don Luis mantiene una imagen deformada por la distancia y el tiempo de una realidad propia, evocada a través del recuerdo, siempre selectivo y magnificador:

Como salí de aquí tan niño y he vuelto hecho un hombre es singular la impresión que me causan todos estos objetos que guardaba en la memoria. Todo me parece más chico, mucho más chico; pero también más bonito que el recuerdo que tenía. La casa de mi padre, que en mi imaginación era inmensa, es sin duda una gran casa...²².

La realidad destruye o corrige la visión idealizada por la memoria, pero a la vez la realidad, en ocasiones, supera en belleza la belleza velada tras el recuerdo. Y lo que empieza siendo así un viaje de vacaciones a conocer el mundo antes de su ordenación sacerdotal acaba convirtiéndose en un viaje al centro del alma, en una confesión epistolar inversamente paralela a la confesión agustiniana. El viaje de don Luis es de descubrimiento y de conquista del mundo, es un arriesgado y emocionante cruce de fronteras entre el cielo y la tierra, entre misticismo y mundo.

En concordancia con su situación, don Luis utiliza el género que mejor se adapta a ella, el epistolar: “Cartas de mi sobrino”, “Cartas de mi hermano” dan título a dos partes de la novela que recuerdan

22. Cito por la edición de *Pepita Jiménez*, Madrid, Castalia, 1988, p. 64.

otros ya clásicos dentro del género de viajes -*Carta persas*, *Cartas de España*, *Cartas de un viajero*, etc.-, y la estructuran de forma paralela a títulos consagrados como las *Cartas marruecas* de Cadalso²³. La carta permite a don Luis tanto la introspección como la expresión de lo externo; subjetivismo y objetivismo se unen en un punto de fusión individual: el del emisor que es quien modera y selecciona lo interno y lo externo, la intimidad y los elementos referenciales significativos según su experiencia. Así la introspección psicológica y la realidad andaluza se entretajan a través del discurso del seminarista en una perfecta simbiosis literaria. En las cartas de don Luis lo referencial va tomando, como veremos, gradualmente valor simbólico; la naturaleza se subjetiviza por efectos de la emoción amorosa a medida que el conflicto anímico se agudiza, hasta despertar en don Luis el conmovedor *don de lágrimas* agustiniano²⁴ que culmina su debate entre lo increado y lo creado, entre el Creador y la criatura. La carta le permite la expresión liberalizadora de la inquietud y la angustia religiosa en su proceso de transfiguración espiritual, es una trampa y a la vez una válvula de escape a la que abandona su corazón enamorado.

Pero volvamos a los libros de viajes. Uno de los grandes tópicos que descansan en ellos es, según Manuel Bernal Rodríguez, el de la “tierra prometida”²⁵. La consideración de Andalucía como “paraíso” es recurrente en Gautier, convirtiéndose en tópica desde la publicación en 1843 de su *Viaje por España*: “Detrás de aquella cadena de montañas violeta [Sierra Morena] se ocultaba el *paraíso* de nuestros sueños” [Gautier, 177]. El término, aplicado por Valera a las huertas de su tierra natal en “La Cordobesa”, reaparece en *Pepita Jiménez* asociado también a la periferia rururbana del lugar de la novela, así como en *Las ilusiones del doctor Faustino*, donde el término da título a uno de los capítulos. “Tierra encantada” lla-

23. E. Rubio señala en su excelente edición de *Pepita Jiménez* (Madrid, Taurus, 1991, p. 74) la utilización del recurso del manuscrito encontrado en coincidencia con el texto de Cadalso.

24. *Confesiones*, VIII, 12, 28 y 29. Véase en *Pepita Jiménez*, ed. cit. 90, 99 y 100.

25. Manuel Bernal Rodríguez, “Tipologías literarias de la Andalucía romántica” en *La imagen de Andalucía...*, op. cit. p. 106.

mará Dumas a Andalucía; “jardín hechizado”, Amicis; y éste junto con Boileau, Godard y otros²⁶ harán extensivo el concepto paradisíaco a los pequeños y misteriosos jardines interiores -“rinconcitos del paraíso” los llamará Boileau- espacios recurrentes de descripción obligada desde las *Cartas de España* de White, según ha señalado José Alberich al anotar *El perfume del azahar* de Inglis²⁷. Su traslado a la literatura se presenta bajo un esquema estereotipado que atiende, por lo común, a una selección restrictiva y fija de sus elementos. El patio de la Fonda Europa, en Sevilla, descrito por Botkine o Davillier, o el de la Fonda del Comercio, de Granada, pintado por Gautier, constituyeron modelos en el género que recuerdan muy de cerca el del casino de la novela, trasladado según el mismo cliché²⁸. Veamos la emoción que despiertan en Amicis, por ejemplo, estos pequeños “paraísos”:

26. “Todo estaba inundado de una luz fulgurante, espléndida, como debía ser la que iluminaba el *paraíso* terrenal [...] Hacía tanto tiempo que no veíamos verde auténtico, que aquel jardín inculco y silvestre en sus tres cuartas partes, nos pareció un pequeño *paraíso* terrenal” [Gautier, 180, 185]. Íd. en pp. 200 y 329. “Don Luis se internó por lo más frondoso y esquivo de las alamedas, huertas y sendas que rodean la población y hacen un *paraíso* de sus alrededores” [PJ, 188]. De Amicis, *España... op. cit.*, p. 220 y 223; L. Boileau, *Voyage pratique d'un touriste en Espagne*, E. Dentu, Paris, p. 213; M. Godard, *L'Espagne. Moeurs et paysages, histoire et monuments*, Tours, Ad. et Cie., Imprimeurs Libraires, 1862, cito por López Ontiveros, “Imagen geográfica de Córdoba en la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX” en *Estudios de investigación franco-española*, n° 3, 1990, p. 68. “Paraíso de Mahoma” llama de Amicis al Patio de los Naranjos [p. 252], “paraíso terrestre” a Granada [p. 318], etc.

27. *Del Támesis al Guadalquivir*, Sevilla, Universidad, 1976, p. 60, n. 1.

28. “El centro de la concurrencia era el patio, enlosado de mármol, con fuente y surtidor en medio y muchas macetas de don-pedros, gala-de-Francia, rosas, claveles y albahaca. Un toldo de lona doble cubría el patio, preservándole del sol. Un corredor o galería, sostenida da por columnas de mármol, le circundaban; y así en la galería, como en varias salas a que la galería daba paso, había mesas de tresillo, otras con periódicos, otras para tomar café o refrescos, y, por último, sillas, banquetes y algunas butacas. Las paredes estaban blancas como la nieve del frecuente enjalbiego, y no faltaban cuadros que las adornasen” [PJ, 174]. “Las habitaciones de la *Fonda de Europa* donde vivo dan a un patio morisco, un patio (es aquí el atributo indispensable de todas las casas; cafés y hoteles están dispuestos del mismo modo); está rodeado de finas columnas de mármol; en el centro, en una gran pila de mármol brota un surtidor, coronado por una fronda de plantas y de flores de América del Sur, que viven aquí tan libremente como en su patria. En verano se sus-

A cada puerta un nuevo espectáculo: arcadas, columnas, flores, saltos de agua y palmeras; una maravillosa variedad de dibujos, de tintas, de luces, de perfumes, aquí de rosas, allí de azahar, más lejos de violetas. Y con el perfume un soplo de aire fresco, y con el aire un dulce murmullo de voces de mujer, de cantos de pájaro, de hojas arrulladoras; una armonía suave y variada que sin turbar el silencio de la calle, recrea el oído como un eco de música lejana (Amicis, 222-223).

Perfumes, cantos de pájaros y silencio; sensaciones olfativas y auditivas se mecen en estas líneas, configurando un esquema perceptivo común a los viajeros y a don Luis de Vargas:

... no quiero [...] que la hermosura de la materia, que sus deleites, aun los más delicados, sutiles y aéreos, aun los que más bien por el espíritu que por el cuerpo se perciben, como el silbo delgado del aire fresco cargado de aromas campesinos, como el canto de las aves, como el majestuoso y reposado silencio de las horas nocturnas, en estos jardines y huertas, me distraigan de la contemplación de la superior hermosura... [PJ, 89].

Como vemos, en el inconsciente despertar sentimental de don Luis, la naturaleza, “los sentimientos profanos” [PJ, 90], poco iden-

pende un toldo por encima del patio, y en este frescor embalsamado comemos, cenamos, leemos los periódicos” [Botkine, 149]. “Los patios suelen estar rodeados de columnas y de arcos. Un *tendido* de lona, que se recoge de noche para que penetre el fresco, sirve de techo a esta especie de salón. Alrededor, y a la altura del primer piso, hay un balcón de hierro elegantemente forjado, al cual se abren las ventanas y las puertas de las habitaciones, a las que sólo se entra para vestirse, comer o dormir la siesta. El resto del tiempo se pasa en este salón-patio, que está adornado con tios-tos y cubas con naranjos, y al que se sacan los cuadros, las sillas, los sofás y el piano” [Gautier, 136-7]. Otros patios ajustados al mismo cliché pueden verse en De Amicis, 222 y 264; Botkine, 104, 111, 128; Boileau, 89; Davillier, I, 388, 489 y II, 115; Gautier, 170, 187; Teste, 136; White, 49; etc., etc. Sobre la definición de este espacio típico especulan la mayoría de los viajeros. El salón-patio, como lo llama Gautier es una “invención encantadora” [170]; es más que un patio, es un espacio indefinible que a partir de su viaje por España planteará problemas de nominación: “Es un patio -diría Boileau [89]- por su enlosado; un jardín por las plantas de las que está lleno; un sala por los muebles lo adornan.” Y un patio, afirmaba De Amicis en sus *Impresiones de un viaje hecho durante el reinado de don Amadeo I* [222], “no es un ‘patio’ propiamente tal, ni un jardín ni una sala: es a la vez estas tres cosas.”

tificados todavía, se infiltran en su espíritu a través de los “deleites” sensoriales “más sutiles y aéreos”, que aceleran su transformación, hasta apoderarse de su voluntad. El nacimiento de su sensualidad inicia su desandar el trayecto agustiniano desde la “santidad” hacia lo terrenal. A través de su “confesión” vemos cómo *el aire perfumado, la noche o el silencio* -algunos de los grandes tópicos que descansan en los libros de viajes- gravitan sobre su alma. De la naturaleza andaluza dijo felizmente Montesinos que “interviene tanto en el desarrollo de la novela que es casi uno de los protagonistas”²⁹. Sus mensajes, como veremos, son premonitorios. La tórtola, el ruiseñor o la golondrina; fresas, jazmines, rosas o enredaderas; la luna o el tañido de las campanas en el silencio de la noche se unen al bando del amor -como ha señalado Andrés Amorós en su sugestiva introducción a *Pepita Jiménez*³⁰-; es más, actúan como símbolos frente a las referencias bíblicas o religiosas que refuerzan la *ratio* superior en esta lucha del joven teólogo entre el cielo y la tierra: “Don Luis se sintió dominado, seducido, vencido por aquella voluptuosa naturaleza” [*PJ*, 189]. No pudo escapar al telurismo de Andalucía, cuya fuerza también sintieron los viajeros europeos. Gautier en su *Viaje por España* [179] afirmaba, por ejemplo, tras cruzar Sierra Morena, que la naturaleza era allí “más fuerte que el hombre”.

Pepita Jiménez podría considerarse como un rendido homenaje de Valera a la noche andaluza. La noche es un ámbito dual en la evolución del conflicto: es la noche bíblica propicia para la oración, pero también para el pecado. La contemplación de la noche andaluza infunde en don Luis la intranquilidad, el temor, la ternura, la delectación sensual o el pánico; es seductora y dominante; es la encubridora de los amores, y es de noche cuando el conflicto amoroso entre Pepita y Luis avanza y se resuelve³¹. Los encuentros

29. J. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, Madrid, Gredos, 1969, p. 109.

30. Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 26.

31. Sobre la ambientación del conflicto en la noche véanse algunas referencias en *PJ*, pp. 124, 125, 131, 140, 141, 146 y 148.

entre ambos se producen, salvo en contadas excepciones, bajo el manto de la *nix* griega, aliada de la filosofía de la felicidad de Filetas en *Dafnis y Cloe*, que arrastra -en un clímax *in crescendo*- al seminarista hacia la “alcoba sombría” -la caverna de Platón- en la noche más pagana del año. Esta ambientación repetida de los encuentros amorosos en la noche responde a toda una concepción de la vida interpretada -junto al ritual amoroso andaluz ante la reja³²- como diferencial por los viajeros. Botkine, autor ruso al que Valera conoció en San Petersburgo, define así en sus *Cartas sobre España* la relación entre la noche andaluza y el amor:

Estas ciudades de Andalucía meridional son un mundo completamente aparte. No hay otra distracción más que el amor, no hay otra ocupación más que el *flirt*. [...] el atardecer y la noche son consagrados a las intrigas y al amor. [...] Aquí, [el amor] ama, por la noche, la soledad, el misterio. La noche, esta noche del sur, tibia y húmeda, es la diosa de las andaluzas [Botkine, 160-161: trad. de C. de Mingo].

Pero uno de los rasgos más poéticos y universalmente ensalzados de la noche meridional, sobre todo de la cordobesa, es el silencio. Como veíamos, éste era, junto al canto de la aves y el aroma de las flores, uno de los “deleites” aéreos que aceleran la transforma-

32. El rito del noviazgo frente a la reja, del que encontramos una alusión testimonial en *Pepita Jiménez*, es otro lugar común que incorpora el viajero sin excepción a sus libros sobre España, y que inspira páginas y páginas de los más ingenuos disparates. La costumbre de *pelar la pava*, locución considerada intraducible por los viajeros, que testimonia esta usanza tan celebrada en las crónicas transpirenaicas de todos los tiempos: “En algunas rejas seguían [cuando don Luis sale de casa de Pepita la noche de San Juan a las dos de la madrugada] aún varios embozados, pertinaces e incansables, pelando la pava con sus novias” [*PJ*, 214]. Veamos ahora la descripción de esta costumbre por Gautier, más próxima que la de sus contemporáneos al texto de Valera: “Al volver a casa os encontráis, bajo las ventanas y los balcones, con los jóvenes enamorados, embozados en su capa y ocupados en *pelar la pava*, es decir, charlando con sus novias a través de las rejas. Estas conversaciones nocturnas suelen durar hasta las dos o las tres de la madrugada [nodo cronológico que también coincide con la observación de la escena en *Pepita Jiménez*] [Gautier, 197]. Véase también: White, 71; Dumas, 1929, 142; Botkine, 151, 161; Davillier, II, 41-46; Boileau, 93 a 95; Teste, 137; Nordau, 91; etc.

ción de Luis y la transferencia de rasgos de la naturaleza que concluirán en una síntesis transustanciadora entre Luis, Pepita y la noche andaluza. Así el silencio germina en el alma de los personajes -el amor de Pepita y la tristeza de Luis son silenciosos- y preside tanto las noches de vigilia como las escenas de amor³³. Tópicamente roto por el canto de las aves, el murmullo de las fuentes o la guitarra de algún enamorado, el silencio emociona a don Luis y, como hemos visto en el texto de *Amicis* y veremos en el de *Davillier*, conmueve a los viajeros:

Si me despierto en el silencio de la alta noche y oigo que algún campesino enamorado canta, al son de su guitarra mal rasgueada, una copla de fandango o de rondeñas, ni muy discreta ni muy poética, ni muy delicada suelo enternecerme como si oyera la más celestial melodía [*PJ*, 99].

En el silencio majestuoso de una cálida noche de verano, cuando se pasa por un pueblecito de la Serranía, es cuando deben oírse los acordes melancólicos de la rondeña [...] Es difícil expresar la impresión que se experimenta -continúa *Davillier*, refiriéndose a Aragón aunque recordando a Andalucía- oyendo a lo lejos, en el silencio de la noche, estos cantos, tan primitivos y tan originales. [*Davillier*, I, 347; y II, 417].

El trasfondo sonoro de la novela procede del folclore o de la naturaleza, y constituye para el seminarista -sobre todo en la escena que preludia el encuentro entre Luis y Pepita- “un himno al Creador”, un premonitorio concierto de elementos simbólicos que se encadenan y repiten en el transcurso de la trama tomando la palabra, como personaje colectivo, como actantes del coro del teatro

33. Don Luis se enternece al oír el canto “del ruiseñor en el silencio de la noche”, el “majestuoso y reposado silencio de las horas nocturnas” supone peligroso deleite para su vocación [*PJ*, 89]; no hay para él nada más “apacible y silencioso” que los alrededores del lugar [*PJ*, 116]; don Luis combate en silencio [*PJ*, 135] y en el silencio de la noche [*PJ*, 129, 137]. “Aquella terrible escena silenciosa” dirá don Luis del beso profano [*PJ*, 147]; “en la casa reinaba maravilloso silencio” [*PJ*, 192] la noche de San Juan; y el silencio precede y sucede al amor hecho también de silencios: “Así estuvieron los dos algunos minutos en desesperado silencio” [*PJ*, 210]. Sobre este aspecto véase también *PJ* 99, 116, 117, 119, 168, 178, 195, 214, y 233.

clásico. Son desencadenantes pasivos del desenlace amoroso al adquirir protagonismo determinante en la consecución de la felicidad de Pepita. Baste señalar el simbolismo anunciador de la aves o de las campanas. El ruiseñor, por ejemplo, hechiza con su canto las noches de vigilia de don Luis, haciéndole olvidar los peligros del día. Este pájaro de claras reminiscencias virgilianas, símbolo del amor y de la felicidad, aparece en tres ocasiones en *Pepita Jiménez*, siempre asociado a don Luis [*PJ*, 89, 189 y 190]. Refuerza el paralelismo conceptual de su proceso espiritual: es, por el vuelo, nexo entre lo celestial y lo terreno, presagio de amor y de muerte, y como en el mito de Procne y Filomena, según Jean Paul Clébert, este pájaro solitario, clandestino y melancólico, simboliza los amores peligrosos³⁴. Otro elemento sonoro que pudiera ser analizado en este sentido son las “diez campanadas”, los “diez golpes que le hirieron el corazón” en el paseo previo a la cita con Pepita, la *Tetractys* pitagórica que anuncia con el más sagrado de los números -la *década*- la totalidad y el acabamiento. Cantos y tañidos quiebran, pues, el silencio nocturno, presagiando el futuro de Luis y dotando la novela de dimensiones simbolistas.

El aire, el elemento cósmico más sutil, medio del sonido, de lo diáfano y del perfume, nexo entre el cielo y la tierra, es el elemento clave en la percepción de sensaciones diferenciales de los viajeros. Toda una poética del perfume inunda de valores sensoriales sus textos, haciendo del “aire embalsamado” una apreciación común repetidísima que se da también con insistencia en *Pepita Jiménez*: “hierbas [...] y flores de mil clases”, “mil plantas silvestres y olorosas” [*PJ*, 116] esmaltan los prados y las “frescas y amenas huertas” [*PJ*, 87], impregnando el aire con el que se infiltra Pepita en el alma de don Luis como un elemento más de esta naturaleza agreste y sencilla. El aroma de Andalucía conmueve la sensibilidad del turista literario e intensifica en don Luis su proceso sentimental hasta el extremo de producirse en su alma una transferencia, una transustanciación entre Pepita y el perfume embalsamado de Andalucía:

34. J.P. Clébert, *Dictionnaire du symbolisme animal*. Bestiaire fabuleux, Paris, Albin Michel, 1971, p. 374.

Sus palabras suenan en mis oídos como música de las esferas [...] y hasta imagino percibir una sutilísima fragancia que su limpio cuerpo despide, y que supera el olor de los mas tranzos que crecen a orillas de los arroyos y al aroma silvestre del tomillo que en los montes se cría [PJ, 138].

El texto recuerda otro de Gautier de su *Viaje por España*:

“Según afirman en primavera se cubre aquel desierto [camino de Jerez] de un tapiz de verdor, esmaltado de flores silvestres. La retama, el espliego, el tomillo, embalsaman el aire con sus emanaciones aromáticas” [Gautier, 311].

Esta naturaleza tópica cargada de esencias primaverales se hace más penetrante a medida que el conflicto se agudiza próximo al desenlace:

El aire era tan diáfano y tan sutil, que se veían millares y millares de estrellas fulgurando en el éter sin término [...] Las hierbas y flores vertían más generoso perfume [...] muchos árboles frutales, en flor todavía; muchas acacias y rosales sin cuento embalsamaban el ambiente, impregnándole de suave fragancia [PJ, 189].

La carga poética del texto no dista sustancialmente del planteamiento del tema en los libros extranjeros:

Se aspira -escribe Dumas- durante el día todos los perfumes que el sol roba al toronjil, a la violeta, a la rosa y a los jazmines, siempre verdes y floridos, y durante la noche lo que un cielo azul, constelado de millones de estrellas, puede emanar del frescor de la tierra [Dumas, 7]³⁵.

La fragancia campesina adquiere, en el discurso del seminarista, por traslación, ecos bíblicos y renacentistas en un texto que

35. Sobre el aire embalsamado de Andalucía, véanse otros ejemplos en Borrow, 521; Davillier I, 220 y 263; Dumas, 7-8 y 152; Gautier, 211-212, 311 y 170; Nordau, 22-23, 25, 46, 86-87, 90 y 135. etc.

Leonardo Romero asocia, en su magnífica edición de *Pepita Jiménez*, al “durix ut ilex” de Horacio y Fray Luis de León: “El sacerdote [...] ha de ser humilde [...] No como la encina que se levanta orgullosa hasta que el rayo la hiere sino como las hierbecillas fragantes de las selvas y las modestas flores de los prados que dan más suave y grato aroma cuando el villano las pisa” [PJ, 178]. Asimismo, la fragancia del aire, identificada, como hemos visto, con Pepita, ha despertado en don Luis una idea que éste funde con la de Dios y reconoce innata en su alma en una sucesión de frases heredadas de la gnoseología platónico-agustiniana. La idea de Pepita es parte de la esencia del alma de don Luis, “tal vez -dice él mismo- es lo más puro y rico de su ser [del ser del alma], como el perfume en las flores” [PJ, 201].

Junto a la naturaleza agreste, la vegetación urbana es decisiva en el desenlace del conflicto. “Rosas enredaderas y jazmines” [PJ, 195] forman una combinación floral que en *Pepita Jiménez* dará, asociada a la enredadera, una triple simbiosis iconológica de claros ecos petrarquistas: amor y pureza se entrelazan formando la trama encubridora del amor en la reja de Pepita la noche de San Juan. Esta lúdica dualidad simbólica se completa con la presencia de la luna, luminar benéfico aliado a la joven, que preside, como en el encuentro de doña Leonor y don Álvaro -en *Don Álvaro o la fuerza del sino-*, el destino de los personajes:

Penetraban además por la ventana-vergel [...] el murmullo monótono de una fuente que había en el jardincillo, y el aroma de los jazmines y de las rosas que tapizaban la ventana, mezclado con el de dompedros, albahacas y otras plantas que adornaban los arriates al pie de ella [PJ, 195].

Aromas, rumores y resplandores son, pues, desencadenantes pasivos del desenlace amoroso ya que adquieren protagonismo determinante en la consecución de la felicidad de Pepita. El texto, al margen de lecturas interpretativas, podría emparentarse con otras descripciones de Gautier o Davillier.

Mirtos, granados y jazmines, en tiestos de barro rojo, alegraban y perfumaban aquel patio interior, iluminado por una media luz, tamizada y llena de misterio [Gautier, 170].

El perfume de los jazmines y de los arrayanes, el murmulio de las fuentes lanzando sus límpidas aguas [...] hacen del Salón [de Granada] un lugar delicioso [Davillier I,263].

Y para concluir con los aspectos descriptivos del mundo físico señalaremos algunas imágenes asociadas a las descripciones geológicas o lapidarias. Los paisajes y atardeceres meridionales adquieren en la paleta del turista literario, especialmente en la de Gautier, notablemente más colorista y cálida que la de sus contemporáneos -y sobre todo que la fría paleta de Valera en la que los colores dominantes son el azul, blanco y verde- reflejos de pedrería oriental³⁶ que preludian los movimientos poéticos del último tercio del siglo XIX. Gemas, topacios, cristal, ópalo, oro, plata, nácar, marfil, diamantes, etc. constituyen en los libros de viajes un lapidario premodernista, que también adorna la prosa clásica de *Pepita Jiménez*. El sol, por ejemplo, adquiere el valor del topacio tras los “rotos obeliscos” -“gigantescos obeliscos”, dice Davillier [I, 284]- de las sierras próximas al lugar:

El sol acababa de ocultarse detrás de los picos gigantescos de las sierras cercanas, haciendo que las pirámides, agujas y rotos *obeliscos* de la cumbre se destacasen sobre un fondo de *púrpura* y *topacio*, que tal parecía el cielo, *dorado* por el sol poniente. Las sombras empezaban a extenderse sobre la vega, y en los montes opuestos a los montes por donde el sol se ocultaba, relucían las peñas más erguidas como si fueran de oro o de *cristal* hecho ascua [PJ, 317-318].

La metáfora, aplicada al sol o a las montañas, bajo la luz del atardecer, aparece en Gautier o Nordau:

Al anochecer con el sol de soslayo, se producen efectos inconcebibles; las montañas fulgen como montones de rubíes, de *topacios*, de granates; un polvo de oro recubre los intersticios [Gautier, 206].

36. “Quanti splendor -exclama Cibrario ante una puesta de sol- riflettono le gemme d’oriente, quanti sbattimenti di luce i piú forbiti metalli” [Cibrario 45].

“Aquello era Andalucía, la tierra más encantadora de Europa, y aquél era su sol, su cielo un flamante *topacio de dorados* reflejos, montado en un inmaculado brillante, transparente zafiro!” [Nordau, 22-23].

Árboles, montañas, agua y nieve se tiñen, tanto en la novela de Valera como en los viajes de Gautier o Davillier, con los reflejos del iris, del ópalo o la plata³⁷; y el oro matiza, de forma reiterada, con sus reflejos la fría prosa de *Pepita Jiménez*, así como la más colorista del *Viaje por España* de Gautier³⁸.

Otro de los aspectos sensoriales que cautiva a los viajeros europeos según la latitud de su procedencia son los efectos lumínicos, tanto la luz como el intenso claroscuro o la penumbra que reinaba

37”. El aire era tan diáfano y tan sutil, que se veían millares y millares de estrellas fulgurando en el éter sin término. La luna plateaba las copas de los árboles y se reflejaba en la corriente de los arroyos, que parecían de un líquido luminoso y transparente, donde se formaban *iris* y *cambiantes como en el ópalo*” [PJ, 319]. “Todos los escarpados, todas las cimas, heridas de la luz, se tornan color de rosa, pero de un rosa deslumbrador, ideal, fabuloso, *nevado de plata*, con reflejos de *iris* y de *ópalo*, que haría parecer fangosos los tonos más frescos de la paleta; tonos de nácar, transparencias de rubí, venas de ágata y de venturina, que podrían competir con todas las joyas mágicas de *Las mil y una noches*” [Gautier, 194]. “Hacia el atardecer, las cimas de la inmensa Sierra se visten con los colores más ricos y transparentes. El manto de nieve que la cubre, iluminado por los rayos del sol poniente, toma tonos de nácar y de *ópalo*, mientras que las fragosidades que quedan en sombra se colorean de un azul tan puro, pero más suave que el del *záfiro*” [Davillier, 263]. “La luz rielaba en aquel océano de montañas, como *oro* y *plata líquidos*, rompiéndose en áurea espuma fosforescente al tropezar con los obstáculos” [Gautier, 180]. “El vidrio, el cristal son comparaciones demasiado opacas, altamente densas para dar una idea de la pureza de esta agua que la víspera aún se extendía en sábanas de *plata* sobre los hombros blancos de Sierra Nevada. Es un torrente de diamantes fundidos” [Gautier, 193]. “La luna no tardó en salir inundando con sus rayos de *plata* los salientes de las montañas. Las sombras de los roquedos se alargaban y se recortaban, adoptando formas extrañas, en el camino que seguíamos, y producían efectos de óptica originales” [Gautier, 234].

38. Montañas de “oro o cristal” [PJ 188], espadas de oro [PJ, 213], “resplandor de bronce y oro” en las armas iluminadas por el sol, estatuas con “letras de oro” [PJ, 247], “mantos de púrpura y de oro” [PJ, 202], “jaulas doradas” [PJ, 156], “cielo dorado” [PJ, 188], “estrellitas de oro” y “áureos salones”, etc. Sobre el empleo de la metáfora en el *Viaje por España* de Gautier, véanse las pp. 96, 172, 180, 182, 206, 226 y 262, entre otras.

en las casas españolas. El escenario donde tiene lugar el encuentro entre Pepita y Luis presenta una depurada selección de luces merecedora de cierta atención por su concurrencia en el desenlace sentimental. A pesar de la lámpara, de la palmatoria, y de la luna que iluminaba la estancia, ésta permanecía en una semioscuridad determinante para el intimismo amoroso. Tanto el espacio narrativo en que éste se produce como la situación creada son reiterativos en la obra de Valera. M^a Isabel Duarte en su artículo “La técnica creativa de Juan Valera: dos notas sobre espacios recurrentes”³⁹ analiza secuencias y espacios semejantes en *La ilusiones del doctor Faustino*, en *El doble sacrificio*, *Morsamor* y *El bermejino prehistórico*. Estas secuencias narrativas mantienen estrecho paralelismo con el emocionante trayecto seguido por don Luis hasta llegar al despacho de Pepita, así como con las condiciones de luz seleccionadas para la ambientación del coloquio. *Pepita Jiménez* se situaría, pues, en los orígenes del cliché que Isabel Duarte atribuye a una posible experiencia semejante vivida por Valera y que, en nuestra opinión, podría estar trenzada con algún recuerdo literario o científico de moda. En el *Viaje* de Gautier [107] parece adivinarse la existencia de alguna teoría óptica divulgada en la época, según la cual efectos lumínicos similares resultaban determinantes para la intimidad del *tête-à-tête*. Y entre las Memorias de Jacobo Casanova encontramos una “aventura trágica” en la que el autor italiano hace un trayecto parecido al de estos personajes hasta llegar a una estancia iluminada de forma semejante, al acudir a una enigmática cita, aparentemente amorosa, con una desconocida:

Miró el reloj: eran cerca de las diez y media. [...] Entonces se precipitó y penetró en el zaguán. El farol que le alumbraba de diario daba poquísima luz aquella noche. No bien entró don Luis en el zaguán, una mano, mejor diremos una garra, le asió por el brazo derecho. [...] Mientras Antoñona expresaba estas quejas no estaba parada, sino que iba andando y llevando en pos de sí, asido siempre del brazo, al colegial atortolado y silencioso. Salvaron la cancela, y Antoñona la cerró con tiento y sin ruido; atravesaron el patio, subieron por la escalera, pasaron luego por unos corredores y por dos salas, y llegaron a la

39. *Analecta Malacitana*, 1987, v. 10, 1, pp. 175-180.

puerta del despacho, que estaba cerrada. [...] don Luis, invitado a ello, tomó asiento en una butaca, sin dejar el sombrero ni el bastón, y a no corta distancia de Pepita. Pepita estaba sentada en el sofá. El velador se veía al lado de ella con libros y con la palmatoria, cuya luz iluminaba su rostro. Una lámpara ardía además sobre el bufete. Ambas luces, con todo, siendo grande el cuarto, como lo era, dejaban la mayor parte de él en la penumbra.” [PJ, 191, 192 y 195]

Tomé mis pistoletas de bolsillo y me armé de un puñal veneciano [...] y en el momento que sonaba la medianoche fui a abrir la puercecita. Esperé en una oscuridad completa la venida de la señora; pronto una voz dulce articuló muy bajo: “¿Estáis ahí?” Luego ropas de mujer se estremecieron a mi lado, me cogieron la mano y me dejé guiar. Seguimos un largo corredor, cuyas vastas ventanas daban sobre los jardines. [...] Subimos una escalera que me pareció magníficamente adornada; luego me encontré en un piso de artesonados negros y sobrecargados de placas de plata en las que brillaban las iniciales de la noble familia; era la habitación de mi desconocida. Dos bujías alumbraban el sitio en que nos encontrábamos; en el fondo descubrí un lecho cerrado por cortinas por todas partes⁴⁰.

40. Jacobo Casanova, *Memorias*, en *Viajes por España*, Madrid, Alianza, 1972, p. 292. Esta secuencia se plantea de forma muy similar a la “entrevista misteriosa” del doctor Faustino con su *inmortal amiga*: “Discurriendo de este modo, llegaron a la puerta de una casa, donde se paró la vieja. Al llegar el doctor empujó la vieja la puerta que estaba entornada y entró e hizo entrar al doctor en el zaguán oscuro como boca de lobo. El doctor, aunque iba bien armado, tuvo cierto recelo y puso la mano a la pistola que llevaba en el cinto. La vieja buscó a tientas el agujero de la llave de la puerta interior, por donde se entraba en la casa desde el zaguán, y abrió con la llave que guardaba en el bolsillo. La misma oscuridad que el zaguán había dentro de la casa. La vieja tomó la mano al doctor, y con mucho silencio le hizo subir por una escalera. Luego pasaron dos cuartos, también a oscuras. Llegaron, por último, a la puerta de otro cuarto, por cuyos resquicios se veía luz. La vieja dio un golpecito en la puerta. -Adelante- dijo una voz de mujer. -Entre usted, señor caballero- dijo la vieja. don Faustino entró en el cuarto, y la vieja quedó fuera. El cuarto estaba pobremente alhajado, pero muy limpio. Na había más que media docena de sillas y una mesa, sobre la cual se veía un velón de Lucena con dos mecheros ardiendo. En el fondo había una puerta que conducía a una alcoba.” [*Las ilusiones del doctor Faustino*, en *OC*, I, pp. 216-217]. Y el paralelismo de *Pepita Jiménez* y *Las ilusiones del doctor Faustino* se hace extensible, también, a la secuencia de llegada de Antoñona con don Luis a la alcoba de Pepita: “Antoñona abrió la puerta del despacho, empujó a don Luis para que entrase, y al mismo tiempo le anunció diciendo: -

Son muchos los aspectos de *Pepita Jiménez* que hubiéramos podido tratar a la luz de los libros de viajes. Quizá uno de los de mayor interés sea la configuración de los personajes principales desde la perspectiva de la abstracción generalizadora del viajero decimonónico, según el esquema figurativo arquetípico que éste ofrece en sus libros bajo las tesis de la *Volkerpsychologie* o *Etnopsicología*, inspiradas en el *Volksgeist* de Hegel y puestas de moda por los eruditos alemanes Lazarus y Steinschneider hacia los años sesenta. Majismo, contrabando, mundo taurino, gitanos, folclore, gastronomía etc. son otros aspectos de la realidad andaluza que hubieran podido ser tratados bajo el mismo prisma. Aunque en la primera novela de Valera no hay bandidos ni majos ni toreros, encontramos alusiones testimoniales justificativas de una España todavía posible hacia 1875 que se mantiene como velado trasfondo de un conflicto planteado en el seno de la incipiente clase media rural, ignorada por el visitante extranjero. La España mítica y folclórica se insinúa en *Pepita Jiménez* mediante la alusión evocadora con la que Valera hace -en ocasiones- un guiño de complicidad con el lector iniciado en las “cosas de España”⁴¹ y mantiene las expectativas de aventura en el romántico rezagado europeo.

Niña, aquí tienes al señor don Luis, que viene a despedirse de ti. Hecho el anuncio con la formalidad debida, la discreta Antoñona se retiró de la sala, dejando a sus anchas al visitante y a la niña, y volviendo a cerrar la puerta.” [PJ, 192]

41. Cuando don Luis afirma, por ejemplo, que su padre desea hacerle “el mejor caballista de toda Andalucía capaz de ir a Gibraltar por contrabando” [224], sugiere la figura de José María el Tempranillo, estudiante de teología de la Universidad de Granada, contrabandista y bandido, muy celebrado por los viajeros desde que Merimé difundió su leyenda en una de sus *Cartas de España*: “Destinábanle sus padres a la Iglesia, y estudiaba teología en la Universidad de Granada; pero su vocación no era muy grande, según se ve, puesto que por la noche se introducía en casa de una señorita de buena familia... Dícese que el amor hace dispensar muchas cosas... Pero se habla de violencia, de un criado herido... nunca he logrado poner en claro esa historia. El padre la tomó por donde quema, y formóse causa criminal. José María vióse obligado a huir y expatriarse a Gibraltar. Como le faltase allí el dinero, entró en tratos con un negociante inglés para introducir de contrabando mercancías prohibidas...” P. Mérimé, *Cosas de España*, ob. cit., p. 88.

Valera recrea el mundo andaluz con una técnica descriptiva próxima a la de los libros de viajes de la franja central del siglo. Partiendo de lugares comunes y estereotipos sobre Andalucía fijados por los viajeros románticos -paraíso, noche seductora, aire embalsamado, silencio, etc.- la prosa de *Pepita Jiménez* alcanza resultados estéticos muy cercanos a los de Davillier, Dumas, Gautier, etc. -a pesar de las interpretaciones orientalistas de éstos-.

Don Luis, como hemos visto, adopta en la primera parte de la novela el punto de vista del viajero, y ofrece, a través de sus cartas, unas primeras impresiones de la realidad que le circunda muy similares a las de éste ante la contemplación de sus paraísos imaginados. Su esquema sensorial y perceptivo ante la naturaleza resulta similar al de los visitantes extranjeros: la visión emocionada de éstos traduce su sensibilidad hedonista ante la constatación de realidades preconcebidas en la esfera de lo onírico, mientras que en el seminarista desvela el conmovedor descubrimiento del amor. El paisaje a través del sistema expresivo de Valera permite, pues, una lectura *horizontal* coincidente con la de los libros de viajes. Asimismo, el ámbito referencial -aunque en ocasiones se presente como idílico *locus amoenus*- corresponde a una realidad botánica concreta que contextualiza la novela en un ámbito geográfico perfectamente verosímil. Su presencia en la obra no es un mero decorado artificioso, es la enunciación de una realidad que Valera somete al alambique de la *esencialidad* mediante la transcendentalización y articulación de signos sugestivos. Éstos permiten, además, una lectura *vertical*, una interpretación subyacente que trasciende lo concreto hacia lo universal, dotándolo de valores esenciales o simbólicos. Así el mundo andaluz de *Pepita Jiménez* adquiere categoría acrónica y aespacial.

Por otra parte, existe un correlato entre las vivencias anímicas y sensitivo-afectivas del narrador don Luis y el ámbito espacial sobre el que éste lanza su mirada analítica e irradia, como el hombre romántico, su subjetivismo. El avance de la desarmonía de su alma sintoniza con esa naturaleza comprensiva, protagonista inteligente, que sedimenta en él y produce, como hemos visto, la metamorfosis transustanciadora en Pepita. La naturaleza andaluza actúa como

elemento dinamizador del sentimiento pasivo, oculto, anulando en don Luis las fuerzas centrípetas de su yo ensimismado y activando las centrífugas que acaban con su éxtasis contemplativo. La naturaleza -de ahí su importancia- contribuye a resolver el conflicto de desarmonía del alma de don Luis, impidiendo, junto con Pepita, Antoñona y don Pedro que la novela concluya en drama romántico: es, pues, actante con protagonismo bilateral, pero determinante, cuya voz subyace articulada bajo la iconología de signos transfiguradores. La descodificación que permite esta inteligibilidad vertical es posible gracias a ese conjunto de elementos supraconceptuales, exquisitamente seleccionados, que se diluyen estratégicamente en la trama configurando una constelación de fuerzas subyacentes con nuevas posibilidades cognoscitivas. Estos *signos motivados* de la naturaleza -ruiseñor, tórtola, golondrina, rosas, jazmines, fresas, etc.- unidos a imágenes de pedrería premodernista sitúan a *Pepita Jiménez* rozando el sugestivo cruce de caminos entre el Romanticismo y las corrientes literarias que anticipan los movimientos poéticos de finales de siglo.

Valera, pues, selecciona para su primera novela valores inmarcesibles, perennes, referentes sensoriales “sutiles” y aéreos” perceptibles por una sensibilidad universal que garantizan para la novela expectativas de modernidad por encima de vaivenes literarios. Andalucía se insinúa en *Pepita Jiménez* con una exquisita técnica impresionista que desata sutilmente la imaginación del lector iniciado en el conocimiento, onírico-literario o empírico, de lo español. La técnica descriptiva del discurso de don Luis configura una realidad de significación bivalente (connotativa y referencial), ajustable a cualquier esquema preconcebido sobre Andalucía.

Hasta aquí nos ha llevado hoy “*Pepita Jiménez* y la literatura de viajes europea”. Como ya se ha dicho, ésta cumplió una función catalizadora en el despertar del orgullo español que literariamente se reveló, con escasa resonancia internacional, en el cuadro costumbrista romántico y, posteriormente, con mayor fortuna, en la novela de costumbres. Valera, que no creía en la eficacia correctiva de la refutación vindicativa, pudo entrever en ella -independientemente de otras motivaciones- el medio ideal de devolver sutilmen-

te una imagen corregida de la nueva realidad nacional -la posterior a 1868- dentro del mismo sistema de referencias. Asimismo, pudo redescubrir Andalucía a través de la visión poética y magnificada de los libros de viajes, y producirse en él este hermoso despertar de sus señas de identidad, traducidas en el mundo castizo y civilizado de *Pepita Jiménez* que hizo de la novela en Europa un “espejo de los espejos de España”.

DON JUAN VALERA: ENTRE EL DIALOGO FILOSOFICO Y EL CUENTO MARAVILLOSO

Joan Oleza
(Universidad de Valencia)

1. Un cuento de hadas en medio de la batalla

A ningún buen lector de Valera -que si no son muchos sí son fieles- se le escapa ese aire de cuento maravilloso que adoptan las páginas finales de *Pepita Jiménez*¹. A finales de julio “se celebraron las bodas de don Luis de Vargas y de Pepita Jiménez [...] Aquella noche dio Don Pedro un baile estupendo en el patio de su casa y salones contiguos. Criados y señores, hidalgos y jornaleros, las señoras y señoritas y las mozas del lugar asistieron y se mezclaron en él como en la soñada primera edad del mundo”². No consta que comieran perdices pero “hubo hojuelas, pestiños, gajorros, rosquillas, mostachones, bizcotelas y mucho vino para la gente menuda. El señorío se regaló con almíbares, chocolate, miel de azahar y miel de prima, y varios rosolis y mistelas aromáticas y refinadísimas” (382). Sí consta, en cambio, que vivieron muchos años y que fueron felices: “A nadie debe quedar la menor duda en que don Luis

1. Aun contando con las reticencias finales de D. Luis de Vargas, con ese “fracaso dichoso” del protagonista que Montesinos (1969, 2ª ed. muy revisada) decía que era característico de los desenlaces de Valera, y en el que han abundado Feal Deibe (1984) y Romero Tobar, ed. (1989).

2. Cito por la 3ª edición de L. Romero Tobar, Madrid, Cátedra, 1991, 381.

y Pepita, enlazados por un amor irresistible, casi de la misma edad, hermosa ella, él gallardo y agraciado, y discretos y llenos de bondad los dos, vivieron largos años, gozando de cuanta felicidad y paz caben en la tierra” (385). El propio autor lo reconoce implícitamente, años después, cuando al presentar la novela a sus lectores norteamericanos les habla de “el héroe de mi cuento” o de “su cuento alegre”³. Todos sabemos lo aficionado que era Valera a los cuentos.

Si es cierto que el desenlace de un argumento narrativo, al enmarcarlo y limitarlo con un fin, se constituye en el núcleo de mayor concentración de la significación argumental, pues a la suya propia añade la acumulada a lo largo de toda la intriga, y al proponer una solución -un desenlace- al conflicto planteado le imprime, con el fin, fuerza ilocutoria, capacidad pragmática, carácter en suma de gesto ideológico, de acción textual ejercida sobre el lector, cabría preguntarse qué clase de gesto pragmático o ideológico suponía ese final de cuento maravilloso en la situación concreta en que fue enunciado.

Porque la situación en que la novela salió a la calle tenía poco o nada en común con los cuentos maravillosos. En aquel año de 1874 los acontecimientos se sucedieron vertiginosamente, y en medio de una guerra civil irresuelta y de otra colonial enquistada, el presidente de la República perdió la confianza parlamentaria, un general disolvió las cortes e impuso un poder ejecutivo fuerte, dictatorial, si bien pactado por las fuerzas políticas de centro. Es cierto que Valera se alegró del naufragio de las cortes republicanas, que aprobó la acción del nuevo poder ejecutivo, y que debió sentir que eran los suyos, con el general Serrano a la cabeza, quienes dominaban la situación, pero no es menos cierto que el apoyo de Valera al gobierno dictatorial era el de un hombre que militaba en el partido constitucional y que tenía por programa “la conservación y defensa de los logros liberales contenidos en la Constitución de 1869” y que contemplaba con extremo recelo las posibilidades crecientes de una

3. Cito tanto este prólogo de 1886, como el de 1880, por la edición de A. Sotelo, Barcelona, PPU, 1989, 275-284.

restauración monárquica, que amenazaba ya a la vuelta de la esquina. Como ha evocado M. Galera (1983, 84-86), don Juan escribió por aquellos meses que el día que llegase la restauración “no sería ciertamente un día muy lisonjero para el que esto escribe”, puesto “que yo, ni ningún revolucionario, puede ser hoy, ni en años, y sin mediar transacción solemne en que intervenga la nación entera, decorosamente alfonsino”. De manera que si llegara la restauración los hombres de la revolución de 1868 tendrían que resignarse y “meternos en nuestras casas”. No acabaría el año sin que sus recelos se cumpliesen: otro general, desde Sagunto, iba a imponer la restauración alfonsina.

Pero el contexto histórico de *Pepita Jiménez* no es sólo el del año 1874, sino el del entero *Sexenio revolucionario*, en el que Juan Valera, apartado de la política activa desde la proclamación de la República, desplegó una apasionada etapa creativa. El contexto histórico, en su conjunto, es el que en síntesis traza el novelista para los lectores norteamericanos de 1886:

“Yo la escribí cuando todo en España estaba movido y fuera de su asiento por una revolución radical, que arrancó de cuajo el trono secular y la unidad religiosa [...] Yo la escribí cuando más brava ardía la lucha entre los antiguos y los nuevos ideales” (281).

Y si dentro del contexto histórico nos desplazamos al específicamente intelectual, no lo encontraremos menos movido. Son años de euforia y de exaltación, en los que fragua la tesis de un “Renacimiento” de la cultura española en general, y de la novela como género literario en particular. Pero este clima de exaltación se acompaña a menudo de la conciencia de una crisis irreversible del sistema de creencias y valores dominante durante siglos en Occidente, de estar asistiendo, en suma, a la muerte del Antiguo Régimen ideológico.

Liberales y conservadores insistieron en esta tesis en sus debates del Ateneo y en sus artículos de la *Revista de España*, la *Revista europea* o la *Revista contemporánea*, cuyo papel en el movimiento intelectual de la época subrayó con tino R. Asún (1988). Para acudir a una sola cita recuerden ustedes lo que escribía E. Nieto en 1875: “no aparece ideal alguno [...] como impulso colectivo que

mueve y arrastra los ánimos de todos con fuerza incontrastable” (*Revista europea*, III, nº 49, 1875, 466a).

Son pocos los que se opusieron a la idea de la disolución moderna de los ideales universales, y entre ellos el siempre optimista don Francisco de Paula Canalejas o nuestro don Juan Valera, quien declaraba juguetonamente en el Ateneo: “No hay un ideal, es verdad: no hay una aspiración única y unánime [...] pero en cambio hay muchos ideales, y esto, lejos de ser perjudicial, es convenientísimo, porque hay para todas las inclinaciones, cada cual puede escoger el que guste” (*Revista europea*, VII, abril de 1876, 275a).

A un lado y a otro de esta conciencia de crisis, que despierta resonancias muy actuales, en torno a la crisis de los ideales que vertebraron la cultura occidental, se dibuja la controversia tal vez central de la modernidad, la de la secularización de la cultura, a la vez que el debate estético que iniciaron los románticos alemanes y que al filo de este segundo milenio permanece abierto y en plena efervescencia, el debate en torno al realismo y a la autonomía del arte, que en la España de los años 60-70 se concretó, además, como debate en torno a la nueva novela española.

En otro lugar he estudiado pormenorizadamente este debate (J.Oleza, 1995), alguna de cuyas sesiones del Ateneo presidió el propio Valera, por lo que aquí me limitaré a recoger, de forma resumida, la distribución de los interlocutores en grandes líneas antagónicas.

A mi modo de ver dos son las posiciones que polarizan, en última instancia, el debate. La primera es la de la tradición idealista y romántica, en la onda de la crítica literaria de los Schlegel y de la estética de Schelling y Hegel. La segunda es la de la contestación al discurso idealista. En la primera la tendencia absolutamente mayoritaria es hacia el arte por el arte; en la segunda el adversario a batir es el arte por el arte, y en ello coinciden intelectuales representativos de los dos extremos del abanico ideológico.

En el lado más conservador, y con diferencias muy marcadas en la calidad del discurso y en el dogmatismo, se alinean intelectuales como Cándido Nocedal, Pedro Antonio de Alarcón o

Emilio Moreno Nieto, partidarios de una estética puesta al servicio de los ideales católicos⁴.

Los defensores de un realismo de influencia francesa y positivista, no parecen haber sido muchos ni tener un gran peso crítico: su discurso es menos sólido que vehemente, al menos tal como lo esgrimieron José Navarrete y Luís Vidart, este último con más matices, en los debates del Ateneo y en la polémica sobre *Pepita Jiménez*. Muy parecidas a las de ambos son las ideas expuestas por el sobrino de don Juan, José Alcalá Galiano⁵. Si acabaron como vencedores no fue porque ganaran ellos la batalla en el terreno de la poética, sino porque a partir de 1876 la ganó Pérez Galdós en el de la novela.

Faltaría un dato fundamental en este diseño del contexto histórico en que se publicó *Pepita Jiménez*, ese cuento de hadas en medio de la batalla, si no se apuntara, aunque fuera brevemente, la actitud personal del propio Valera al escribir su novela. Azaña (ed.1927) trazó de mano maestra la circunstancia biográfica de 1873, sus luces y sus sombras, y E. Rubio (ed.1991) ha evocado recientemente la génesis de la novela, por lo que me limitaré a recordar el testimonio del autor en el prólogo de 1886:

“Yo la escribí en la más robusta plenitud de mi vida, cuando más sana y alegre estaba mi alma, con optimismo envidiable, y con un *panfilismo* simpático a todos, que nunca más se mostrará ya en lo íntimo de mi ser, por desgracia “(281).

4. Esta posición alcanzará su momento más inteligente con el discurso de Moreno Nieto en el Ateneo, en el debate de 1875 (*Revista europea*, IV, abril de 1875, 318-320), muy en la línea del Friedrich Schlegel maduro, y su momento más combativo con el discurso de toma de posesión en la Academia de P.A. de Alarcón, en 1877, el célebre *Discurso sobre la moral en el arte*.

5. Sus intervenciones en los debates del Ateneo pueden seguirse en la *Revista europea*, IV, abril de 1875, 273-74 (L.Vidart), mayo de 1875, 475-79 (Navarrete y, de nuevo, Vidart), y VII, marzo-junio de 1876, 237-239 (Alcalá Galiano). La polémica Vidart-Navarrete sobre *Pepita Jiménez* ha sido ampliamente comentada por la crítica desde G. Davis (1969) y publicada parcialmente por I.M. de Zavala (1971) y A. Sotelo ed. (1989).

2.- El trasfondo poético, estético y filosófico

El optimismo personal de Valera, en la encrucijada histórica y estética en la que le situó el destino, se corresponde fielmente con un optimismo filosófico que no es en él cosa de momento, sino de toda la vida: esa creencia tan europea y tan siglo XIX de que la humanidad atravesaba por su mejor momento, esa confianza en que la razón y la ciencia conducían inevitablemente, y por encima de todos los desastres interpuestos, a la perfección de la humanidad y al progreso de la civilización. De Victor Hugo a Emile Zola y de Hegel a Marx o a Krause toda una dimensión del pensamiento europeo apostó por el siglo XIX como por el caballo ganador de la historia⁶. Es indudable que Valera, pese a todas sus dudas hamletianas, y de una manera poco dogmática y menos cientifista, fue uno de los convencidos:

“Es evidente para mí, progresista en el sentido lato de la palabra, por más que no lo sea en el sentido estricto y meramente político, que la civilización crece y se mejora y se magnifica con el andar de los siglos” (1871, 431).

Este optimismo histórico forma parte del modelo ideológico que el Valera anterior a 1880⁷ elabora para el conjunto de su obra, un modelo en el que se sustentan desde *Pepita Jiménez* hasta *Doña Luz*, y que para mayor facilidad de exposición descompondré en una poética de la novela, una estética y una metafísica.

6. No fue ésta, evidentemente, la única corriente del pensamiento europeo: de Byron, Schopenhauer o F.Schlegel hasta Huysmans o Mallarmé, pasando por Baudelaire y Barbey d'Aurevilly, se desarrolló un punto de vista bien alternativo.

7. Debo advertir que no trataré, en las páginas que siguen, de la obra teórica, crítica o novelística posterior a 1880, que no entrarán en mi consideración textos tan fundamentales como los *Apuntes sobre el Arte Nuevo de escribir novelas* (1886-87) desmenuzados por L. López Jiménez (1977) y por A. García Cruz (1978), aun a sabiendas de que Valera no cambió nunca, como dijo Montesinos (1969, 2ª), y que si cambió algo fue para ratificarse, y aun para radicalizarse, en sus posiciones esteticistas, como sugiere A.Sotelo(1988) al comparar su trayectoria con la de M. de la Revilla.

2.1. Una poética romántica para la novela

Su poética es la parte más conocida de este modelo, cuenta con relevantes comentarios⁸, e insistiré poco en ella. Sus principios básicos están ya asentados desde muy pronto, tan pronto como 1860, en el ya muy citado estudio “De la naturaleza y carácter de la novela”, y se ratifican en los prólogos que redacta para *Pepita Jiménez* en 1880 y 1886. Sus postulados más característicos, enunciados a título de inventario, son los siguientes:

1.- La novela es poesía por oposición a la historia, pero poesía en prosa, por oposición a la poesía lírica.

2.- “La novela es un género tan comprensivo y libre, que todo cabe en ella, con tal que sea historia fingida” (1860, 193a).

3.- La imaginación es la condición fundamental de la poesía.

4.- El realismo es una poética errónea, pues aparte de otras razones, referentes a su moralidad o a su complacencia en lo feo y desagradable, tiene como principio de base la imitación de la realidad y de la vida cotidiana, que en la civilización moderna y burguesa han devenido prosaicas y, por tanto, incapaces de suscitar belleza e interés artístico.

5.- Frente a la verosimilitud realista debe reivindicarse en la novela una verosimilitud de lo fantástico, de lo verdadero en mundos posibles, diríamos hoy.

6.- También el neoclasicismo, con su pretensión de un canon universal racionalista, es una poética errónea, especialmente en España donde tuvo un carácter artificial y afrancesado.

7.- La poesía más genuina es la que responde al espíritu nacional de su pueblo. Cuando la poesía es así, bien puede llamarse nacional y castiza. España fue en sus siglos de oro una nación castiza. Después vino la decadencia. Hoy es posible y deseable un renacimiento del espíritu nacional, que traiga consigo el acopla-

8. Aparte de los trabajos ya citados de J.F. Montesinos (1969), L.López Jiménez (1977), y A. García Cruz (1978), véase E. Fishtine (1933), J. Krynen (1946), E. de Zulueta (1966), M. Bermejo Marcos (1968), G. Davis (1969), I.M.Zavala (1971), R. Mansberger Amorós (1984) o J. Alvarez Barrientos (1988).

miento de lo castizo a los nuevos tiempos. Las literaturas nacionales no excluyen ni son incompatibles con la literatura universal, pero ésta sólo tiene sentido como síntesis dialéctica de aquéllas.

Hasta aquí la poética de Valera sigue con fidelidad la de los románticos alemanes de Jena, muy especialmente la obra teórica de F.Schlegel, fundadora del esteticismo moderno. El ataque contra la poética neoclasicista francesa procedía de Lessing y, sobre todo, del *Sturm und Drang*, y la reivindicación de las literaturas nacional-castizas fue pieza fundamental del programa de Herder, dentro del *Sturm und Drang*, pero ambos principios fueron plenamente asumidos por Schlegel⁹. La poética de Valera no debe nada, por tanto, a la poética francesa del arte por el arte, como ya observara M. Bermejo (1968), y carece de conexiones con el parnasianismo, con Baudelaire o con Flaubert. Se ajusta plenamente, por el contrario, al pensamiento poético de los románticos alemanes, lo que sumado a sus posiciones filosóficas obliga a una seria revisión de aquella tesis de Montesinos (1969) que tan amplio consenso crítico alcanzó, la de que Valera no tuvo nada de romántico y sí mucho de antirromántico, la de que siempre pareció un hombre del siglo XVIII ajeno a su tiempo.

8.- Un rasgo que me parece muy peculiar de Valera, de su saber avenirse con las cosas, sin dramatizarlas, de sus gustos clásicos (que no neoclasicistas)¹⁰, de su admiración por *Dafnis y Cloe*, y que concecta mal con el trascendentalismo de los Schlegel, de Schelling o de Hegel, sus mayores proveedores contemporáneos de teoría poética, es su insistencia en el carácter de deleite, de juego intras-

9. En España ambos principios fueron incorporados por el pensamiento de F. Giner de los Ríos a través de la influencia de Herder, según E.Rogers (1988).

10. También comparte con los románticos alemanes -y a diferencia de los románticos franceses- ese gusto por las letras griegas y, menos, por las latinas: de Schiller y Hölderlin a Hegel, pasando por los Schlegel, se despliega una tradición estética que afirma a la vez su nostálgica admiración por la civilización grecolatina y su adhesión a una nueva literatura, la romántica, con normas y cánones distintos de los clásicos. Lo cual no obsta para que Valera se diferencie netamente de los románticos alemanes en cuanto a sus preferencias dentro de la literatura clásica, pues estos prefirieron siempre los géneros más "nobles" de la literatura clásica, la épica o la tragedia, mientras Valera se sentía atraído por los más "deleitosos".

cedente, de poesía bonita, que debe tener la novela. Valera lo afirma tajantemente en el prólogo de 1880 a *Pepita Jiménez*: “Mi propósito se limitó a escribir una obra de entretenimiento. Si la gente se ha entretenido un rato leyendo mi novela, lo he conseguido y no aspiro a más”. E insiste en calificar lo que debe ser “una novela bonita”, como se supone la suya. No hay sin embargo declaración más terminante de esta posición que aquélla con la que Valera puso punto final a su estudio sobre la novela de 1860:

“Feliz el autor de *Dafnis y Cloe*, que no consagró su obrilla a Minerva, ni a Temis, sino a las ninfas y al Amor, y que logró hacerse agradable a todos los hombres, o descubriendo a los rudos los misterios de aquella dulce divinidad, o recordándolos deleitosamente a los ya iniciados. ¡Ojalá viviésemos en época menos seria y sesuda que ésta que alcanzamos, y se pudiesen escribir muchas cosas por el estilo!” (1860, 201).

Los rasgos que a continuación señalo parecen más bien aplicaciones de la estética idealista a la situación literaria española.

9.- La conexión de novela y libertad de pensamiento, surgida con la revolución de 1868 y teorizada por Clarín en “El libre examen y la literatura presente” (1881), artículo en el que pone como ejemplo de esta conexión a Valera. El propio Valera alude a esta conexión, en clave metanarrativa e irónica, en *Paralipómenos*: “Ahora, al notar la libertad con que se tratan ciertas materias y la manga ancha que tiene el autor para algunos deslices, dudo de que el señor Deán, cuya rigidez sé de buena tinta, haya gastado de su tintero en escribir lo que el lector habrá leído” (353-54).

10.- Sin embargo esta libertad en el tratamiento de la materia novelesca, y la correspondiente ampliación temática que se produce con la disolución del tabú, no debe conducir nunca al novelista hasta la superposición de tesis ideológicas a sus argumentos. El radical rechazo de Valera a la novela de tesis, bien conocido por la crítica, se relaciona sin duda con el debate de los años 70 sobre el realismo, pues sus defensores lo concibieron ligado a la defensa de determinadas tesis, liberales o conservadoras, según los casos, y los propios novelistas, como Galdós o Pereda, así lo asumieron.

De las posiciones poéticas de Valera se derivan unas opciones respecto de la novela de su tiempo, el folletín, la novela histórica, la novela psicológica...que aquí no podemos desmenuzar, pero que en definitiva oscilan entre la apuesta por la novela episódica e imaginativa, y la apuesta por las novelas en que “nada sucede *que de contar sea* “ pero “que buscan lo ideal dentro del alma, y que podemos llamar *psicológicas*” (1860, 195). Ambas estaban bien asentadas en su poética y a ambas trató de darles vida en su novelística, a veces, como en *Las ilusiones del doctor Faustino*, intentó incluso la síntesis.

2.2. Las ideas estéticas de Valera: un idealismo intuicionista

Don Juan Valera entró de lleno en la controversia entre “las diversas filosofías del arte que contienden hoy por ganar el dominio de la opinión, desde Hegel hasta Gioberti, y desde [...los que siguen a Aristóteles] hasta los más idealistas y espiritualistas”(1861, 220). Ya en las *Lecciones* del Ateneo sobre “Filosofía del Arte”, en 1859, se declaró convencido de la necesidad de basar la crítica literaria en la filosofía estética.

No insistiré en que el primer postulado de esta estética es el del arte por el arte, tantas veces proclamado por Valera, y en que el segundo, correlativo del primero, es el rechazo de toda intromisión del criterio moral en el juicio estético, pero sí en que ambos postulados descansaban en la neta diferenciación de los valores de la belleza, la bondad y la verdad, y de las vías de conocimiento que les están aparejadas, el arte, la religión y la filosofía (o la ciencia), que procedía de Kant y que había sido plenamente desarrollada por los filósofos idealistas alemanes.

En las *Lecciones* de 1859 Valera parece seguir a Hegel cuando al diferenciar las tres vías de conocimiento establece que, no obstante su diferencia, persiguen un mismo objetivo, la aprehensión de lo absoluto, indiferenciado en sí mismo, ese *sol* del que habla Valera: “La aspiración constante del alma humana a ver y descubrir ese sol es lo que se llama filosofía cuando a ese sol queremos llegar con el entendimiento: religión [...] cuando queremos llegar a él con

la fe; y arte, cuando por medio de la imaginación” (1439). Cada una de estas vías no sólo es diferente a las otras¹¹, sino que, en el límite, las hace imposibles: la consecución de la perfección moral por el hombre, el estado de santidad, anularía su capacidad para el arte: “Llegados los hombres a este extremo de perfección angélica, las artes no tendrían razón de ser y acabarían” (1446). Lo mismo podría decirse de la filosofía o de la ciencia con respecto de la religión o del arte: en el caso de que la ciencia fuese capaz de llegar por sí misma al conocimiento de lo absoluto haría inútiles la religión y el arte. En última instancia las tres dimensiones del absoluto no son equivalentes: Dios ha dotado al hombre de una idea más clara de la verdad y de la bondad que de la belleza (1859,1447): mientras la verdad y la bondad son inequívocas, la belleza exige al artista internarse en el misterio.

Dentro de esta concepción netamente idealista, el arte, a la manera de Schelling, no puede ser “la imitación de la naturaleza, sino la creación de la hermosura y la manifestación de la idea que tenemos de ella en el alma, revistiendo esta idea de forma sensible” (1861, 220). Valera matiza, sin embargo, su antiaristotélica tesis: “Al revestir la idea de esta forma, es indispensable muy a menudo la imitación, y esta necesidad engañó sin duda a Aristóteles” (1861, 220)¹². Muy hegelianamente, piensa Valera, la idea vive y se despliega en la materia, se hace sensible a través de ella, y a través de ella resulta comunicable. Este argumento es determinante para quienes, como Pi y Margall o Revilla, defendieron en los años 70 un idealismo realista, alternativo a un realismo positivista: partían de que lo ideal se manifiesta y se comunica a través de lo real y de que, por tanto, lo real -lejos de ser un fin en sí mismo- es la vía necesaria para lo ideal.

11. Tesis que, pese a lo reiterada por Valera, no parece advertir García Cruz (1978) en su denodado análisis de la estética del cordobés, que decanta -creo que unilateralmente- hacia la subsunción de lo estético en lo religioso o lo sagrado. Por mucho que las relaciones entre belleza y bondad, entre arte y misticismo, se multipliquen -y se multiplican- en la obra ensayística y narrativa de Valera, es siempre a partir de su diferencia, del papel distinto que juegan en el sistema de la metafísica idealista.

12. Vid. otra versión de esta idea en 1859, 1444.

“La facultad principal del artista es la imaginación”, escribe Valera, y en ello sigue fielmente a los Schlegel tanto como se distancia de Hegel, puesto que la concibe como contrapuesta al entendimiento y a la razón. “Todo lo que se sabe ya científicamente es prosaico. La poesía didáctica es absurda en nuestra edad”. La poesía encuentra su territorio en lo que se ignora y se imagina, que “es más de lo que se sabe, y es seguro que siempre lo seguirá siendo. Queda, pues, un infinito espacio abierto a la imaginación del poeta, por donde éste puede volar y donde puede soñar”¹³. Ello asegura el porvenir del arte, que es inmortal, por mucho que la ciencia avance (1861, 220).

En todo caso el entendimiento, del que deriva según Kant el juicio crítico, es en Valera un obstáculo para la creación artística: “La crítica, precediendo en todo artista a la inspiración, es tal vez el único obstáculo serio que puede ofrecerse a la perpetuidad del arte, en épocas de una civilización muy adelantada”, por lo que la “inspiración inconsciente es de esperar que siempre exista y viva en la idea germinal del poeta o del artista, la cual ha de venir de lo infinito inexplorado” (1861, 221-22). Hay, eso sí, un papel asignable a la crítica en el quehacer artístico, el de la vigilancia de la forma: “Todos los grandes poetas, todos los grandes artistas, han sido siempre grandes críticos de lo exterior, de la forma” (1861, 223)

Junto al de la imaginación dispone el arte de “otro terreno que no se agotará nunca [...] Hablamos del sentimiento”(1861, 221).

El arte tiene, por consiguiente, una doble misión, la de satisfacer “las necesidades del corazón y de la fantasía” (1861, 222).

La dirección irracionalista de la estética de Valera se acentúa a medida que nos internamos en el núcleo de su pensamiento. Es cierto que en sus *Lecciones* del Ateneo declara “yo soy racionalista”, muy en línea con los filósofos alemanes que tanto admiraba, pero de inmediato pone condiciones y cortapisas a su afirmación (1859,

13. Mientras el entendimiento no sea capaz de agotarlo, sólo la religión y el arte, cada uno por su propia vía, podrán explorar este infinito espacio. De ahí el carácter profético (exploración de lo no sabido), incluso sacerdotal (culto del misterio), del arte. (1859, 1440).

1441). Si la primacía de la imaginación y del sentimiento son inequívocamente románticas, en la estética del XIX, el entusiasmo con que Valera asume que el escalón último del conocimiento no es la razón, ni siquiera en los términos de razón por encima del entendimiento en que la definió Kant, sino la intuición, procede directamente de Schelling, y Friedrich Schlegel y Friedrich Schelling constituyen la desviación intuicionista de la ortodoxia idealista alemana¹⁴. Escribe Valera en “El racionalismo armónico”(1873)- sin duda su trabajo filosófico de mayor calado en la época en que comienza a escribir *Pepita Jiménez* - por boca de Filatetes: “Lo que sabemos por la razón o el discurso, es prosaico y común racionalismo. El verdadero conocimiento [...] está por cima del discurso y de la experiencia sensible; es la intuición pura. La tal intuición rompe las reglas de la lógica y de la crítica” . Filatetes repite incluso una de las tesis favoritas de Schelling, sin citarlo: “La naturaleza de las cosas se entiende como una obra de arte”. Y después cita otra de las tesis fundamentales de Schelling, ahora de forma explícita: “Schelling afirma que la intuición es hija de la identidad: es la naturaleza creadora y divina en el sujeto, es el genio”. Y alude a la crítica de Hegel que tanto dolió a Schelling y que trajo consigo la radicalización irracionalista del Schelling maduro: “Schelling -dice Filatetes- vino a dar en el misticismo” (1873, 1588).

Justamente en este mismo diálogo filosófico otro personaje, la curiosa e inteligente Gláfira, descubrirá cómo los textos más característicos del pensamiento místico se parecen mucho a los de los filósofos alemanes, y en especial a los de Schelling:

14. En los últimos años el profesor A.Sotelo (ed. 1989) ha insistido en la conexión de la estética de Valera con la de Hegel, y creo que tiene toda la razón en la medida en que señala la dirección idealista del pensamiento de Valera, contribuyendo a encuadrarlo en el movimiento intelectual europeo frente a quienes siguen insistiendo en la idea de un Valera descontextualizado, anómalo en el panorama ideológico de la época. No obstante las opciones nucleares de su estética se corresponden mucho mejor con la estética de Schelling que con la de Hegel. Ya García Cruz (1978) advirtió la proximidad de las ideas estéticas de Valera y Schelling, aun cuando después se empeñara en desautorizar como indignas de credibilidad esas mismas ideas estéticas. Otra cosa son las ideas genéricamente filosóficas de Valera, deudoras en gran medida del sistema de Hegel, como veremos.

“He notado -dice- que casi todos nuestros místicos convienen en un punto en que se tocan con Schelling [...] es a saber: en que por cima de la razón o del discurso que entiende por imágenes y conceptos hay en nosotros una facultad que llaman entendimiento supremo, *ápex* de la razón y vista sencilla de la inteligencia, la cual ve y conoce y entiende sin necesidad de conceptos ni de imágenes”.

Y cita en su apoyo voces que un año más tarde resonarán también en las páginas de *Pepita Jiménez*: la del “iluminado y extático Fray Miguel de la Fuente”, la de Santa Teresa, la de San Juan de la Cruz (1873, 1541-42)¹⁵. Que nadie objete que ni Filatetes ni Gláfira son Juan Valera, pues éste repite, en su prólogo de 1886 (282) lo que aquéllos razonan en su diálogo de 1873.

Bastantes años antes, en 1859, en sus *Lecciones* del Ateneo, Valera había intentado precisar las relaciones entre misticismo y arte, a propósito de la necesidad que el arte tiene de revestir la idea de forma sensible. Es precisamente ésta, la forma sensible, con toda su sensualidad, la que separa al místico del artista, pues aquél necesita desprenderse de ella en su camino de ascensión mientras que “el artista, por el contrario, reviste lo que él conoce de Dios [...] de una forma material, que le hace perceptible a los profanos y a sí mismo”. Ello no lleva a la conclusión que “el misticismo sea contrario al arte”, tanto más cuando ciertos místicos recurren a la “poesía lírica cuando descienden, por decirlo así, a revestir de ritmo y de cierto artificio de lenguaje sus oraciones jaculatorias”, sino a la de que “es su complemento y el término infinito de su progreso y desarrollo. El arte es una preparación, un medio, una propedéutica del misticismo” (1859, 1444-45).

Inútil es insistir en cuánta importancia concedió Juan Valera a la asimilación de la literatura mística en el valor estético y en la significación de *Pepita Jiménez*. El mismo lo explicitó, sin ninguna posibilidad de malentendido, en su prólogo de 1880 (276).

15. Gláfira propone incluso una explicación (que repitió Valera en otros textos) para esta coincidencia: tanto los místicos españoles como los metafísicos alemanes tuvieron muy en cuenta la tradición mística alemana, y cita a Suso, a Ruibroch, o a Tauler.

No resulta nada extraño, dentro de esta concepción estética, lo insistente que se pone Valera sobre la insuficiencia de la inteligencia del artista en la aprehensión de la belleza compleja de su propia obra y sobre la capacidad del crítico de “comprender en la obra del artista bellezas que tal vez no comprendió el artista mismo. Lo cual es afirmar que el artista puede, por una especie de inspiración ciega, crear bellezas que no comprende.” Valera se enfrenta en la defensa de esta tesis a Hegel, de quien recoge esta cita: “Es ridículo, por consiguiente, el creer que el verdadero artista no sabe lo que se hace”. Según Valera “la experiencia nos hace ver que la mayor parte de los artistas y de los poetas son inferiores a ellos mismos como críticos de sus propias ideas”. Y evoca los ejemplos, bastante mal traídos, por cierto, de Góngora y Cervantes. Valera carga contra las doctrinas del neoclasicismo por su racionalismo, acude a la poesía popular como ejemplo, cree encontrar en la admiración de Hegel por ella una prueba del error de Hegel, se enfrenta a los casos de poetas altamente especulativos, como Dante, Goethe o Schiller, y concluye:

“En resolución: yo deduzco[...] que puede darse una obra artística perfecta, aun cuando sea espontánea e irreflexiva. Que la reflexión no se opone, sin embargo, a la inspiración de cierto género; que se puede ser gran artista y poeta [reflexivo, como lo fueron Horacio, Goethe o Schiller] . Y por último, que la crítica reflexiva puede ser y es de gran auxilio en la ejecución [...] para la estructura y para lo técnico, y hasta cierto punto mecánico en comparación con la esencia de la obra”.

La tercera y última de las *Lecciones* la acaba Valera con la evocación de un cuadro de Juan de Juanes sobre la Concepción, que se venera en la catedral de Valencia. Su descripción maravillada del cuadro y del proceso de trabajo del artista atestiguan un inconfundible desenlace: en el arte más puro siempre hay mucho de revelación.

“Sin duda Juan de Juanes experimentó lo que se llama inspiración. Estado que, como dice Demócrito, citado por San Clemente de Alejandría, llena nuestro ser de entusiasmo y de un espíritu sagrado.

La inspiración es, por consiguiente, el último término, el grado más alto a que puede llegar el alma del artista” (1859, 1450).

Cuando Valera se enfrenta al problema central de la estética, la relación del hombre con la belleza, lo hace a partir de imágenes platónicas y, también, místicas:

“Dije que lo absoluto venía al alma y la visitaba y la iluminaba para ver y comprender las cosas; pero que lo absoluto no se dejaba comprender por el alma. Esta, como encerrada en una cárcel oscura, no veía dentro de ella sino el rayo de sol que venía a esparcir sobre los objetos sus resplandores divinos; pero no veía ni alcanzaba a comprender el sol de donde estos resplandores divinos dimanaban” (1859, 1439).

Y es que Valera concibe el principio absoluto de la filosofía idealista, la idea y la belleza absolutas, como independientes del hombre, como preexistentes a él, de una manera radicalmente contraria a como la conciben Fichte y Hegel, de una manera que encuentra sus raíces en la teología cristiana y, más allá, en el pensamiento platónico y neoplatónico.¹⁶ Por ello Valera evoca el concepto de filosofía de Pitágoras y de Platón y reflexiona:

“Si interrogamos detenidamente nuestra conciencia, ella nos dice que lo bello es independiente de nuestro ser, y que, si no es otro ser, sino un modo, este modo emana de otro ser más alto que el hombre; por eso en la lección pasada definí lo bello: *el resplandor del ser*”.

Si el hombre es capaz de aprehender lo bello es porque contiene en sí no la idea absoluta de lo bello, a la manera de Fichte, de Hegel y aun de Schelling, sino una idea de lo bello que es “como reflejo de la belleza divina” (1859, 1439-41). “Definida así la belleza y declarada objetiva, y después de haber afirmado que la meramente inteligible [la no realizada, la pura] viene a nosotros de Dios y nos sirve de canon, de pauta y de norma para medir y apreciar la belleza sensible” pasa este Valera de 1859 a explicar el proceso de recepción en el alma de la belleza sensible, tal como se manifiesta en la obra artística o en la naturaleza.

16. El lector curioso puede encontrar una magistral interpretación de la diferencia entre el idealismo platónico y el hegeliano en el discurso de E. Moreno Nieto del 10 de abril de 1875 en el Ateneo, reproducido en la *Revista europea*, IV, 1875, 310-320.

En la Antigüedad se creía, con Platón, que si la confrontación con la belleza sensible, exterior a nosotros, y percibida por los sentidos, despertaba la idea de belleza celestial, ello era debido a una existencia anterior de nuestras almas en el mundo de las ideas y a que “cuando veían una cosa bella y sentían amor era porque recordaban la idea purísima de aquel objeto y aquel amor que en otro mundo espiritual habían sentido por él”. Plotino aportó la idea de que ese reconocimiento es tanto más intenso cuanto más se prepara el alma para él: “Todo hombre -cita Valera a Plotino- debe comenzar por hacerse bello y divino para merecer la visión de la divinidad y de la belleza”. En términos cristianos más actuales reelabora Valera el proceso:

“En suma: la belleza, más o menos unida a una forma sensible, tiene que llegar a nosotros por medio de los sentidos [...] Ya en nosotros el objeto bello, la imaginación estética se apodera de él y se lo pinta interiormente, y lo ilumina con los rayos de la belleza absoluta y se lo presenta a la voluntad para que lo ame, y al entendimiento para que lo juzgue y decida sobre él (1859, 450).

De toda la construcción estética de la filosofía alemana sólo se mantiene aquí el papel del entendimiento en el juicio estético, elaborado por Kant en la *Crítica del juicio*.

Nunca estuvo más lejos Valera del idealismo alemán que en estos aspectos de su pensamiento, y su lejanía lo es en función de su cercanía al idealismo platónico y al pensamiento cristiano, en especial al de raigambre mística.

Años más tarde, en 1873, trató Valera de tender un puente entre el planteamiento estético cristiano y el del idealismo alemán a través de Schelling:

“Si consideramos el mundo como una obra de arte, Dios, el genio creador por excelencia, el máximo poeta, el supremo artífice, reviste de forma su pensamiento y crea el mundo. Schelling, entendido así, se parece a Platón” (1873, 1537)¹⁷.

17. Le separan de Platón y del neoplatonismo cristiano “el porvenir continuo, un movimiento constante de lo real y de lo ideal”, que en última instancia aboca a la neutralización de toda diferencia, a la identidad trascendental, y eso a Valera no acaba de gustarle: ahí hay mezcla de Aristóteles, de Spinoza, y del italiano Giordano Bruno “que fue quemado vivo”, dice, y ahí está asentado, también, el principio fun-

La idea de la belleza absoluta de Valera es poco kantiana y nada hegeliana: “La belleza absoluta no se comprende y, por tanto, no se define. Se concibe, sí, y esto basta para afirmar su existencia”. Este último argumento, por cierto, es radicalmente antikantiano. La belleza absoluta, sigue diciendo Valera, es “la ley que nos obliga a declarar bella una cosa que esté de acuerdo con la idea de esa misma belleza absoluta, o a declararla fea cuando con ella no está de acuerdo” (1859, 1447). Esta operación se realiza por el entendimiento, pero hay otra operación aun más importante que efectúa la belleza absoluta en el alma humana: “Toca y hiere la voluntad y la decide a amar un objeto con [...] amor desinteresado y sublime” (1447). Valera recurre a Santo Tomás para apoyar el platonismo de su tesis y para explicar cómo nuestra voluntad se mueve a amor cuando nuestro entendimiento no puede comprender la belleza absoluta, pues como propia de Dios es superior al alma humana y como propia de Dios es buena: “las cosas inferiores al alma se deben entender antes que amar; las superiores al alma se deben amar antes que entender” (1448).

“Es pues el amor [...] la piedra de toque, permítaseme decirlo así, en la cual se aprecian los quilates de la belleza. Por eso pusimos como la primera calidad del alma del artista el que sea un alma enamorada [...] Lo que se llama esto o entusiasmo poético no es más que una locura de amor por la belleza artística “(1859, 1448).

Y de nuevo el arte y la mística se aproximan. El amor a la belleza debe ser un amor desinteresado, “sin ninguna consideración a la utilidad o al deleite que puede darle el objeto donde la belleza reside”. Para su teoría del amor Valera cita en su apoyo a Platón, León Hebreo, Fonseca, “platónicos españoles”, pero también a Santa Teresa y a San Francisco. Y en última instancia y en clara insubordinación contra la autoridad kantiana, Valera proclama la primacía del amor sobre el entendimiento:

“el entendimiento forma sus juicios sobre las cosas bellas en razón del amor que estas cosas le inspiran. Así es que lo que se

damental de todo el darwinismo, el de la identidad sustancial de todas las especies: “Schelling construye *a priori* lo que Darwin *a posteriori* “ (1873, 1357).

llama buen gusto no depende tanto de la claridad y perspicacia del entendimiento, cuanto de la exquisita sensibilidad del alma, que propende del amor” (1859, 1448-49).

Hegel universalizó una definición de la belleza según la cual ésta es la apariencia sensible de la idea, y Valera, como casi todos los intelectuales de la época, se hace eco de esta definición y la repite hasta la saciedad. Pero esta fórmula tuvo consecuencias directas sobre la valoración de la forma artística, ya disminuída por el anti-sensualismo de Kant, por su perentoria necesidad de sustraerse de todo lo empírico. El idealismo de Fichte, Schelling y Hegel, tiende por un lado a espiritualizar la forma artística y por el otro a adelgazar su cometido, pues lo verdaderamente decisivo, en los idealistas, es la idea y no su apariencia sensible, la forma interior mucho más que la exterior.

Valera, desde su temprano artículo “Qué ha sido, qué es y qué debe ser el arte en el siglo XIX” (1861) se pone a la defensiva frente a “los más idealistas y espiritualistas despreciadores de los preceptos antiguos y del culto de la forma” (220-21). Para él no caben dudas al respecto: “La calidad esencial del arte reside, por consiguiente, en la forma” (221). Y en sus *Lecciones* de 1859, atento a la posible contradicción que podía producirse entre la proclamación de la superioridad de la poesía sobre las demás artes, precisamente por su mayor independencia de la forma externa¹⁸, y la defensa del valor esencial de la forma poética, Valera trata de explicarse:

18. Es esta una idea repetida desde Kant a Hegel: cuanto más depende el arte, para su apreciación, de los sentidos, más bajo lugar ocupa en la escala de excelencia de las artes, de manera que la arquitectura y la escultura están por debajo de la pintura y de la música, y éstas por debajo de la poesía. Al desarrollar esta idea Valera argumenta además -en clara intuición saussureana- el carácter convencional de la relación entre significantes y significados en la poesía. Las traducciones demostrarían, según este razonamiento, hasta qué punto podemos prescindir de la forma exterior (métrica, ritmo, dicción) de la poesía. La belleza más profunda y rica de la forma es interior y mantiene con la exterior una relación arbitraria: “Esta posibilidad de hacer segregación de la forma y de transmitir la belleza de un modo espiritual, da, a mi modo de ver, a la poesía una superioridad sobre las otras artes” (1859, 1450). Tendría que llegar Schopenhauer para decir lo contrario.

“La belleza esencial reside, sin duda, en el pensamiento; pero el pensamiento, ya que no se representa, se expresa, al menos, por medio de la forma en la poesía. La palabra no será el pensamiento mismo que se realiza, pero es, sí, la expresión, si se quiere, arbitraria del pensamiento, el cual no será percibido ni comprendido, si no es bien expresado antes [...] la forma es parte esencial de la poesía [...] La poesía, sin forma, es prosa” (1450-1451).

La defensa apasionada de la forma poética lleva a Valera a enlazar con Carlyle, cuando cita en apoyo de su tesis aquella sentencia de Carlyle según la cual “sólo debe cantarse lo que no puede decirse”. Comenta Valera:

“declarando así por un exceso de entusiasmo, como único asunto digno de la poesía, el que es en prosa inefable e incommunicable. Ideas muy parecidas a las de Carlyle, llevaron, sin duda, al abate Galiani a asegurar que lo más sustancial de ciertos libros era lo que estaba escrito entre renglones, esto es, aquella porción de pensamientos, permítaseme decirlo así, más etéreos y puros, los cuales, sin entrar ni caber en las palabras, quedan misteriosamente encerrados en el armónico conjunto de ellas con lo mejor del alma del que les dio ser [...] Hay, pues, en la forma de la poesía, un misterio que no todos entienden” (1859, 1451).

Sin saberlo, o sin citarlo, Valera se aproximaba así a la poética simbolista elaborada tanto por Friedrich como por August Wilhelm Schlegel, y quedaba a sólo un paso de aquella otra poética del silencio, que entremezclada de platonismo y negatividad, convirtió a Mallarmé en el profeta de la poesía contemporánea.

2.3. Una metafísica de pacto: entre Hegel y los místicos españoles del XVI

Bien sabido es que, en cuanto a ideas filosóficas, don Juan se confesó muchas veces, por sí mismo o a través de personaje interpuesto, como es el caso de Filatetes en el diálogo “El racionalismo armónico”, como mero aficionado a la filosofía y como filósofo sin sistema, cuyo humilde patrimonio lo constituían “ciertos atisbos de filosofía perenne”, esa “filosofía perenne” cuyo concepto procede

de Leibniz y que García Cruz (1978) trató de cernir en Valera. No obstante, si ya desde 1859 venía afanándose en asentar en su pensamiento una cultura filosófica, en 1873, en el momento de comenzar a escribir *Pepita Jiménez*, Valera desplegó un esfuerzo considerable (que nada tiene de caprichoso, dicho sea de paso¹⁹) por comprender el debate filosófico contemporáneo, por penetrar en los vastos sistemas de Kant, Fichte, Schelling y Hegel, por conocer a Krause, por entender la espiritualidad española del siglo XVI, por actualizar la filosofía griega, por reinsertar en el presente el pensamiento de Leibniz y de Espinoza, y ese esfuerzo -pese a toda la negligencia y alardes de desgana del autor-, quiso hacerse desde la perspectiva de un conjunto cohesionado de pensamiento, cosa que consiguió en buena medida, sea cual sea nuestro juicio acerca de la profundidad filosófica de su empeño o acerca de la correspondencia entre filosofía y biografía. Tan vehementemente se adentró en esa búsqueda que hizo de la historia de la filosofía un orden simultáneo, como Eliot predicaba de la cultura occidental, una sincronía en que el antes y el después desaparecen en virtud de una permanente actualidad. Posmoderno resulta Valera cuando leemos: “San Agustín, que tampoco se deja convencer por Kant responde a la sofistería de Vacherot” (1873, 1552). S. Agustín, Kant y un discípulo de Cousin dialogan todos a una: los siglos de diferencia entre las voces se han disipado.

No es este el lugar para una pormenorizada exposición del pensamiento metafísico del Valera que escribe *Pepita Jiménez*, *Doña Luz* o *Las ilusiones del Doctor Faustino*, aunque a mi modo de ver

19. Una cosa es cuestionar la coherencia o la firmeza de su pensamiento y otra, muy distinta, cuestionar su esfuerzo por elaborar una filosofía a la medida de sus convicciones. Que Valera tenía convicciones, salta a la vista al analizar su poética de la novela o sus ideas estéticas, que no variaron nunca. Que trató de elaborar una filosofía a la medida de ellas es algo que se comprueba interrogando si su obra reflejó o no esa filosofía, no contrastando el idealismo de su pensamiento con el pragmatismo o amoralismo de su vida cotidiana. Si así fuera, cada vez que Lope de Vega hablara de amor en términos platónicos, tendríamos que echarnos a reír, y cada vez que Nietzsche pronunciara la palabra superhombre, echarnos a llorar. La vida cotidiana no es un método correcto de falsación para una teoría filosófica, aunque Gramsci pensara algo muy parecido.

queda pendiente, pues los esfuerzos realizados hasta ahora por la bibliografía crítica son poco o nada contextualizadores (Zaragüeta, 1929) o, desbordantes de sugerencias, requieren hoy un repaso más demorado (García Cruz, 1978) . Me limitaré por tanto a enunciar los que considero -de forma tal vez muy personal- constituyentes del gesto filosófico que Valera traza en su primera etapa novelística.

Valera acepta, de un Kant al que admira profundamente, únicamente los conceptos que maneja, el conocimiento racional puro, el análisis, la síntesis, los *aprioris* y *aposterioris*, las formas, y sobre todo las categorías, aunque no se conforme con las kantianas y se ayude de Santo Tomás para aumentar la nómina. En el notable estudio de A. García Cruz (1978), y aun con muchos matices y distinguos, se enfatiza excesivamente la dependencia de Kant: Valera tendrá que derribar los límites del conocimiento racional establecidos en la *Crítica de la razón pura* y dejar en suspenso el criticismo kantiano para proclamar, como hemos visto, la independencia de la Belleza absoluta del Sujeto y la accesibilidad de la Belleza y del Ser, identificados en el principio absoluto, en Dios, por medio del arte y también de la religión. Y no lo hará inconscientemente, sino acompañando a Fichte en su ruptura epistemológica con Kant, asumiendo con él la abolición filosófica del objeto, del *noumeno*, y negándose a aceptar la crítica de Kant a la prueba ontológica de la existencia de Dios (1873, 1552). En cuanto a la *Crítica de la razón práctica*, Valera se mostró siempre muy reticente, como explicó García Cruz (1978), mientras que la *Crítica del juicio*, la tercera base de la construcción filosófica kantiana, la base propiamente estética, parece haber tenido un mínimo peso en la poética y en la estética de Valera, que se plantea otros problemas que el de la posible universalidad conceptual de lo estético o el de las condiciones del juicio estético, temas centrales de la *Crítica del juicio*. Valera se queda, en resumen, con el instrumental teórico de la *razón pura*, y con su reconocimiento del papel que a Kant le corresponde como fundador de la filosofía moderna en tanto filosofía del sujeto.

Kant, en todo caso, le aprovecha, al unísono con los filósofos idealistas, para descartar de su panorama filosófico a positivistas y materialistas.

De los idealistas toma como punto de partida un principio fundamental en el pensamiento de Valera, el de que "las leyes del universo concuerdan con las del alma humana", el de que la naturaleza de las cosas y el conocimiento puro son lo mismo, el de que en definitiva "el ser y el conocer son idénticos, se confunden" (1873, 1532). Valera sigue muy de cerca a Fichte y a Schelling, pero sobre todo a Hegel, a la hora de captar cómo el ser-conocer, esto es, el sujeto, que se ha quedado solo en el universo de la filosofía, al ser abolido el objeto, se despliega por medio de contradicciones: el ser frente al no ser engendra el llegar a ser, todo se hace y deviene, incluso el mismo principio absoluto, y al hacerse crea lo real, adquiere formas materiales y se inscribe en el tiempo, a la vez que se piensa a sí mismo, que concibe el conocimiento de lo real y del espíritu. Valera retrocede a Heráclito para enlazarlo con Hegel, y rechaza en cambio la derivación hacia la izquierda de la dialéctica hegeliana: Feuerbach, Stirner, Bauer, Büchner, y sobre todo Proudhon, auténtica peste, dice Valera, por su influencia en el pensamiento español.

La supresión del objeto, del noumeno, operada por Fichte en el nacimiento de la filosofía idealista alemana, proclama la primacía del yo y su equiparación al ser y, a la vez, al conocer. Valera, que acepta el principio, ironiza, no obstante, sobre las derivaciones subsiguientes de la metafísica de Fichte y no le sigue por un camino que debió parecerle exagerado, pero que tendría un gran reflejo en la poesía simbolista del *Fin de Siglo*, de Mallarmé a Juan Ramón Jiménez. Valera acepta la primacía filosófica del sujeto, pero se identifica más con el redescubrimiento de la dialéctica naturaleza-sujeto por Schelling²⁰ o con la dialéctica de la materia y el espíritu, del ser y el conocer, del yo y el absoluto, de Hegel.

En la filosofía alemana descubre Valera, por boca de Gláfira, "un himno panteísta" (1873, 1536) y éste es asunto que le fascina al mismo tiempo que, dada su formación religiosa ortodoxa, le desa-

20. Esa es la línea a recuperar, la de Schelling, en que insiste, por ejemplo, Pi y Margall, en su artículo "Del arte y su decadencia en nuestros días", publicado en la *Revista de España*, VI, t. XXXVI, enero y febrero de 1874, 441ss.

zona²¹. En especial la filosofía de Schelling le parece toda ella “un panteísmo poético”. Uno de los participantes en el diálogo de 1873, el krausista Filodoxo, trata de defender la tesis de que “Krause viene a armonizarlos, a ponerlos de acuerdo”, a los filósofos alemanes, pero a la vez a reformarlos y limitarlos, haciéndolos compatibles con la “sana filosofía y con la verdad católica”, para ello transforma su panteísmo en lo que Krause llama *panenteísmo*. Pero Filodoxo no parece tener mucho éxito con sus interlocutores. Sí tiene éxito en cambio cuando relaciona la filosofía alemana con el misticismo español del XVI a través del panteísmo-panenteísmo:

“No niego yo que Fichte, Schelling y Hegel hubieran sido quemados vivos, como Giordano Bruno, si hubieran vivido cuando éste vivió; pero si entonces hubieran vivido en España hubieran sido mejor entendidos que ahora por la gente de mundo. Los atrevimientos de expresión y las sublimes especulaciones de nuestros místicos de entonces no distan tanto de los atrevimientos y especulaciones de estos filósofos alemanes”.

Los místicos españoles, si no eran panteístas tenían mucho de panenteístas, a fin de cuentas. A la tesis de Filodoxo se adhiere con entusiasmo Filatetes, portavoz de Valera en el diálogo, y tras muchas resistencias, que permiten a los otros abundar en sus argumentos, la propia Gláfira acabará sumándose a esta perspectiva, aportando textos probatorios y haciendo descubrimientos por su cuenta.

Ocurre esto al final del Diálogo Segundo, y a partir de este momento cambia por completo el sentido mismo de este fundamental texto de Valera. El diálogo había comenzado con el propósito de Filodoxo de explicar a Gláfira el racionalismo armónico de Krause, ayudados por Filatetes, que tendría la misión de oponer dificultades y forzar el debate. Este propósito inicial es pronto desvirtuado por Filatetes, quien se lanza a explicar por su cuenta la historia de la filosofía alemana desde el criticismo de Kant hasta el ide-

21. No debe olvidarse que la acusación de panteísmo es la de mayor peso que los pensadores católicos dirigieron contra Hegel y los idealistas alemanes, tal como puede comprobarse en el ya citado discurso de E. Moreno Nieto en el Ateneo.

alismo de Hegel, demorándose en el paso de cada uno de ellos respecto a la filosofía del anterior: el de Fichte sobre Kant, el de Schelling sobre Fichte, el de Hegel sobre Schelling, y estableciendo continuos paralelos con la filosofía griega, en cuyo seno Filatetes se mueve con facilidad, y hasta con Spinoza y Leibniz, contrapuestos en la misma clave que Aristóteles y Platón o que Demócrito y Pitágoras. Gláfira se pasa los dos primeros diálogos preguntando que cuándo llegarán a tratar de Krause, pero nunca es tiempo y los leves intentos de introducir el racionalismo armónico por Filodoxo son rápidamente descartados.²² A partir sin embargo del momento en que se establece la conexión entre los místicos españoles y la filosofía alemana, el diálogo gira tan vertiginosamente como radicalmente hacia la exposición por Filatetes de su pensamiento filosófico, un pensamiento que, admirando las perspectivas abiertas por Schelling, se basa sobre todo en la hipótesis de una simbiosis verosímil entre la filosofía de Hegel y el pensamiento místico, defendiendo para ello a Hegel de Kant, y sobre todo de Krause, y siendo plenamente consciente de que la lectura cristianizadora de Hegel, su reciclamiento dentro de una laxa ortodoxia, es sólo una de las posibles lecturas de Hegel, pero es la lectura por la que se pronuncia nada ambigüamente Filatetes.

Esta actitud de Filatetes es exactamente la misma que adoptó Juan Valera, ahora en nombre propio, cuando en carta privada adjudicada por Romero Tobar (ed. 1989, 88) explicaba a Laverde sus intenciones al escribir el diálogo²³, o cuando en otro estudio filosó-

22. A Valera, aunque se hubiera propuesto explicarlo, no le interesaba gran cosa la filosofía de Krause, o al menos le interesaba mucho menos que la de Kant, Hegel o Schelling, no obstante su respeto e, incluso su solidaridad -no exenta de sorna- con los krausistas. Cada día resulta más claro que en España lo que influyó del krausismo no fue el pensamiento de Krause o el de Sanz del Río, sino el programa moral y civil de los krausistas. Para la relación de Valera con el krausismo hay más bibliografía genérica que específica, pues el tema es de tratamiento obligado, vid. además de las certeras observaciones de A.García Cruz (1978), los trabajos de F. Pérez Gutiérrez (1975), J.J.Gil Cremades (1975), J.R.Arboleda (1976) o F. Cate-Arries (1986).

23 "Mi intento final -dice Valera a propósito de su diálogo- va a ser conciliar la filosofía novísima con la cristiana, desechando las impiedades. Hegel, para mí, es

fico de esta misma época, titulado “De la filosofía española” (1873), y a propósito del filósofo hispanojudío Salomon-ben-Jehuda Gabirol escribe:

“Cualquiera vería en su obra la de un digno precursor de Hegel, si no hubiese algo en el filósofo malagueño que va más allá de Hegel, que profetiza una filosofía del porvenir, a saber: la tentativa, el conato de reunir y concordar principios hegelianos con la idea de un Dios personal y todopoderoso, cuya voluntad es la causa efectiva de los seres” (1570).

La preocupación por esa síntesis posible domina por consiguiente el pensamiento de Valera en el momento de comenzar a escribir *Pepita Jiménez* y se refleja en sus páginas. Con ella se dibuja de nuevo ese diseño dual de adhesión a la modernidad, representada por Hegel y la filosofía alemana, a la par que a la tradición, representada por la espiritualidad española, especialmente por el pensamiento místico (pero también, más allá, por la Edad Media escolástica, o por la Antigüedad platónica), esa oscilación entre lo viejo y lo nuevo, que con infinitas variantes, con atrevimientos y retracciones, con espanto a inclinarse demasiado por un extremo o por otro y con demasiado afán por complacer a tirios y troyanos, con ambigüedades, con ironía, desmintiéndose o ratificándose, Valera no dejó de repetir a lo largo de toda su vida.

3. De cómo de un cuento pueden salir otros cuentos

Y si esta conferencia ha comenzado con un cuento maravilloso, hora es ya de que volvamos a él. Aunque sólo sea para compararlo con otro cuento que alguien escribió diez años después. O mejor, con otros dos cuentos, entremezclados. ¿Recuerdan ustedes el cuento de la bella durmiente a la que un príncipe despierta a la vida con un beso? ¿Y aquél otro de un sapo que al ser besado por una joven

el príncipe de los filósofos modernos y sobre éste será mi trabajo, mientras voy censurando a Krause. Ya ve usted que la empresa es peliaguda. De las discusiones entre Filatetes y Filodoxo tomaré ocasión para sacar a relucir a nuestros místicos, y más adelante, a Suárez y otros escolásticos españoles”.

doncella se transformó en un apuesto príncipe? Pongan ustedes en lugar de la bella durmiente a una no menos bella adúltera, viuda y convicta, que se ha desmayado sobre las losas de la catedral de una ciudad vetusta, y en lugar del príncipe a un repulsivo monaguillo. Pongan también en lugar del beso que despierta a la vida o a la belleza el beso que despierta al horror de una vida cotidiana maldecida. Pongan ustedes finalmente en lugar del príncipe encantado que asoma detrás del amable sapo al monaguillo morbosos cuyo beso es como el vientre frío y viscoso de un sapo que se restriega sobre los labios de la infeliz viuda. Dos cuentos fundidos en una misma desolación se combinan en un desenlace que, diez años después, contesta al de *Pepita Jiménez*, y lo contesta desde la otra orilla, desde una poética naturalista, desde una estética y una filosofía que siguen teniendo una base idealista pero que han aceptado no pocas ideas neokantianas y positivistas, desde el otro frente del debate, que ahora, diez años después, se ha radicalizado y ya no es el frente realista que tanto asustaba en los 70 sino el naturalista que en los 80 asusta mucho más.

Y si digo que un desenlace contesta a otro es porque una novela contesta a otra, a la manera en que Bajtín concibió los grandes diálogos intertextuales de una cultura, en que S. Gilman (1975) captó el coloquio entre novelistas que Galdós y Clarín mantuvieron por medio de *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*, o en que V. Chamberlin (1980), siguiendo a Gilman, trató de hacernos ver que *Doña Perfecta* replicaba a *Pepita Jiménez*. Ni *La Regenta* se limita a contestar a *Pepita Jiménez* ni nada hay probablemente en *La Regenta* que fuese tomado consciente y deliberadamente de *Pepita Jiménez*, sin embargo Clarín había leído con fascinada intensidad la que él llamó “la perla de las novelas contemporáneas”, y en su seguimiento del conjunto de la obra de Valera²⁴, que ha examinado

24. En otro momento tal vez encuentre la oportunidad de mostrar cómo determinadas palabras y expresiones, muy características del idioma literario de Valera, pasaron a Clarín, que las hizo suyas con delectación, paladeándolas cada vez que las usaba, dotándolas de una enjundia que saltaba a la vista por su contraste con el léxico habitual de Clarín. Son palabras como *alambicar* y todos sus derivados, como *latitudinario*, como *busilis*, como -y ésta juega un papel muy importante en *Su único hijo* - *palingenesia*, alusiones mitológicas como la de la *ninfa Egeria*, etc. A

A. Sotelo (1985 y 1987), la primera época del novelista andaluz es caracterizada por el asturiano como “revolucionaria” por un lado y como “pacata” por el otro, por una contradicción estética que si por un lado descubre posibilidades insólitas para la novela española por el otro las refrena:

“Don Juan Valera es en el fondo mucho más revolucionario que Galdós, pero complácese en el contraste que le ofrece la suavidad de sus maneras con el jugo de sus doctrinas”.

Escribe en “El libre examen y nuestra literatura presente” (1881), e insiste más adelante:

“el lector [...] visita con él regiones del espíritu que jamás fueron reveladas a esta literatura española. La libertad de Valera en este punto llega a veces a licencia; licencia que se acentúa más con el contraste de la forma percatada y meticulosa”.

Clarín debió sentir la necesidad, al leer a Valera, de acompañarlo hasta más allá de sí mismo, de prolongar lo que intuía presu- puesto pero refrenado por el cordobés, y es como si toda la trama de *La Regenta* respondiera a la consigna de dejar en libertad lo que Clarín vio en *Pepita Jiménez* o en *Doña Luz* aherrado. Dicho desde la orilla de Valera: en *Pepita Jiménez* están anunciadas, contenidas y finalmente evitadas las fuerzas que en *La Regenta* desencadenan la tragedia.

En último extremo ambas novelas nos cuentan la historia de una mujer privada de plenitud amorosa y de un clérigo que se enamora, dos asuntos clave de la novela europea del XIX, que tienen sus prototipos de lanzamiento en *Madame Bovary* y en *The Monk-Nôtre Dame de Paris*. Pepita, como Ana Ozores, podía haber sido otra Emma Bovary : está entre sus posibilidades de desarrollo, al menos. También ella, como Ana, pasa de la tutoría de uno de sus progenitores, viudo, a la de un pariente viejo, a una edad y en una clase en que una mujer no podía ni soñar con emanciparse. También a ella,

veces no son palabras o expresiones, sino motivos: es el caso de la pareja de amantes que mantienen una relación exenta de sensualidad , durante toda una vida, y que aparece en *Pepita Jiménez* y en *La Regenta*, como se verá más adelante.

como a Ana, la empujan a casarse en contra de su voluntad, sin darle ninguna otra opción. El matrimonio, tanto en una como en otra, deja la sensualidad despierta y acallada, los sentidos excitados y burlados, y tanto en una como en otra late dolorosamente la añoranza de un hijo, “un amor maternal sin objeto”, como dice Valera. Pepita “es un ser superior por la voluntad y por la inteligencia”, según Luis de Vargas, según su confesor y según todo el pueblo, y otro tanto ocurre con Ana, y a ambas las rodea la admiración colectiva. Ambas resultan para sus respectivos confesores, el bueno del vicario y el bueno del arcipreste, mujeres llenas de complejidad, saturadas de lecturas, atormentadas con frecuencia por sofisticados problemas de conciencia, entregadas a ensueños e imaginaciones de carácter vago, confuso, a menudo religiosos. Ambas, por último, creen tener experiencias místicas. De Pepita, en concreto, se dice: “Ella imagina que su alma está llena de místico amor de Dios, y que sólo con Dios se satisface”. Pero en ambos casos también, al lector se le insinúa que bien podría tratarse de un sentimiento compensatorio.

Hasta aquí las posibilidades que hay en Pepita Jiménez de desarrollarse como Ana Ozores. Pero la poética, la estética y la metafísica de Valera no eran las de Clarín y si levantó el velo fue para volver a echarlo de inmediato. Así la complejidad de Pepita, sus ensueños e imaginaciones, no la conducen a encerrarse en sí misma sino a compartirlos con su confesor, quien lejos de sentirse espantado y con ganas de endosarle la penitente a otro confesor, se complace y halaga con las confidencias. Así la admiración del pueblo no es nunca envidia, sino homenaje, no es nunca conspiración contra Pepita, sino colaboración con Pepita. Así la frustración maternal encuentra consuelo compensatorio en el culto de la imagen del niño Jesús de Pepita, y los ensueños místicos se ven contrapesados por una activa vida religiosa y caritativa, y Pepita desahoga en “mil buenas obras: con las limosnas, el rezo, el culto público y el cuidado de los menesterosos” las penas que Ana no supo o no pudo desocupar de su corazón. Pero sobre todo, el marido viejo e impotente, al que Pepita estimó por deber, como Ana a Don Víctor, ha muerto al comenzar la novela, disipando con esta muerte la posibilidad de adulterio. Una viuda, a efectos de tragedia del honor, no es lo mismo que una casada.

¿Qué pasaría, debió barruntar Clarín, si el bonachón y viejo confesor dejara su puesto a un joven y apasionado sacerdote, qué pasaría si el pueblo no le perdonara a Pepita ni su condición excepcional ni su matrimonio vergonzoso, qué pasaría si los ensueños místicos se entremezclaran con los de un erotismo insatisfecho y si la ausencia de hijos fuera un dolor insufrible, qué pasaría si Pepita se aburriese hasta la desesperación con la vida de beata en activo y, sobre todo, qué pasaría si el marido no hubiera muerto y la posibilidad de cambiar de vida estuviese, por tanto, privada de toda esperanza para Pepita? En presencia de todas estas preguntas posibles, cualquier lector, no sólo Clarín, tendría la impresión de que Valera desactivó, con suma precaución, casi todos los focos del conflicto.

En ambas novelas hay un seductor maduro y experimentado, cacique del lugar, que acecha a la joven insatisfecha, pero en *Pepita Jiménez* es un seductor arrepentido, dispuesto a corregirse y pronto a retirarse en beneficio de su propio hijo, con lo que el enfrentamiento de seductor y clérigo, agravable por la relación paterno-filial, queda también desactivado.

En ambas novelas hay un confesor junto a la joven, en principio bondadoso e inocuo en ambas, pero mientras Ripamilán ejerce en medio del ambiente enrarecido de envidias e intrigas del cabildo de Vetusta, o se desentiende de Ana porque no desea apechugar con problemas que no entiende, o se muere por participar en todas las murmuraciones y corrillos del lugar, el padre vicario del pueblo andaluz vive en una soledad profesional idflica, a salvo de los colegas, le encantan los ensueños de su pupila y es de una discreción absoluta. Su diferencia con el segundo confesor de Ana, con el poderoso Magistral, no merece comentarios: en especial la diferencia de actitudes cuando descubren los efectos de la pasión de sus pupilas. El padre vicario de Valera es la antinomia de los curas de Vetusta, ni siquiera tiene que ver, con su bonhomía tranquila y pueblerina, con la caridad miserabilista y el misticismo desasosegado del obispo de Vetusta.

Tanto Ana como Pepita viven en compañía y bajo la atenta vigilancia de sus respectivas criadas, Petra y Antoñona: ambas son listas, descubren el secreto de sus respectivas señoras por debajo de su

obstinado silencio, ambas deciden intervenir, ambas preparan citas decisivas, pero lo hacen desde prototipos literarios muy diversos: Petra cumple la tradición del criado advenedizo, que busca ascender socialmente a costa de lo que sea y de quien sea, rencoroso con sus amos, lúbrico, vengativo, es la tradición de *La Celestina*, o de *El celoso extremeño*, Antoñona satisface la de la buena nodriza, fiel, maternal, regañona, a la manera de la nodriza de *La Odisea*, del ama del *Quijote*, de las nodrizas (buenas) de los cuentos de hadas.

En *Pepita Jiménez* hay además un casino, como en *La Regenta*, y como en *La Regenta* es foco de maledicencia y murmuraciones, y hay excursiones al campo que soliviantan la sensualidad de los protagonistas, y andan sueltas las citas y los recuerdos de Santa Teresa, y don Luis confiesa a su tío su pasado y su presente, lo que le acontece, sus sentimientos, sus cavilaciones, como Ana prepara su confesión general con el Magistral, y pasa revista para ello a las experiencias de toda una vida, y también circula libremente el símbolo viril del caballo, sobre el que D. Luis y D. Alvaro alcanzan prestigio erótico, y el de la sotana, que se contrapone al del caballo y encierra y enmudece las voces de la carne con su violencia secreta.

Pero sobre todo, en *Pepita Jiménez* hay un clérigo que va a enamorarse, desencadenando en la novela el conflicto fundamental de la novelística del XIX, el conflicto entre naturaleza y espíritu, a cuyo fin es el clérigo, todo clérigo, escenario idóneo para la observación del novelista. Luis de Vargas es como pudo ser el Magistral en su juventud, pero como no es en su madurez. Luis de Vargas se cree “desmañado, torpe, corto de genio, poco ameno; tengo trazas de lo que soy: de un estudiante humilde”, allí donde Fermín de Pas se siente un coloso, y como tal es contemplado, y temido, por los vetustenses. Luis de Vargas desprecia los bienes terrenales, se siente -también él- místico y quiere emplear “el ardor de la juventud” y “la vehemencia de las pasiones propias de dicha edad” en una “caridad activa y profunda”, en el ejercicio de una fe misionera. También el Magistral se sintió algo místico en su juventud, y quiso ser misionero, pero ahora su instinto, su ardor, sus energías se concentran todas en la lucha por el poder, en el despotismo que ejerce sobre los vetustenses. El Magistral es el cacique religioso de

Vetusta, D. Luis es el hijo del cacique civil del pueblo de Pepita. Ambos tienen en común su amplia cultura, su naturaleza de espíritus superiores, y en ambos el enamoramiento suscita una reacción a la defensiva que les lleva a prohibirse la palabra que da nombre a su sentimiento, la palabra amor, en ambos se abre camino el sueño de una fraternidad espiritual, de hermanos del alma, que proporcione satisfacción a la atracción que ejerce la mujer amada al mismo tiempo que les proteja de la desestabilización de la pasión amorosa, y si Fermín recurre a los amores medievales de una religiosa y un religioso en un país nórdico, extraídos de un relato de Renan, Luis recurre a los del rey Eduardo de Inglaterra, llamado El Confesor, con su inmaculada esposa Edita, tomados probablemente de alguna *Flos Sanctorum*, o del popular *Año cristiano*, de Croisset, y ambos, finalmente, sienten crecer en ellos la marea de la pasión, cuando se acerca el desenlace, un fervor que les ahoga, que les empuja a rebullir de un lado a otro en sus alcobas, que los saca finalmente a la calle, y que los hace desmesurarse en su temperamento y en su capacidad de acción, conduciéndolos hasta la violencia, hasta el duelo, rastro y con tercería en Fermín, honroso y directo en Luis.

Hay en Luis de Vargas, por consiguiente, como una especie de Magistral en embrión: ¿quién sabe hasta dónde podría haber llegado impulsado por un origen de clase humilde y por la ferrea ambición de una madre como la de Fermín de Pas? Y sin embargo Valera, empeñado en mostrar a sus lectores los abismos de una tragedia posible, lo está aun más en neutralizar el peligro y en reconducir a la felicidad del idilio la fuerza desestabilizadora de las pasiones. Luis no es Magistral ni Provisor de ninguna catedral, no es ni siquiera sacerdote, no ha recibido más que órdenes menores, está a tiempo de volver la espalda a su destino. Si una viuda no es lo mismo que una casada, tampoco un seminarista es lo mismo que un sacerdote.

Es como si Valera dispusiera toda su novela para subrayar lo que podría ser y no es. En *Pepita Jiménez* están las posibilidades de una *Regenta* que Clarín quiso y Valera no. El cura no era cura, la mujer no estaba casada sino viuda, el seductor estaba arrepentido, el pueblo no quería la caída de su heroína sino su felicidad...

Situada en el centro de una línea que separa a *Dafnis y Cloe* de *La Regenta*, *Pepita Jiménez* se vuelve hacia *Dafnis y Cloe*.

Valera leyó *La Regenta* y *Su único hijo*, y confesó a Menéndez Pelayo su admiración por ambas, pero también su horror: “He leído *Su único hijo*, y admiro y celebro el talento de “Clarín”. Dudo que, como novelista, valgan, ni la mitad, Pereda y otros celebrados. Lo que es lástima es que sea tan realista y pesimista “Clarín”. ¡Qué ruín canalla, todos sus héroes, sin excepción, pero, qué verdadero todo!” (*Epistolario*, 11-7-1891,430).

El tenía una alternativa distinta, una alternativa a la vez poética, estética y metafísica: una poética esteticista de base romántica y schlegeliana, una estética idealista decantada en la dirección más intuicionista -Schelling- y con un poderoso componente platónico, una metafísica que se define en el encuentro de la espiritualidad española del XVI y la filosofía idealista alemana, en especial la de Hegel.

De la conjunción de estos componentes intelectuales de base, sobre los que opera la peculiar personalidad del artista Valera, nace una propuesta novelística que no es una anomalía literaria, la de “un hombre ajeno a su siglo”, como pensaba Montesinos (1969), sino que ofrece al lector español el proyecto más representativo y de mayor calidad de la norma literaria dominante en los años 50-70, tal como se refleja en la documentación aportada por la crítica²⁵ y tal como se refleja en los debates filosófico-literarios de los primeros 70, antes de que Galdós irrumpiera plenamente con su obra y provocara una inversión de la norma, imponiendo el realismo.

En la conjunción de estos componentes intelectuales se engendró un gesto ideológico que se repitió en *Las ilusiones del doctor Faustino*, en *El comendador Mendoza*, en *Doña Luz*, en *Juanita la larga*, y que llegó hasta *Morsamor*, un gesto que desarma con su juego la tragedia, un gesto propio de esa actitud apolínea que Nietzsche, casi contemporáneamente, contrapondría a la actitud dionisíaca, y en la cual el horror de la vida es cubierto por el manto sereno de la belleza, un gesto que levanta para el lector una punta

25. G. Davis (1969), I.M.Zavala (1971), J.Oleza (1995).

del telón que cubre la tragedia de Hipólito o la de Ana Ozores y que vuelve a dejarlo caer para recitarle un cuento amable, como el de *Dafnis y Cloe*, un gesto, por último, que desvela una convicción inmovible de Valera, la de que la realidad sólo puede ser admitida en la novela al precio de una sublimación.

Bibliografía citada

Alas, L. "Clarín" (1881) "El libre examen y la literatura presente", en *Solos de Clarín*. Madrid. A. de Carlos Hierro.

Alvarez Barrientos, J. (1988). "Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica". *Romanticismo*, 3-4. *Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*. Génova. 9-16.

Arboleda, J.R. (1976). "Valera y el krausismo". *Revista de Estudios Hispánicos*, 10. 138-148.

Asún, R. (1988). "Las revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del realismo en España", en Y. Lissorgues ed. *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del s XIX*. Barcelona. Anthropos. 75-89.

Azaña, M. (ed.1927). *Juan Valera: Pepita Jiménez*. Madrid. Eds. La Lectura. (Posteriormente en "Clásicos castellanos")

Bermejo, M. (1968). *Don Juan Valera, crítico literario*. Madrid. Gredos.

Cate-Arries, F. (1986). "El krausismo en *Doña Luz* y *Pepita Jiménez*", en *Homenaje a Luis Morales Oliver*. Madrid. FUE. 221-236.

Chamberlin, V. (1980). "*Doña Perfecta*. Galdós' Reply to *Pepita Jiménez*". *Anales Galdosianos*, 15. 11-19.

Davis, G. (1969). "The Spanish Debate over Idealism and Realism before the Impact of Zola's Naturalism", *PMLA*, N° 84. 1649-1656.

Feal Deibe, C. (1984). "*Pepita Jiménez*, o del misticismo al idilio." *BHi*, LXXXVI. 473-483.

Fishtine, E. (1933). *Don Juan Valera. The Critic*. Bryn Mawr, Pennsylvania.

Galera, M. (1983). *Juan Valera. Político*. Córdoba. Diputación Provincial.

García Cruz, A. (1978). *Ideología y vivencias en la obra de Don Juan Valera*. Salamanca. Universidad.

Gil Cremades, J.J. (1975). *Krausistas y liberales*. Madrid. Seminarios y Ediciones.

Gilman, S. (1975). "La novela como diálogo. *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*." *NRFH*, XXIV. 438-48.

Krynen, J. (1946). *L'esthétisme de Juan Valera*. Salamanca. Universidad.

López Jiménez, L. (1977). *El naturalismo y España. Valera frente a Zola*. Madrid. Alhambra.

Mansberger Amorós, R. (1984). "Algunos aspectos de "la cuestión del arte por el arte" y sus reflejos en la generación de 1876." *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 4. 29-47.

Montesinos, J.F. (1969, 2ª ed. muy revisada). *Valera o la ficción libre. Ensayo de interpretación de una anomalía literaria*. Madrid. Castalia.(1ª ed. en 1957)

Oleza, J. (1995). *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Valencia. Bello.

Pérez Gutiérrez, F. (1975). *El problema religioso en la generación de 1868*. Madrid. Taurus.

Rogers, E. (1988). "Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós", en P.Bly ed. *Galdós y la historia*. Ottawa. Dovehouse Editions. 35-48.

Romero Tobar, L. (ed. 1989, 3ª edición, 1991). *Juan Valera: Pepita Jiménez*. Madrid, Cátedra

Rubio, E. (ed.1991). *Juan Valera: Pepita Jiménez*. Madrid. Taurus.

Sotelo, A. (1985). "Clarín, crítico de Valera". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 415. 37-52.

———(1987). "Valera desde la óptica crítica de Clarín", en *Clarín y "La Regenta" en su tiempo. Actas del Simposio Internacional. 1984*. Oviedo. Universidad. 921-37 (Es otra versión del anterior)

——— (1988). "El arte de la novela de Valera según Manuel

de la Revilla”, en Y. Lissorgues ed. *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del s. XIX*. Barcelona. Anthropos. 515-30.

——— (ed. 1989). *Juan Valera: Pepita Jiménez*. Barcelona, PPU.

Valera, J. (1859), *Filosofía del Arte (Lecciones dadas en el Ateneo de Madrid)*. Obras Completas. Madrid. Aguilar. 2ª ed. 1947. t.III. 1439-1454.

——— (1860). “De la naturaleza y carácter de la novela”. *Ibid.* t.II, 2ª ed. 1949. 188-201.

——— (1861). “Qué ha sido, qué es y qué debe ser el arte en el siglo XIX”. *Ibid.* t.II, 219-224.

——— (1871). “De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente”. *Ibid.* t.II. 430-437.

——— (1873). “De la filosofía española”. *Ibid.* t.II, 1565-1579.

——— (1873). “El racionalismo armónico” *Ibid.* t. II, 1520-1554.

——— (1880) *Pepita Jiménez*. “Prólogo de la edición de 1880”. Madrid/Sevilla. F. Fe. En A. Sotelo ed. (1989), 275-77.

——— (1886) *Pepita Jiménez*. “Prólogo de la edición de 1886.” New York. Appleton. En *Ibid.* 279-284.

——— (1946) *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, 1877-1905*. Ed. de M. Artigas y P. Sainz Rodríguez. Madrid. Espasa Calpe.

Zaragüeta, J. (1929). “Don Juan Valera, filósofo”. *Boletín de la Universidad de Madrid*. I. 546-73.

Zavala, I.M. de (1971). *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Madrid. Anaya.

Zulueta, E. de (1966). *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid. Gredos.

ASCLEPIGENIA, CLAVE DE LA OBRA DE VALERA

Andrés Amorós
(Universidad Complutense)

I. Introducción

Para esta celebración de don Juan Valera, he elegido una obra un tanto “excéntrica”: lo mismo que su autor, en definitiva. ¿Puedo decir que es una obra poco conocida? No lo sé. Para el gran público, desde luego. (Y siempre lo ha sido). Pero no sólo para ellos.

No faltan los críticos o prologuistas de sus obras que ni siquiera la mencionan: podría hacer fácilmente una lista pero me parece más discreto omitirlos. Por otro lado, es obra estimada al máximo por los que han entendido mejor a don Juan: Clarín y Azaña.

Para el primero, “después de *Pepita Jiménez* (...) *Asclepigenia* es lo mejor de autor tan eminente”¹. El segundo es todavía más rotundo: “Su flor más lograda (...) Es, sin disputa, una joya (...) En ninguna tuvo más gracia”².

Testimonios tan rotundos bastarían -creo- para haber prestado, todos, más atención a esta obra, pequeña sólo en la extensión. Únase a eso un doble interés: plantear el problema de Valera como

1. Clarín: *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza Ed., col. El Libro de Bolsillo, 1971, p. 303.

2. Manuel Azaña: “*Asclepigenia* y la experiencia amorosa de Juan Valera”, en *Obras Completas*, I, México, eds. Oasis, 1966, p. 1063.

dramaturgo y estar íntimamente unida a *Pepita Jiménez*. ¿No es suficiente?

Personalmente -permítaseme añadirlo- siempre he sentido especial debilidad por esta obrita. En mi "Introducción" a *Pepita Jiménez* le dedicaba ya un apartado y este juicio: "Este me parece el texto básico de Valera: el resumen de todo su mundo, el más claro de todos, aunque no sea del todo claro, porque no puede librarse nunca, como vio Clarín, de ese humorismo que acaba por burlarse de sí mismo. (El humor, decía Cortázar, "is all pervading" o no existe)"³. Para el lector enamorado de este don Juan, ese humorismo es, por supuesto, uno de sus atractivos máximos.

1. Datos bibliográficos

Recordemos ya los datos básicos. *Asclepigenia* aparece por primera vez en la *Revista Contemporánea*, el 15 de junio de 1878; en libro, al año siguiente, en el volumen *Tentativas dramáticas*, junto con *La venganza de Atahualpa* y *Lo mejor del tesoro*.

Pasa luego a dos recopilaciones: *Cuentos y diálogos* (1882) y *Cuentos, diálogos y fantasías* (1887). Se publica suelta en 1900 (Madrid, ed. Rojas). Agrupada con el resto de su *Teatro* (1908) y, desde 1934, en las *Obras Completas* de Aguilar, reeditadas varias veces⁴.

2. La circunstancia

Así pues, la escribe Valera a los 54 años, cuatro después que *Pepita Jiménez*, en esa personal "década prodigiosa" de los 70 que incluye *Las ilusiones del Dr. Faustino*, *El comendador Mendoza*, *Pasarse de listo* y *Doña Luz*. Como es bien sabido, en los 80 volverá a la diplomacia, a los viajes, a escribir críticas y ensayos, para regresar al mundo de la novela en los últimos años del siglo.

3. Andrés Amorós: "Introducción" a *Pepita Jiménez*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, col. Austral, 1986, p. 28.

4. Para todo esto, vid. Cyrus C. de Coster: *Bibliografía crítica de Juan Valera*, Madrid, CSIC, col. Cuadernos Bibliográficos, 1970.

Como pura referencia, recordemos también que de ese mismo año 1878 son *Marianela* y *La familia de León Roch*, de Galdós; *D. Gonzalo González de la Gonzalera*, de Pereda, y *El nudo gordiano*, de Sellés. Es el año de las bodas del rey con María de las Mercedes y la muerte de ésta.

El *Epistolario* de Valera es una verdadera obra maestra, sin par en la literatura española, por su inteligencia y su ironía⁵. Si lo repasamos, en los años de concepción de *Asclepigenia*, encontramos múltiples referencias a sus dificultades conyugales y económicas.

Así, el 3 de enero de 1877 le cuenta a su hermana Sofía que “mi mujer hace más de cinco años que no es mi mujer, sino mi enconada enemiga. Dice que me odia o que me desprecia, y no obstante sigue viviendo en mi compañía para achicharrarme la sangre”, y la califica de “loca furiosa”⁶.

A la vez, con su tradicional frescura -recuérdese el personaje Juan Fresco- pide a Servando Arbolí difundir alabanzas “que podrán valerme ochavos (...) Pido, pues, muchas para ganar los cuartos”⁷.

En el año en que aparece *Asclepigenia*, Valera está dando clases de literatura contemporánea extranjera en la Institución Libre de Enseñanza⁸, proyecta traducir *Los persas*⁹ y se embarca en una versión del *Dafnis y Cloe*¹⁰. El último día del año, da cuenta a su hermana de la separación temporal de su mujer, que se encuentra en Pau, y se lamenta: “¡Qué horrible pesadilla y qué desgracia tan enorme fue mi matrimonio con esta muchacha tonti-loca!”¹¹.

5. Colaboro con Leonardo Romero y Matilde Galera en un pequeño equipo que pretende reunirlo y publicarlo, íntegro.

6. Juan Valera: *Cartas íntimas* (1853-1897), ed. de Carlos Saenz de Tejada, Madrid, ed. Taurus, 1974, p. 118.

7. Francisco López Estrada: “Epistolario de don Juan Valera a don Servando Arbolí (1877-1897)”, en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, ed. Gredos, 1961, vol. II, p. 393.

8. *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*, publicado por Miguel Artigas y Pedro Sainz Rodríguez, Madrid, CIAP, 1930, p. 19-20.

9. *Ibidem*, p. 29-30.

10. J. Domínguez Bordona: “Centenario del autor de *Pepita Jiménez*. Cartas inéditas de Valera”, en *Rev. de la Biblioteca, Archivo y Museo*, II, 1925, p. 102-103.

11. *Cartas íntimas*, ed. cit., p. 120.

3. La redacción de *Asclepigenia*

El epistolario de Valera nos da también los datos internos de la composición de esta obra. Para ese punto, son esenciales las cartas a Menéndez Pelayo, su joven amigo al que, en cierto modo, apadrina. El 25 de mayo de 1878, le da un dato curiosísimo sobre la recepción de la obra: “*Asclepigenia* está terminada días ha, y ya se halla en la imprenta para que salga en la *Revista Contemporánea*, probablemente en el número del 30 de este mes. No sé qué pensar de *Asclepigenia*. Se la he leído a Pidal y a Núñez de Arce, que la han celebrado en extremo; pero también la he leído en una reunión, donde ha sido recibida fríamente. De todos modos, es obra quizá sobrado original, y donde hay mucha mezcla de lo grotesco y lo sublime”¹².

Poco después, el 15 de junio, reitera, para esta obra, sus habituales peticiones:

“El diálogo filosófico amoroso titulado *Asclepigenia* aparecerá hoy, inserto en la *Revista Contemporánea*. Hablando con franqueza, pido a usted y a sus amigos *bombo* para esto y para todo. Necesito ganar algunos ochavos escribiendo, y los *bombos* son indispensables”¹³.

Antes de eso, había escrito a Laverde, durante el proceso de composición de la obra:

“Tengo pensado componer una *facecia* con el título de *Asclepigenia*, sainete filosófico; y si acierto a componerla, completaré el tomo de las *Tentativas*, a fin de que no sea muy delgado. Esta *Asclepigenia* fue una sabia, hija de Plutarco, filósofo neo-platónico, la cual inició a Proclo a los misterios caldeos y en la teurgia. El sainete filosófico tendrá por asunto dichas relaciones. Será cosa de gusto, si atino con la forma conveniente”¹⁴.

12. *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*, ed. cit., p. 24.

13. *Ibidem*, p. 25.

14. Juan Valera: *151 cartas inéditas a Gumersindo Laverde*, transcripción y notas de María Brey, introd. de R. Pérez Delgado, Madrid, ed. R. Díaz Casariego, 1984, p. 234.

Esta última frase me parece importante, así como el originalísimo género a que la adscribe: “sainete filosófico”.

4. Ideas sobre teatro

Para Valera, el teatro tenía -como toda la literatura- su fin en sí mismo: divertir y crear belleza. Varias veces se opuso al criterio de los neo-católicos, que pretendían convertirlo en una escuela de moral y buenas costumbres. Así lo hizo, por ejemplo, en un ensayo cuyo título coincide con importantes intentos de renovación de la escena contemporánea, desde Antoine hasta el Teatro Lliure: “Teatro Libre”¹⁵.

También resulta singularmente moderno don Juan al defender que el teatro, como todo aquello que el público paga, no debe ser protegido por el Estado:

“El teatro puede vivir y vive perfectamente sin la protección oficial que esterilizaría todos los esfuerzos, crearía cada vez mayores dificultades, ahondaría las divisiones que ya existen en las esferas artísticas y sería manantial inagotable de disgustos y sinsabores. Además, no podemos calcular adónde nos llevaría la protección oficial a la literatura dramática. ¿Se quiere que, teniendo el Gobierno una ciencia oficial cuya enseñanza nos impone, y una religión del Estado, cuya profesión quieren algunos hacer extensiva a los que tienen otra o no tienen ninguna, haya también un teatro oficial, a cuyos moldes y tendencias y prescripciones gubernamentales tengan que ceñirse todos los autores? Pues éste sería el resultado de la protección oficial”¹⁶.

Como se ve, la defensa de la libertad estética es también la otra cara del terror a la injusta tendenciosidad, ideológica, política o religiosa.

Un dato más: en su tarea crítica habitual, no excluyó Valera el comentario de los estrenos teatrales. En los años de *Asclepigenia*,

15. “Teatro libre”, en *Obras Completas*, II, 3º ed., Madrid, ed. Aguilar, 1961, p. 879-890.

16. Cyrus C. de Coster: *Obras desconocidas de Juan Valera*, Madrid, ed. Castalia, 1965, p. 213.

critica obras de Ventura de la Vega, García Gutiérrez, López de Ayala ... Este es el panorama posromántico sobre el que se proyecta su creación dramática. En su segunda etapa como narrador, criticará ya obras de Sardou, Sellés, Guimerá ...¹⁷

5. Un prólogo

La *Dedicatoria a la Excm. Sra. Marquesa de Heredia* que antecede como prólogo a sus *Tentativas dramáticas* es un documento básico para entender su actitud ante el teatro¹⁸. El inteligentísimo Valera se anticipa, en su autocrítica, a todo lo que luego han dicho sobre él. No olvidemos que la dama en cuestión era la hija del Duque de Rivas, su jefe y maestro en la legación de Nápoles, donde se enamoró de Lucía Palladi, “la Muerta”, la primera de una serie de mujeres que influyeron sobre él de modo decisivo.

Sin perjuicio de volver más adelante sobre algún punto de esta *Dedicatoria*, conviene recordar ahora algunas de sus afirmaciones esenciales:

- Valera cree tener algunos lectores, esparcidos por el mundo, pero no un verdadero público: así son las cosas -cree- en el panorama literario español.

- Acude al teatro buscando aplauso y ganancia pero no lo consigue: ni los empresarios ni los amigos entendidos aprecian en su teatro “los chismes ni las lindezas que yo había creído ver”.

- La conclusión es descorazonadora: carece de las cualidades necesarias para ser autor dramático, “cierta virtud magnética por la cual el poeta comprende el sentir y pensar del público en un momento dado y se pone en consonancia simpática con dicho pensar y dicho sentir”.

- Todo eso no obsta para que siga considerando que “la flor más bella de toda la literatura, el último y más espléndido brote del árbol del arte, es el teatro”.

17. Vid. M. Bermejo Marcos: *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, ed. Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, 1968.

18. Cito esta *Dedicatoria* y también *Asclepigenia* por la edición de *Obras Completas*, I, 5º ed., Madrid, ed. Aguilar, 1968.

- Desengañado ya de que estas obras puedan representarse con éxito, se limita a publicarlas, confiando en que “diviertan a quien las lea, ya que para el teatro no sirven”.

6. Alguna crítica

He mencionado ya la crítica de Clarín: a pesar de su diferente carácter, el autor que mejor pudo entenderlo, en su tiempo, pues su inteligencia alcanzaba un nivel semejante.

Al ocuparse de las *Tentativas dramáticas*, defiende Alas que Valera es más teatral de lo que él mismo supone -o teme, diría yo-. Lo que escribe escapa a los tradicionales géneros: son -define con acierto- “cosas de Valera”. Añade, incluso, que los intentos dramáticos de Valera, aunque no sepan comprenderlo así los empresarios del día, apuntan nada menos que a “los anchos horizontes en que ha de moverse la dramática del porvenir”¹⁹.

Probablemente nadie habrá conocido y entendido mejor la obra de Valera que don Manuel Azaña: a las “afinidades electivas” entre los dos hay que unir una dedicación de años, manejando documentos de primera mano, que, por culpa de la política, no cuajó en una obra definitiva. En todo caso, varios estudios de Azaña son ya cita imprescindible para todo lector de Valera.

Entre ellos hay que destacar -aunque sea menos conocido que otros- la magnífica conferencia que dedicó a *Asclepienia* con motivo de una representación en la Sala Rex de Madrid el 27 de diciembre de 1928. Además de elogiar cumplidamente la obra, revela Azaña su condición de obra de clave, y señala la conexión con las experiencias eróticas de su autor.

Otra obra fundamental para entender a Valera es la de mi maestro don José Fernández Montesinos. Aclara bien su actitud ante la historia y las obras históricas, la línea que lo enlaza con Voltaire y el siglo XVIII ... Sin embargo, no es la crítica de esta obra el momento más feliz del libro: recordemos, casi como

19. Clarín: *Obra citada* en nota 1, p. 302.

anécdota, que, desconcertado ante el problema del género, la analiza Montesinos ... dentro del capítulo dedicado a los cuentos²⁰.

Acierta, por último, Carmen Bravo Villasante, en su recreación biográfica de don Juan, al situar a *Asclepigenia* en una línea que enlaza, por debajo de la división genérica, a la novela *Pepita Jiménez* con otra "tentativa dramática", *Gopa*, y un cuento, *Parsondes*²¹.

Como diría el agudo Clarín, son, siempre, *cosas de Valera*.

II . La obra

Una obra breve: en la 1ª edición, apenas "un folletito de 50 págs." (Azaña); en la de Aguilar, 12 págs. a doble columna. Un único acto, dividido en 12 escenas. En realidad, es la brevedad la que impone el acto único, pues sí hay un cambio de escenario: 8 escenas suceden en la habitación de Proclo; las 4 últimas, en casa de Asclepigenia.

En el censo de personajes, rodean a la protagonista sus 3 pretendientes, Proclo, Eumorfo y Crematurgo, más un discípulo del sabio (Marino) y la confidente de Asclepigenia (Atenais). También pronuncia una frase una sierva y aparecen, al final, dos dioses (Pluto y Apolo) y una representación de los seres mortales.

Las acotaciones escénicas son escasas y funcionales. El atrezzo, mínimo: lámpara, silla larga, taburete, báculo ... Asclepigenia, el personaje que representa al Bien y al Uno, es una mujer, una cortesana: la forma visible de la ciencia, la poesía y la virtud. La visitan tres personajes simbólicos: el guapo Eumorfo, el rico Crematurgo y el sabio Proclo, enamorados los tres de la misma mujer.

El drama se centra en el filósofo Proclo y su misticismo: "Sin él, hubiéramos vivido juntos, hubiéramos sido humanamente amantes y esposos". Es decir, el mismo tema de *Pepita Jiménez*.

20. José F. Montesinos: *Valera o la ficción libre*, Madrid, ed. Castalia, 1969; especialmente, el capº III, p. 35 y 49-50.

21. Carmen Bravo Villasante: *Vida de Juan Valera*, Madrid, ed. Novelas y Cuentos, 1974, p. 203-205.

El subtítulo, “diálogo filosófico - amoroso”, nos sitúa en un ámbito literario e ideológico: Platón, los coloquios renacentistas ... Clarín añade la referencia a Luciano, “el gran humorista siríaco”, con lo que viene a subrayar el elemento satírico de su humor.

1. La historia

Nos sitúa Valera en Constantinopla, en el siglo V de la Era Cristiana. Varias veces insiste en el fundamento histórico de su obra. Así, en una carta a Laverde, ya mencionada²², y en la *Dedicatoria*: “en *Asclepigenia*, todos los personajes son históricos, salvo Eumorfo y Crematurgo, y a todos he procurado conservarles el carácter que en la Historia tienen” (p. 1246).

Cualquier enciclopedia corrobora -sólo en parte, eso sí- esa base histórica. En efecto, Proclo (Constantinopla, 412 d.C. - Atenas 485) representó el último gran esfuerzo del pensamiento antiguo por elaborar una filosofía coherente y no creacionista acerca del mundo. Fue el mayor escolástico del neoplatonismo pagano, hizo comentarios -que no se conservan- a los diálogos de Platón. Su “teología platónica” tuvo gran difusión en la Edad Media.

En el “happy end” se alude a la emperatriz Pulqueria: en efecto, existió y llegó nada menos que a santa (Constantinopla, 399 d.C. - 453). Primogénita de Arcadio, gobernó como regente (414-416) de su hermano Teodosio II, al que dio como esposa a Eudoxia, que fue su rival y le disputó la influencia ante el Emperador. Este murió en el 450. Entonces, Pulqueria compartió el poder con un viejo senador, Marciano, con el que casó, tomando éste el título de Emperador (450). Llevó una vida ascética y luchó enérgicamente contra las herejías.

Leídas hoy, resultan cómicas las excusas con que Valera -siempre cauteloso- se anticipa a las posibles críticas por su falta de respeto al presentar a una santa: los chismes sobre Pulqueria son de sus personajes, no suyos, etc. Lo de siempre. Habría que haber vivido en aquella España y haber sufrido los embates de aquellos “neos”

22. *Obra citada* en nota 14, p. 234.

para comprender los escrúpulos de Valera, siempre prudente en la forma ... y revolucionario en el fondo, como supo ver Clarín.

Parece, pues, evidente, que nos encontramos ante una obra histórica. En realidad, sólo lo parece. Hay aquí -como tantas veces, en Valera-, un juego muy complejo, sutilmente glosado por Montesinos.

Admira Valera a los autores de obras históricas seriamente documentadas. Por eso, años después de aparecer su obra, en 1883, le pide a Menéndez Pelayo que le envíe la biografía de Atenais escrita por Gregorovius: “Por lo mismo que yo, de burlas y harto ligeramente, he sacado a esta ilustre dama y al cabo Emperatriz en mi diálogo de *Asclepigenia*, tengo más curiosidad de saber menudamente su vida y milagros”²³.

A la curiosidad del humanista se unen, aquí, los temores del que tiene que ganarse la vida en un país en el que a los escritores se les mide por su ortodoxia. Valera se siente profundamente solo, en esta España de brutos, tanto a la derecha como a la izquierda:

“Confesaré a Ud. además una observación que hago y que me pasma y contrista. Los partidos liberales y progresistas a que yo pertenezco son, en España, más bárbaros y anti-literarios que los que llaman retrógrados, serviles, neos, etc. Si yo fuese neo, sería más leído: mis libros llegarían a Santiago. Decididamente, casi todos los liberales de España son unos brutos, sin dejar por eso de ser muy tunantes”²⁴.

Aunque admire a los autores seriamente documentados, Valera no tiene paciencia para imitarlos. Tampoco le importa demasiado. Lo que a él le interesa de veras es otra cosa: el “caso”, las sutilezas psicológicas, el libre juego de la fantasía, plantear un tema eterno, jugar con gracia el libre juego de la creación imaginativa ...

Dice bien Montesinos: “Lo que cuenta es el interés moral que puede derivarse de un asunto supuesto sobre no importa qué fondo histórico (...) No nos engañemos: historicidad quiere decir aquí intemporalidad”²⁵.

23. *Obra citada* en nota 8, p. 155.

24. *Obra citada* en nota 14, p. 237-238.

25. Montesinos: *obra citada*, p. 51-52.

El viaje a la Antigüedad clásica es, aquí, de ida y vuelta. Azaña lo revela con autoridad indiscutible, por su proximidad a los hechos y al autor. Detrás de Constantinopla y el siglo V está el Madrid de la Restauración. El rico Crematurgo podría ser un negrero enriquecido en las Antillas, que ha adquirido un título nobiliario; el guapo Eumorfo, un galán del Veloz Club; las damas interesadas por la filosofía, las que escandalizaban al P. Coloma en *Pequeñeces*. Son las mismas damas a las que él cortejaba, en los salones madrileños; a veces, teniendo como rival a su joven discípulo, Menéndez Pelayo. La anécdota -narrada por Azaña- me parece impagable:

“Es fama que el discípulo se atrevió con la misma Hipatia, con la misma Rodopis, sobre las que don Juan creía tener un derecho exclusivo, fundado en la prioridad. Existió una ‘carta cosmética sobre el modo de conducirse en sociedad con las señoras’, dirigida a don Marcelino, en la que Valera resumió, en el estilo elegantemente licencioso que la materia pedía, su experiencia de medio siglo. La carta, con otros documentos preciosos relativos a la vida personal de don Marcelino, ha sido tontamente destruida”²⁶.

El paralelismo entre la Alejandría del s. V y el final del siglo XIX no es totalmente arbitrario: epílogo de un mundo (“el fin de la civilización antigua”), puesta en cuestión de todo un sistema de valores ... Curiosamente, un autor español de hoy, José Luis Sampedro, vuelve sobre este mundo en una de sus novelas más actuales, *La vieja sirena*, por debajo del ropaje histórico.

En todo caso, la historia podría haberse desarrollado, aproximadamente, en cualquier otro tiempo y lugar. A Valera le gusta éste porque él se siente “greco-latino y clasicote hasta los tuétanos”.

Su clasicismo no es arqueológico sino vivo. Para él, lo clásico es lo que se repite, lo permanente, los mitos, siempre renovados. Como una mujer que duda entre la riqueza, la belleza y la inteligencia. Como un amor que se debate entre el cuerpo y el espíritu ...

26. Azaña: *obra citada*, p. 1067.

No nos hace falta saber mucho sobre la Alejandría del s. V para disfrutar con *Asclepigenia*.

2. La armonía del amor

El amor es el tema central en toda la obra de D. Juan Valera: “Sin duda, para ser buen novelista, así como para ser poeta y caballero andante, es indispensable condición la de enamorado (...) Ello es que el amor, o dígame la unión afectuosa de la mujer y del hombre, es el principal y perpetuo asunto de toda narración deleitable; es fuente que jamás se agota y de donde cada cual saca algo diverso en sabor, colorido y perfume, según la amplitud y la forma del vaso en que recoge la bebida inspiradora”²⁷.

También fue central en su vida, por supuesto. No hace falta referirse a historias bien conocidas, baste con un par de frases: “Porque es de notar que los hombres descreídos que tenemos el corazón amoroso, solemos amar entrañablemente, cuando amamos, poniendo en la mujer un afecto desmedido que para Dios debiera consagrarse”²⁸.

Ya viejo, en Washington, sigue insistiendo: “En suma, todavía persisto en creer que el precio más alto de la vida, su objeto, su fin, su todo, es el amor”²⁹.

Y, con su característica expresión popular, desgarrada: “En un abrazo de la mujer querida está el cielo. Lo demás no vale un pitoché”³⁰.

El Conde de las Navas nos transmite el dato de que, al final de su vida, ya ciego, se distraía hablando con su secretario, y el amor seguía siendo el tema favorito de estas pláticas.

Dentro de eso, insiste especialmente Valera en el presunto platonismo, la funesta disociación entre cuerpo y alma. Un solo ejem-

27. *Obras Completas*, II, ed. cit., p. 1206.

28. *Obras Completas*, III, ed. cit., p. 166.

29. Cito por: Joaquín de Entrambasaguas: “Juan Valera”, en *Las mejores novelas contemporáneas*, I, Barcelona, ed. Planeta, 1966, p. 470.

30. *Correspondencia de D. Juan Valera*, publicada por C. de Coster, Madrid, ed. Castalia, 1956, p. 103.

plo, entre tantos otros que harían interminable este artículo. Elijo uno típico de la ironía valeriana: a Julián Romea, que desprecia el cuerpo, le recuerda el dogma de la resurrección de la carne ...³¹ Sólo al pícaro D. Juan se le hubiera ocurrido tan peregrino argumento, con una apariencia de ortodoxia tan irreprochable ...

Este es, exactamente, el tema central de *Asclepigenia*. Las palabras de Proclo podría haberlas pronunciado también D. Luis De Vargas:

“La unión mística de que tanto me he envanecido fue, sin duda, ilusión malsana (...) Mi prurito de perderme en el Uno, absorbente, impersonal, es la más monstruosa perversión del espíritu. Es no saber vivir y gozar en el seno de este vario y bello Universo. Es crear un misticismo contrario al Amor. Mi misticismo reconcentra el alma, el amor la defiende. Apartado el espíritu de la Naturaleza, ¿qué se puede esperar sino lo que veo y lamento ahora? (...) ¿Qué vale el espíritu que se aparta del mundo real, creyendo adorar lo divino y adorándose a sí propio?” (pág. 1279).

Proclo es un ejemplo más de una equivocación denunciada reiteradamente por Valera: el orgullo intelectual (D. Luis de Vargas); las ilusiones falsas (el doctor Faustino); la “enfermedad del idealismo absoluto”, como la llama Montesinos. En todos esos casos, la vida acudirá con su correctivo, de modo fatal, y la realidad triunfará sobre los planes abstractos.

La sabia moderación del dramaturgo proclama que la belleza del alma es superior a la riqueza y al bello cuerpo, pero que estos son también bienes.

Sintetizando al máximo, en Valera existen dos tendencias opuestas: a la espiritualización del amor, al platonismo, y a que no se espiritualice tanto que caiga en el engaño egoísta de la mística platónica.

Así pues, su ideal es realmente clásico: armonía con la Naturaleza. Disfrutar de las cosas alegres de este mundo. Moderación en todo. Espiritualizar lo material pero no huir del sano ideal humano del amor psico-físico, de la unión fecunda y feliz.

31. *Obras Completas*, II, ed. cit., p. 234.

Exactamente eso quiere decirnos con la historia de Proclo y Asclepigenia, con la historia de Luis de Vargas y Pepita Jiménez.

3. Lenguaje irónico

Todo esto lo expresa Valera con un lenguaje en el que convive el tono elevado con los giros populares andaluces. De esta sabia conjunción nace la deleitosa ironía.

Para elevarse al Uno, Proclo elige “una trocha”. Su discípulo, quevedianamente entusiasmado, le proclama “el archimetafísico de todas las metafísicas” y entiende que vuelva a ver a su amor, sin peligro para su idealismo absoluto: “No hay más que verte, maestro, para conocer que no estás peligroso”.

En aquella Constantinopla -y en otros tiempos y lugares- la filosofía se ha reducido a un “charol” para hacer brillar los chistes y agudezas que enamoran a las damas de la buena sociedad. A la vez, “la filosofía vuelve tonto a quien la estudia”, porque le impide disfrutar de la vida. Para el práctico Crematurgo -enriquecido gracias a los *castrati*-, un saber que no sirve para que mi amada sea mía y sólo mía “no vale un comino”.

Siguen los contrastes irónicos. Por alcanzar la perfección absoluta del Uno, Proclo ha olvidado, en los últimos quince años, lavarse “una sola vez ni siquiera las manos”.

Rechaza Asclepigenia las justificaciones camelísticas: “¿Qué temple de alma ni qué calabazas?” Al ver cómo cae desmayado su filósofo, usa las exclamaciones de cualquier mujer del pueblo andaluz: “¡Pobrecito mío de mi alma! ¡Qué malo se me puso!” La vida en común supondrá la recíproca posesión de las almas pero también “guisar y remendarte la ropa”. En la *Dedicatoria*, aparece como una “bribona” que dice “tunanterías”.

Al final de la obra, una ironía más; esta vez, autobiográfica: “después que pasen trece o catorce siglos, contando desde el día de la fecha, aparecerá en la risueña y fértil Bética (...) cierto escritor ingenioso y verídico, el cual ha de componer sobre los sucesos de esta noche un diálogo donde trate de competir con el divino Platón en lo elevado y grave, y con el satírico Luciano en lo chistoso y alegre”.

La lección es muy clara: el ideal es unir lo alto y lo bajo, lo serio y lo cómico. Se califica Valera a sí mismo de “ingenioso”, como andaluz, pero también -en ello insiste siempre- de verídico: no con la verdad histórica de los hechos, sino con la verdad poética de lo que pudo ser verdad. Sobre todo, porque nos da la verdad básica, esencial, de los problemas humanos.

4. Otras burlas

He mencionado ya el tema central, la escisión del amor, que, en su caso, tiene claros tintes de autocrítica: “la Muerta”, Magdalena Brohan, la brasileña Armida, Catalina Bayard ... Don Juan sabía bien de lo que hablaba.

Junto a esto, hay en la obrita otras burlas que no debemos olvidar. Ante todo, la sonrisa de *Asclepigenia* supone una burla de los *neos*, de su incultura y puritanismo. Azaña lo confirma, una vez más:

“Cabalmente, *Asclepigenia* pretendía -y esto la sitúa más en Madrid- oponerse, con suavidad y sin perder la sonrisa, al auge de la devoción y a la tendencia gazmoña, que sería impropio llamar misticismo, subsiguientes al efímero triunfo del radicalismo político y filosófico en 1873”³².

Lo malo para don Juan es que tampoco podía adherirse claramente al bando contrario: tan bárbaros, tan ignorantes le parecían los unos como los otros.

En *Asclepigenia* plantea, igual que en *Pepita Jiménez*, una burla del krausismo desde dentro, habiéndolo asimilado antes de censurarlo. En aquella España, ¿quién podía entenderlo? A través de todas las cortinas de humo, autojustificaciones y máscaras que el cauto Valera se va poniendo, asoma una convicción: tanto las derechas como las izquierdas, en su mundo intelectual, son igualmente ignorantes ... y puritanas. No era fácil, en su país y en su momento, haber alcanzado su libertad.

32 Azaña: *obra citada*, p. 1066.

En la *Dedicatoria* señala la diana filosófica a la que apunta: “El pesimismo ateo de Hartmann y de Schopenhauer, y las melancolías de Renan, y los temores de Strauss, no prometen darnos la religión del porvenir ni nada que se les parezca. Estos señores son unos Budas cómicos y sin caridad, que por único consuelo a nuestros males nos ofrecen la muerte, y por único freno de crímenes y pecados el progreso futuro, que ya entrevén, el cual ha de llegar a tanta perfección, que habilite a los sabios para destruir el Universo y acabar así con nuestras maldades y miserias” (p. 1246).

La inteligencia de D. Juan Valera le hace ser escurridizo, cambiante, contradictorio. Alguna vez, sin embargo, tocamos un punto esencial para comprenderlo -o creemos hacerlo, por lo menos-. Así sucede ahora. A pesar de todos los pesares, Valera es un optimista; o, si se prefiere, se empeña en serlo: unamunianamente, es lo mismo.

Como su *Comendador Mendoza*, era “alegre por naturaleza y optimista por filosofía”. Censuraba en Catalina Bayard “el amor de la muerte”³³. Le parecía que “el mundo, al fin, no es una cosa tan mala”³⁴. Consideraba que es algo propio del artista grande, como Goethe, sacar poesía hasta de lo más miserable, ver que “todo está bien y rebién, como en el primer día”³⁵. Encarnó todo eso en el personaje de un fragmento de novela, incluido en sus *Obras desconocidas: Currito el optimista*.

Cuatro días antes de morir, escribe Valera al Dr. Thebussem: “Deseche Ud. la melancolía y procure recobrar el buen humor antiguo”³⁶.

En esa línea -me parece- hay que entender *Asclepigenia*. Por un lado, como un Voltaire andaluz, se burla del *panglossismo* del sabio que, al enterarse de que su amada le es infiel, sigue emperrado en que “todo se explica satisfactoriamente dentro de mi sistema. Las cosas son como son y no pueden ser mejores de lo que son, porque,

33. *Obras Completas*, I, ed. cit., p. 282.

34. Juan Valera: *Correspondencia I*, en *Obras Completas*, Madrid, 1913, p. 70.

35. *Obras Completas*, III, ed. cit., p. 208.

36. Bravo Villasante: *obra citada*, p. 307.

como son, son perfectas dentro de su grado” (p. 1276). Algo muy semejante hacía su admirador Clarín en varios cuentos (por ejemplo, *Doctor Sutilis*) pero con una tonalidad más ácida.

Por otra parte, frente a las *negruras* de la filosofía nórdica, afirma Valera la visión del mundo mediterráneo, clásica. Y lo expresa con su zumba popular andaluza: “... a mí no me parece todo tan pésimo”.

El Apocalipsis -parece decirnos- todavía no ha llegado: no se acaba el mundo, somos nosotros los que nos acabamos. Y, mientras tanto, intentemos aprovechar las cosas buenas que la vida nos ofrece. Este sería -me parece- el mensaje de *Asclepienia* y de toda su obra.

5. ¿Representable?

La relación de Valera con el público es -por decirlo suavemente- tornasolada. Alguna vez se muestra satisfecho de tener “un público escogido, que me lee con placer y me encomia”³⁷.

Mucho más numerosas, sin embargo, son las ocasiones en que se lamenta de “los poquísimos que leen”. Dicho con su gracejo habitual: “un escritor bueno en España es como un sastre de París que se va a Nueva Zelanda”³⁸. O, más rotundamente: “Yo creo estúpida a la mayor parte de las gentes”³⁹.

Esta relación con su público le plantea problemas claros al novelista, pero mucho más al dramaturgo. Los tanteos de Valera con algunos amigos escogidos resultan descorazonadores; en vista de eso, se refugia, orgullosamente, en su incapacidad para este arte. A partir de ese momento, seguirá escribiendo obras dramáticas, pero renunciando de antemano a intentar su estreno.

Se lo dice tajantemente a Laverde: “Nada más distante de mi imaginación, sobre todo al escribir esto último, que el teatro, los actores y un público numeroso. *Asclepienia* sólo es para leída, y para leída para pocas personas”⁴⁰.

37. *Obras Completas*, I, ed. cit., p. 329.

38. *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*, ed. cit., p. 38.

39. *Cartas íntimas*, ed. cit., p. 42.

40. *Obra citada* en nota 14, p. 238.

No me parece artificial suponer que Valera está curándose en salud, más que expresando una sincera creencia. Si un empresario amigo se hubiera entusiasmado por esta obra y le hubiera propuesto montarla, transmitiéndole su confianza en el buen éxito, ¿se habría negado Valera a intentarlo? Creo rotundamente que no. En ese caso, todos los escrúpulos estéticos se hubieran desvanecido. Y no sólo por interés o vanidad sino por algo más profundo: porque Valera *apreciaba muchísimo esta obra*.

Las cosas fueron por otro camino y *Asclepigenia* no se estrenó, en su momento. Más aún, toda la crítica, prácticamente, insistió en las razones apuntadas ya por su creador: aunque está dialogada, no es dramática; es discursiva; los personajes carecen de corporeidad; es un simple coloquio para animar conceptos, etc. Por esta vía discurren Azaña, Montesinos, Bermejo Marcos y tantos otros.

Quizá conviene replantear un poco un juicio negativo tan rotundo. Ante todo, porque el concepto de lo teatral se ha ampliado enormemente, desde 1878 hasta hoy, por una doble razón: el avance de la técnica escénica y la distinta actitud del público, no atendido ya a las exigencias del realismo costumbrista benaventino. Después de las vanguardias y la renovación del lenguaje escénico en las últimas décadas, atreverse a dictaminar rotundamente que una obra no es teatral resulta hoy, ya, mucho más problemático.

Un argumento histórico es evidente: *no teatrales* han sido consideradas las obras dramáticas de Unamuno, Azorín, Ramón Gómez de la Serna ... y hasta Valle-Inclán; es decir, casi todo lo que ha supuesto, en nuestro siglo, una profunda renovación de nuestra escena.

Claro está que eso no debe utilizarse como un fácil comodín para asegurar la teatralidad de cualquier obra. Sigue habiendo, por supuesto, muchas obras de indudable calidad literaria que no poseen entidad teatral suficiente.

¿Cuál sería el criterio básico para distinguir las? Para mí, modestamente, está muy claro y lo digo con toda sencillez: el teatro no implica necesariamente un tipo de escenario, de personajes, de vestuario, de trama ... Además de la forma dialogada, lo esencial para que una obra sea teatral es que haya *conflicto* y que se transmita al público.

Conflicto, en esta obra, sí lo hay, y no pequeño: el tema de una mujer que ama a tres hombres, porque cada uno de ellos posee una cualidad que falta a los otros, podía desembocar en una tragedia tanto como en un vodevil. De las dos cosas hay aquí ribetes: de la tragedia, por el fracaso de Proclo, al que sus prejuicios han impedido vivir felizmente su amor; del vodevil, por los galanes encondidos, que descubren cómo su amada distribuye sus favores por tercios.

Sin embargo, no es una tragedia ni un vodevil, sino algo muy original: una fantasía, una broma o *facecia*, un drama filosófico amoroso, un sainete filosófico: las “cosas de Valera” ...

¿Quién puede dictaminar que esta obra es irrepresentable? Sólo la experiencia. Y, en este caso, existe, aunque sea escasa. El sábado 27 de diciembre de 1928 representó esta obra, en la Sala Rex de Madrid, el grupo teatral El Caracol, dirigido por Cipriano Rivas Cherif.

Abramos un paréntesis: después de *El Mirlo Blanco* y *El Cántaro Roto*, inició Rivas Cherif ese año su tercer intento de renovación de nuestro teatro. Caracol era anagrama de Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Organizada Librementemente. Con la ayuda de un industrial, alquiló una sala -destinada en principio para salón de té- en la calle Mayor nº 8 y la denominó REX: Repertorio de Experimentos X = Infinito⁴¹.

Contaba, entre otros, con la colaboración de Salvador Bartolozzi y Felipe Lluch Garín; como actriz, de Magda Donato. Ese año, representaron obras de Chejov (*El oso*), Azorín (*Lo invisible*) y Cocteau: el *Orfeo*, estrenado pocos días antes con notable escándalo⁴².

El programa del sábado 27 incluía un discurso de Manuel Azaña, que había obtenido el Premio Nacional de Literatura con su obra sobre Valera y es el texto crítico al que hemos aludido repetidamente. Seguía la representación de la obra y dos estrenos más:

41. Cipriano Rivas Cherif: “La cifra REX”. en *ABC*, Madrid, 4 octubre 1928.

42. Para todo esto, vid. el nº 42 de los *Cuadernos el Público* dedicado a Rivas Cherif, con artículos de Manuel Aznar Soler, Juan Aguilera Sastre y Enrique de Rivas.

Dúo, de Paulino Massip, “con el concurso excepcional de Fanny Brena” y un acto de Benavente: *Si crearás tú por mi gusto*.

¿Cómo recibió el público de aquella noche la obra? Mucho nos gustaría saberlo. En todo caso, la experiencia no debió de ser tan mala porque el propio Rivas Cherif estrenó en el Fontalba, poco después, su versión de *Pepita Jiménez*.

El Caracol fue clausurado el 6 de febrero de 1929, por pretender estrenar el *Perlimplín* de García Lorca, a pesar del luto oficial por la muerte de Dña. María Cristina.

Estamos aquí, en todo caso, en el terreno adecuado: un teatro club, minoritario, de vanguardia, con un público no masivo ... Ese sería -y sigue siendo- el ámbito propio para valorar las posibilidades escénicas de la obra.

Ese tipo de público, ayer y hoy, no echaría de menos la acción externa (salvo el final espectacular), comprendería el conflicto, disfrutaría con las ironías y los matices del escritor cordobés.

Por sus dimensiones, *Asclepigenia* no podía llenar un espectáculo completo, tenía que ir “arropada” por otras obritas. Experiencias recientes nos han demostrado el éxito de tres obras cortas de Valle-Inclán, dirigidas por José Luis Alonso, o de 5 *Lorcas* 5, dirigidas por Lluís Pasqual.

¿Hay algo en la escena actual española relativamente semejante a *Asclepigenia*? Muy poco, desde luego, pero eso puede tomarse como un defecto o como una virtud. Cuando redacto estas líneas, acaba de estrenarse en Madrid, después de recorrer con éxito varios Festivales, *Hetairas*, un espectáculo basado en los diálogos de Luciano. Y eso no va unido a una imagen de rancio academicismo sino todo lo contrario: a Rossy de Palma, una de las “musas” de Pedro Almodóvar.

También me ha recordado a *Asclepigenia* alguna obra de Francisco Nieva. Por ejemplo, *La paz*, su “celebración grotesca sobre Aristófanes”. Y sobre todo, naturalmente, su “farsa atelana” *Corazón de arpía*, estrenada en la Sala Olimpia de Madrid el 2 de febrero de 1989. No en vano está dedicada “al espectro de D. Juan Valera”⁴³.

43 Francisco Nieva: *Corazón de arpía*, en *Teatro completo*, II, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, p. 1256-1277.

Para un hombre naturalmente culto, como lo era don Juan, la apoyatura en el mundo clásico no da lugar a pedantería sino al placer de la inteligencia y la lección bienhumorada. Lo dice la obra de Nieva: "En tiempos muy antiguos y más alegres que estos se producían las mismas cosas que ahora, pero en tono sublime".

A esas cosas permanentes del espíritu humano, alegres y tristes a la vez, alude *Asclepigenia*. Quizá -como decía Clarín- esa pueda ser una de las dramáticas del porvenir. Ojalá un director de escena sensible y artista sea capaz, alguna vez, de mostrarlo sobre las tablas, para nuestro regocijo.

Así, llevándole la contraria, veríamos la razón profunda del teatro de don Juan Valera. Y *Asclepigenia* podría ser, por fin, completamente feliz.

COMUNICACIONES

EL HUMOR POPULAR EN VALERA: “CUENTOS ANDALUCES”

Antonio A. Gómez Yebra
(Universidad de Málaga)

De los 36 cuentos y chascarrillos de Valera podemos considerar “Los santos de Francia”, “El padre Postas” y “La Virgen y el Niño Jesús” como chascarrillos algo más largos de lo normal, aunque esta matización resulta excesivamente escrupulosa. El segundo, incluso, puede considerarse una suma de chascarrillos, pero responde en líneas generales a la caracterización del cuento.

Así pues, la nómina de los *cuentos* vendría a ser ésta: “Elocuencia vizcaína”, “Los santos de Francia”, “Conversión de un heterodoxo”, “La Reina Madre”, “El señor Nichtverstehen”, “El cocinero del arzobispo”, “Quien no te conozca, que te compre”, “La confesión reiterada”, “El padre Postas”, “La Virgen y el Niño Jesús”, “De los escarmentados nacen los avisados”, “Bondad de la plegaria”, y “Por no perder el respeto”. Chascarillos serían todos los demás.

Entre los cuentos, más de la mitad (siete) tienen que ver con la religión o con el estado religioso; dos están basados en otros tantos refranes; uno tiene su fundamento en problemas lingüísticos; otro, en cuestiones escatológicas; otro, en materia de educación; y el último en asuntos de sexo.

Valera suele dar, en cada cuento o chascarrillo, noticia de la localidad en que ocurren los hechos, o, en todo caso, proporciona el lugar de nacimiento de los personajes que aparecen en ellos. Málaga

-2-, Sevilla -2-, Carmona, dos pueblos de Córdoba, una población de la Mancha, y Toledo, son puntos geográficos citados en los cuentos. La mera lectura de este listado confirma la apreciación de que se trata de cuentos populares de toda la península. Valera, percatado de ello, decía con vehemencia en su "Introducción" a los "Cuentos y chascarrillos": "Difícil, casi imposible sería averiguar el origen de cada uno. Sólo afirmamos que los cuentos y chascarrillos que insertamos en este volumen se cuentan todos en Andalucía"¹.

Son, todos, cuentos populares, contados generación tras generación para entretener y amenizar veladas, tertulias, viajes; y no pocos han pasado a la letra impresa antes de ser asumidos por Valera, por Campillo, y por tantos otros recuperadores de nuestro folclore, desde la segunda mitad del XIX².

Lo normal es que, con diferencias de amplitud, en cuentos y chascarrillos se perfila una historia bastante verosímil que concluye siempre con algún elemento cómico. Sólo se aparta de esa verosimilitud y de ese orden un cuento que podríamos considerar perteneciente a los cuentos maravillosos: "La Reina Madre".

Éste es un cuento basado en lo escatológico, motivo humorístico hacia el que Valera mostraba cierta prevención cuando en el texto introductorio a los *Cuentos y chascarrillos* decía que algunos pecaban "por dureza y grosería". La escatología en general, sin embargo, suele aceptarse como elemento de comicidad, a menudo productora de risa fácil. Por eso, expone Bergson, "El poeta trágico tiene buen cuidado de evitar todo aquello que pudiera llamar nuestra atención sobre la materialidad de sus héroes. En cuanto interviene la preocupación por el cuerpo, es de temer la infiltración de lo cómico"³.

1. J. Valera, "Introducción" a los *Cuentos y chascarrillos andaluces*, OC, t. I, M., Aguilar, 1968, p. 1210. Citaré siempre OC, con el número de la página correspondiente a continuación.

2. En el caso de los cuentos aquí estudiados, por ejemplo, "Bondad de la plegaria" había sido recogido por Luis Galindo en *Sentencias filosóficas y verdades morales, que otros llaman proverbios o adagios castellanos* (1660-1668), mss. 9.772-9.781 de la Biblioteca Nacional de Madrid bajo el título "Conciértense y lloverá".

3. H. Bergson, *La risa*, M., Espasa Calpe, col. Austral, núm. 1534, p. 51.

En la primera parte de “La Reina Madre”, la joven protagonista, alimentada preferentemente con judías blancas, se agacha para soplar el fuego con no poca fuerza: “Apretó, por último, mucho más el soplo, y con el violento esfuerzo que hizo, se le extravió el aire y tomó una dirección enteramente contraria. Por alguna parte tenía que salir, y el aire salió de súbito con tan tremenda sonoridad por muy distinto respiradero, que retumbó en la estancia como un cañonazo” (OC, 1218). El cuento podría haber terminado cuando, a continuación la joven pide que se la trague la tierra y es escuchada su súplica. Porque el efecto humorístico se ha obtenido ya tanto por el motivo utilizado, como por el eficaz uso de la hipérbole.

La segunda parte sirve para dignificar a la desconsolada joven, que ha quedado avergonzada delante de su marido y sus amigos. Por ello ha sido trasladada a un curioso reino donde vive “El rey de Pordesarquía, emperador de la Eolia occidental”, y personificación de su soplo extraviado, que la recibe con honores de Reina Madre. Tras haberse celebrado opíparo banquete, la Reina Madre queda dormida y, al despertar, se encuentra en su casa. Las habichuelas que tenía en la despensa se habían convertido en oro puro, por lo que en adelante vivirá, con su esposo, en la opulencia.

En la tercera parte una amiga envidiosa le sonsaca el secreto de su riqueza y la imita, consiguiendo, sin embargo, “un sonido tenue, lánguido, atiplado y miserable”, por lo que, tras habérsela tragado la tierra, va a Pordesarquía, donde el hijo de sus entrañas es “una criatura feísima, encanijada, diminuta y enfermiza”. Al volver a su localidad de origen se ha traído con ella, en lugar de oro, buena parte de la suciedad de aquel reino.

De los cuentos sobre asunto religioso o con protagonistas religiosos, destacan: “El cocinero del arzobispo”, “Elocuencia vizcaína”, “El padre Postas”, “La confesión reiterada”, y “La Virgen y el Niño Jesús”. En el primero de ellos, todas las noches del año el arzobispo de Toledo, hombre austero y penitente, al que hoy podríamos considerar vegetariano, suele cenar un potaje de garbanzos y habichuelas que le sabía a gloria. Expulsado el cocinero, sus sucesores en el cargo no daban con la fórmula del guiso que le agradaba. Hasta que uno de ellos consultó con el primero la que hacía las

delicias del arzobispo. Resultó que contenía jamón, pechugas de pollo, riñoncitos de aves y trozos de criadillas de carnero. Como el último cocinero era algo estrecho de conciencia, confesó al arzobispo que sus antecesores en el cargo lo habían estado engañando. La respuesta del prelado no se hizo esperar: “¡Pues engañaime tú también, majadero!”.

En este caso el humor se produce porque el arzobispo, hombre de cuyas cualidades morales no dudaríamos, prefiere el engaño a la virtud cuando se trata de satisfacer el estómago, como cualquier otro mortal. Confirma la convicción popular sobre los gustos gastronómicos de los miembros de la jerarquía eclesiástica, documentadísimos desde el *Libro de Buen Amor*, y condensados en la conocida fórmula *boccato di cardinale*.

De muy distinta índole es el cuento “Elocuencia vizcaína”, donde el obispo de Málaga, de origen vizcaíno, era un gran predicador. En su afán nacionalista defendía que todos los de su tierra gozaban de idénticas cualidades oratorias. Cuando llegó a visitarlo un sencillito sacerdote de su tierra, antiguo compañero de estudios, quiso demostrar su tesis con él. Para ello le escribió un magnífico sermón y se lo hizo aprender de memoria. Después le enseñó la entonación adecuada y los gestos, y lo subió al púlpito en una ocasión muy especial. Pero el sencillito paisano del obispo olvidó el sermón en el momento más importante, por lo que empezó a lanzar inproperios contra su superior, si bien en vasco. Recordó entonces el resto de la plática y, sin inmutarse, comentó al público: “Hasta aquí Jeremías en sus Trenos o Lamentaciones”, continuando ya sin errores hasta el final. La comicidad no es tan manifiesta como en otros casos, y simplemente regocija la oportuna salida del predicador para justificar su parrafada en un idioma que sólo el obispo y él mismo conocían.

También al mundo de los predicadores pertenece el cuento “El padre Postas”, donde lo más interesante es cuando, mientras condenaba desde el púlpito los juegos de azar, manoteó con tanta furia que se le escapó una baraja que llevaba escondida en la manga. Como en el caso anterior, nos divierte su oportuno comentario para salir del atolladero: “Ahí los tenéis /los naipes/ ellos son uno de los

instrumentos más ingeniosos de que se vale Satanás para cautivar a las almas” (*OC*, 1231). Funciona, desde luego, la ironía, ya que el padre Postas ataca en público lo que él mismo practica muy a menudo, con lo cual da razón al pueblo cuando reflexiona en estos términos: “haz lo que dice, pero no lo que hace”.

Sobre clérigos, sus problemas y gustos terrenales puede considerarse “La confesión reiterada”, donde una hermosa dama de unos treinta años confiesa con detalle las delicias de una noche de amor en compañía de su primo. Al enterarse el padre Jacinto de que tales hechos ocurrieron hace doce o trece años, y que ha confesado ese desliz al menos veinte veces al año, le sugiere que los olvide para no seguir pecando de pensamiento. Como ella admite que es incapaz de hacerlo, llegan al siguiente pacto: “Ven cuando gustes a contrármelo. Yo lo oiré (procurando —añadió el padre entre dientes—, a pesar de mis sesenta años, no despierte en mí la envidia) y siempre te perdonaré porque Dios es misericordioso” (*OC*, 1231). El tono de sermón que adopta el padre Jacinto queda cuestionado por el paréntesis, donde da cuenta de su lucha interna entre el voto de castidad asumido y los apetitos propios de su sexo. El contraste, que origina el humor, se incrementa en buena medida al proporcionar sus datos cronológicos. Late pues, en el comentario final, que funciona como un epifonema, el tema del viejo verde o, cuando menos, la dualidad viejo/niña, presente en casi todas las obras de Valera, y en su propia biografía.

No menos interesante, divertido, e incluso actual, resulta el titulado “La Virgen y el Niño Jesús”, donde una joven de buena presencia no consigue encontrar novio a causa de su pobreza. Diariamente iba a rezar ante la imagen de una Virgen del Rosario que tenía al Niño en brazos, pidiéndole solución a su problema. Enterado del tema el monaguillo, se situó en el camarín, desde donde, atiplando mucho la voz, gritó: “¡Te quedarás soltera! ¡Te quedarás soltera!”. Paquita, creyendo que era el Niño Jesús quien le hablaba, no tardó en contestar: “¡Ea, cállate, Niño que estoy hablando con tu Madre!” (*OC*, 1233). La chispa del desenlace se origina al efectuarse un proceso de desacralización inesperado, pues Paquita trata al Niño Jesús como a un chiquillo travieso cualquiera.

Nos habíamos situado en un ambiente de culto y veneración, y hemos de saltar de pronto a un ámbito poco menos que callejero. El brusco salto es lo que produce la liberación de lo que Casares denomina el fluido anímico productor de una descarga repentina, “la chispa”, y el subsiguiente placer momentáneo “que constituye la base común a las más diversas variedades del sentimiento de lo cómico”⁴.

A la categoría de lo lingüístico, por otra parte, pertenecen alrededor de una decena de textos, entre cuentos y chascarrillos; unos, originados por precariedades en el conocimiento de la lengua de uso; otros, por falsa interpretación de determinados pasajes en otra lengua.

El desconocimiento del francés origina, por ejemplo, “Los santos de Francia”, donde el hijo de un labrador manchego, que ha regresado de cursar estudios superiores en París, no cede nunca a sus padres el primer lugar, repitiendo siempre: *sans façon, sans compliment, sans ceremonie*. La fórmula, que significaba actuar sin cortesías fingidas, sin cumplidos, sin ceremonias de ningún tipo, fue interpretada de muy distinta manera por el padre, que le manifestó: “Mira, hijo mío: vete muy enhorabuena y no me invoques ni me mientes más en tu vida a esos santos de Francia, que serán muy milagrosos, pero que están infamemente mal criados” (OC, 1216).

Muy próximo a este tipo de problema es el que produce la comicidad en “El canto gangoso”, donde una abadesa esta cansada de oír ganguear a sus monjas y novicias. Cuando vuelve a oírlas gangueando al cantar *Per omnia saecula saeculorum*, les dice enojada: “¡Niñas, un poco de más narices en el *culorum!*” (OC, 1227). Según Goyanes, en el chiste se trata de “hallar analogías entre diferencias, igualdades entre desigualdades, nexos entre representaciones disparas”⁵. Es lo que encuentra la devota abadesa, utilizando únicamente las tres últimas sílabas del genitivo plural latino, que, diestramente seccionadas del resto del vocablo, adquieren un matiz jocoso.

4. J. Casares, *El humorismo y otros ensayos*, M., Espasa Calpe, 1961, p. 33.

5. J. Goyanes, *El sentimiento cómico en la vida y en el arte*, M., Aguilar, 1932, p. 180.

El cuento “El señor de Nichtverstehen” fundamenta casi toda su comicidad en una causa semejante: la incorrecta interpretación de un idioma poco o nada conocido por un hablante. Nos presenta a un joven malagueño que presume de políglota, llegado a Hamburgo en una goleta cargada de frutas, vino y pasas. Sus compañeros le ruegan ejerza como intérprete y lo van incitando a preguntar quién es el dueño de todo aquello que les parece maravilloso: un barco, un palacio, una joven guapísima, y una casa de recreo. El docto malagueño recibe a sus preguntas idéntica respuesta: Nichtverstehen, es decir, no entiendo. Ni corto ni perezoso transforma la frase en un nombre propio. Todo, así, pertenece al señor *Nichtverstehen*.

Cuando ven pasar un entierro de mucho lujo, la respuesta es la misma que en las veces anteriores. El joven aprovecha la ocasión para dar una prueba más de sus conocimientos en idiomas y una lección moral a sus compañeros pronunciándose en estos términos: “*Sic transit gloria mundi*. No hay que envidiar la opulencia, los deleites y el regalo. De nada le han valido todos sus millones al señor Wichtverstehen. Era tan mortal como el más miserable por-diosero. Ahí le tenéis encerrado en ese féretro, y dentro de poco estará dentro del sepulcro y ser pasto de gusanos” (OC, 1222). En esta oportunidad, además de la inversión que produce aplicar a una frase otro sentido, encontramos la transposición que, como indica Bergson, consiste en “disponer los acontecimientos de modo que una escena se reproduzca, ya sea entre los mismos (personajes) que esta vez se hallan en circunstancias nuevas (como aquí) ya sea entre personajes nuevos en situaciones idénticas”⁶.

Muy del gusto popular han sido desde tiempo inmemorial en nuestro ámbito cultural los refranes, como demuestra el inagotable *corpus* que hoy poseemos. Los refranes, presentes en toda la obra narrativa de Valera, no son excepción en su antología de origen popular. Sirven para titular un par de cuentos “Quien no te conozca, que te compre”, “De los escarmentados nacen los avisados”, y para un chascarrillo: “Un refrán mal aplicado”; aparte de integrarse en otros casos de diversas formas.

6. H. Bergson, cit., p. 103.

En el primer cuento, el tío Cándido, cuya personalidad corresponde a su antropónimo, regresa a casa tirando de su asno, al que lleva asido por el cabestro. Ciertos estudiantes se lo roban, poniéndose uno de ellos en lugar del animal. Cuando el buen hombre ve al joven, éste le explica que era un mal estudiante a quien habían convertido en burro (recuerdo de *El asno de oro*, de Apuleyo), y entonces recuperaba su forma original. Apiadado del ladronzuelo, el tío Cándido lo deja libre, y posteriormente acude a la feria a comprar otro asno. Un gitano le ofrece –como se veía venir– el que le había sido robado, pero el tío Cándido se acerca al animal y le susurra al oído: “Quien no te conozca, que te compre” (*OC*, 1225).

Dice Valera que el cuento dio origen al refrán, aunque bien pudiera haber ocurrido al revés. La comicidad se basa en la persistencia en el error por parte del tío Cándido, que no saca conclusiones de los hechos debido a su escasa inteligencia y a su incapacidad para sospechar la malicia de los estudiantes.

“De los escarmentados nacen los avisados”, el otro cuento citado, conjuga la incorporación de un refrán y los asuntos sexuales, tan escasos en la recopilación de Valera como abundantes en la tradición oral.

Aborda el noviazgo entre D. Calixto y Eufemia. Ésta lo mantiene a raya en la reja, sin permitirle más que algún “favorcito delicado, puro y semiplatónico, como, por ejemplo, abandonarle una de sus blancas y suaves manos para que él la besase”. Ya casados, D. Calixto le comenta que hizo bien en mantenerlo dentro de un orden, porque si hubiera cedido, la habría plantado. La respuesta de ella entre dientes fue así: “grandísimo tonto, pues por eso no cedí yo antes, porque ya había cedido a siete, y los siete me habían plantado” (*OC*, 1234). Aunque subyace en la frase final el asunto de los cuernos, motor de la comicidad, no podemos dar al olvido que el remate del cuento responde a una ironía: ahora nos percatamos de que la mojigatería de la dama no era sino una máscara. No obedecía a un planteamiento moral –adecuación a unas reglas– sino a uno inmoral: engañar al novio. Casares advierte que la ironía se puede producir al “exaltar el contraste entre lo que se ve o se sobreentiende y el simulacro de arquetipo que le ponemos

por delante”⁷, que sin duda provoca nuestra hilaridad en este jugoso cuento. Junto a todo ello funciona la hipérbole en el número siete, símbolo bíblico de cantidad indeterminada pero bastante superior a la que indica el guarismo.

De menor interés resulta “Por no perder el respeto”, en el que una joven viuda, encandilada por las prendas de un buen mozo, lo tienta de varias maneras durante un viaje campo a través hacia Córdoba. Blasillo, siguiendo las recomendaciones de su abuelo, no atiende al reclamo de la viuda, bien a su pesar. El resultado es que la continencia acrecienta los deseos de ambos, por lo que Nicolasa, al regreso del viaje, sugiere al abuelo del joven: “acudamos al cura para que nos cure, y para que, sin perderme el respeto, él y yo recobremos el juicio que ambos hemos perdido” (OC, 1239).

El desenlace del cuento, esperado prácticamente desde el principio no nos causa ninguna sorpresa. La comicidad se consigue en el doble juego de palabras con que Nicolasa decide su futuro. El primero basado en la paronomasia –*cura-cure*– y el segundo fundado en la antítesis, pues ambos jóvenes habían perdido el *juicio* por actuar con *juicio*, se habían vuelto locos de amor por no haber cometido una locura de amor. Siendo uno de los cuentos de mayor extensión, hace uso en su fase final de una estupenda economía de lenguaje, uno de los más interesantes sistemas en la morfología del chiste, según Freud.

Conclusiones

El aguzado ingenio, el fino humor de Valera, y su atención a la musa popular nos han proporcionado un conjunto de textos de extraordinario valor. En todos ellos el autor de *Pepita Jiménez* ha sabido dejar su impronta sin estorbar para nada las formas y los pensamientos más arraigados en el pueblo español. No es momento éste para analizar cuál es la auténtica huella del copilador, pero se detecta con facilidad en algunos –escasos– fragmentos cargados de erudición, o en determinadas estructuras que parecen poco apro-

7. J. Casares, cit., p. 45.

piadas para haber salido de la boca de algún rústico. Ciertas descripciones y varias incursiones en la gastronomía, como las que se dan cita en “Por no perder el respeto” o en “El cocinero del arzobispo” han surgido de la digna pluma de nuestro escritor, que supo valerse de los recursos del naturalismo y del costumbrismo para dar mayor empaque a algunos de los relatos.

En cuanto al sentido del humor, a finales del XIX se estaba produciendo una notable remoción, de la que Valera se había percatado, como hace constar en la “Introducción” a los *Cuentos y chascarrillos*. Allí observa que en Londres se publicaba entonces una serie de volúmenes titulados *Library of Humour*, donde tenían cabida “las producciones de humor alegre” de Francia, Alemania, Italia, América, Holanda, Irlanda, Rusia, Japón y España. En ese punto Valera encuentra en *El humor de España* “no pocas producciones anónimas, como son proverbios, cantares del pueblo, anécdotas, chistes de los periódicos y cuentos y chascarrillos vulgares”⁸, con lo cual distingue categorías muy próximas y no siempre fáciles de diferenciar.

Su intención resulta diáfana cuando matiza: “no tenemos la única pretensión de entretener y divertir, sino que también tenemos la pretensión de fijar y de guardar por escrito algo de lo que pudiéramos llamar la poesía epicocómica vulgar y difusa, prestándole adecuada forma literaria para que se salve del olvido”⁹.

Las dos pretensiones de Valera y sus coeditores se cumplen íntegramente. Pero mientras para salvar del olvido a los textos, los recopiladores han de tomar parte directa en la redacción, efectuando, por tanto, variados aportes personales en la de entretener y divertir su colaboración, a mi entender, es menor. La chispa final de cada cuento o chascarrillo es de origen popular, y la pluma de cada amanuense tiene bastante menos importancia que el sistema para obtener la comicidad.

En este sentido, hemos visto, a través de las páginas anteriores, que el humor popular se sirve de todos los sistemas posibles para

8. “Introducción”, cit., p. 1210.

9. Id., p. 1211.

conseguir su propósito. Así, unos textos se basan en las posibilidades cómicas de lo escatológico; otros, en los aspectos jocosos que surgen en los asuntos de sexo; muchos, en los problemas inherentes a la clerecía; algunos tienen su razón de humor en los arquetipos humanos e incluso en elementos xenófobos.

Para romper los esquemas lógicos y producir de esa forma la risa, se usan diversos juegos de palabras –paronomasia, calambur, pseudoderivación–, determinadas fórmulas de intensificación –caricatura, hipérbole especialmente–, metáforas diversas –personificación, animalización, degradación–, etc. La ironía funciona en no pocos casos como agente de burla, y el equívoco y la paradoja resultan muy eficaces en varios ejemplos. Las erróneas interpretaciones de ciertos términos producen agradables sorpresas, también motivadoras de gajes cómicos. La entonación, en “El canto gangoso” puede ser origen de hilaridad, que no escapa a otros textos o fragmentos. Por último, el uso de frases hechas y refranes, acomodados a personajes especiales, es origen asimismo de situaciones graciosas.

En resumidas cuentas, el pueblo, que no ha analizado en ningún momento cuales son los sistemas para producir la risa, ha sabido obtenerla utilizando la mayor parte de ellos de una forma intuitiva. A Valera y otros muchos colectores de cuentos, chascarrillos y chistes debemos y deberemos sus lectores no pocos momentos de sencillo gusto y esparcimiento. Como Freud seguimos reconociendo “el singular y casi fascinador encanto que el chiste posee en nuestra sociedad”¹⁰.

10. S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, M., Alianza Ed., 1986, p. 14.

LAS ANDALUCÍAS POSIBLES DE VALERA: Unas notas sobre su correspondencia

Alberto González Troyano
(Universidad de Cádiz)

La voluntad de escritura de Valera, tan determinante en su vida, tuvo una primera y consecuente plasmación en la larga serie de publicaciones, de distintos géneros, con las que de forma más o menos continuada y diversa fortuna, se hizo presente ante los lectores. Pero con ello no debía agotarse ese ansia expresiva, que posiblemente lo desbordaba, y con mayor regularidad aún volcóse en una copiosa correspondencia, desde hace unos años cada vez más y mejor conocida.

A pesar de la deliberada limitación que supone su naturaleza y su destino, en principio íntimo y privado, las cartas de Valera parecen abandonar, pues, ese territorio literariamente modesto para el que estaban previstas y asumir las características de un género propio y peculiar, que puede ser abordado como otro producto literario más, cargado de posibilidades, del autor.

La tradición crítica, sin embargo, suele relegar el papel de las correspondencias de los autores y, con frecuencia, sólo les asigna el cometido de servir como material de apoyo y clarificación de los avatares biográficos; cuando más, se acude a ellas como a una especie de trastienda en las que quizás se alojen algunos deseos y propósitos que aparecen velados en las obras publicadas.

Pero, a veces, las cartas esconden intenciones más ambiciosas y pueden ser extraídas de esa habitual posición subalterna, para

pasar a convertirse en un género singular, complementario, a ciertos efectos, con los otros cultivados por el autor. Tal puede ser el caso, aludido antes de Valera, que ya de por sí, sólo por la cantidad de sus cartas, por la inalterable regularidad con que recurrió a ellas, por la índole y diversidad de sus corresponsales, constituye una ejemplar rareza en el ámbito de las letras hispánicas. Pero además, por los otros muchos atributos con los que solazó sus cartas, ha provocado que aquel quehacer inicialmente llevado a cabo al calor de lo cotidiano, imprevisto y doméstico se transfigure en un espléndido material literario, desmarcándose así de unas convenciones que condenaban el uso epistolar a ser un mero intercambio de justificaciones testimoniales y autobiográficas.

Desde luego, ya no se hace necesario insistir en la calidad y validez, a toda una serie de efectos, de la correspondencia de Valera. Es algo reconocido, dado además que, a medida que ha ido haciéndose pública, los estudios sobre Valera y su obra se han beneficiado significativamente de las aportaciones brindadas por esa labor epistolar. Pero, de todos modos, lo que tal vez sea todavía conveniente es facilitarle otros estatutos para su actividad, no sólo de campos y temas desde los que investigarla sino, sobre todo, de cualificación. Es decir, tradicionalmente los recursos obtenidos de su correspondencia se han orientado a apuntalar, contrastar, o completar cuestiones concernientes a su biografía, a la génesis de sus obras de creación, a las influencias recibidas, y otras cosas de índole similar. En todos esos planteamientos, las cartas de Valera se convierten en una empresa subsidiaria, en dependencia y apoyo de los otros géneros mayores: el propiamente biográfico y el de análisis e interpretación de su producción narrativa, crítica, ensayística, teatral o poética, a cuyos estudiosos surte y clarifica con sus datos.

Esta valiosa tarea, no puede, por descontado, ser desdeñada. Pero, frecuentemente, se cae también en el hábito de considerar que no sólo lo propio sino también lo exclusivo de la lectura de una carta es prestarse a esta función auxiliar.

La letra impresa -con toda su aura de obra definitiva y acabada- impone, más o menos inconscientemente, su despotismo jerarquizador. Frente a ella, la labor manuscrita que encierra una carta parece pertenecer sólo al dominio de lo inmediato y espontáneo, de lo doméstico y anecdótico, de lo no reflexionado, de lo que, por su

propia naturaleza de intercambio íntimo y personalizado, está destinado a perecer, tras cubrir su modesta misión comunicativa individual. El mismo carácter manuscrito de la carta parece aproximarla al primer borrador de una obra, en el que todavía reinan la improvisación, el boceto y las meras intuiciones.

Puede crearse así un lastre que dificulta el acercamiento a ciertas correspondencias que, como en el caso de Valera, cuentan con una envergadura tal, que, en muchos de sus aspectos, podrían ser apreciadas como un género relativamente autónomo, cuya lectura no tiene que estar necesariamente hipotecada a otros escritos mayores de los autores.

A este respecto, adentrándonos ya más en Valera, cabría señalar algunas rémoras que puede arrastrar la interpretación de su correspondencia, si se pretende leerla como un discurso más o menos autónomo. Sirva de referencia, por ejemplo, una cuestión que aparece reiteradamente en muchas de sus cartas: Andalucía y aquellos lugares vinculados por su origen familiar con Valera.

Casi siempre que se alude al escenario andaluz que enmarca la mayor parte de las novelas de Valera, con sus paisajes, personajes y costumbres, suele destacarse la armonía y belleza que presiden todos los acontecimientos relatados. Ello es algo que se considera consecuente con su discurso teórico sobre la función de la novela. Se impone a sí mismo como autor unos criterios selectivos, orientados a resaltar sólo las imágenes que resulten coherentes con su credo estético. Nada suele objetarse a esta adecuación entre su arte de novelar y su plasmación narrativa. Incluso es esta una perspectiva de análisis que ya cuenta con una buena serie de trabajos, desde Porlán a Muñoz Rojas. La supuesta idealización que algunos encuentran en los mundos andaluces descritos se encuentra justificada por las exigencias de la preceptiva en uso. No se van a buscar más cosas que las que allí se encuentran. Es decir, el discurso narrativo cuenta con una autonomía que permite valorarlo como un despliegue de sí mismo.

Andalucía también es objeto de frecuentes referencias y reflexiones por parte de Valera en su labor crítica y ensayística. Al hilo de comentar las obras de ciertos autores andaluces como Estébanez Calderón, Fernán Caballero, Alarcón, Muñoz y Pabón o Salvador Rueda, o en trabajos claramente específicos de esa preocupación

suya como “El regionalismo literario en Andalucía”, Valera formula y ensambla una cierta teoría de Andalucía, que alcanza a veces tonos muy exaltados, como en esta página: “Andalucía es un país predispuesto naturalmente para ser asiento de una civilización original...Todas las razas que han habitado después en Andalucía se han alzado, inspiradas por aquellas encantadoras regiones, a mayor altura de civilización que en otras regiones del mundo donde antes o después han vivido... y en la época moderna, los mejores pintores y los líricos más sublimes de España han sido andaluces. Aquel clima de Andalucía y la benéfica influencia de aquel cielo inspirador son decididamente los más a propósito para fecundar el ingenio y producir la hermosura”¹. Va a proceder también a un planteamiento muy selectivo, en el que aparece como enfoque dominante esa adecuación de Andalucía para servir de fuente y cuna de las motivaciones artísticas: “A la región andaluza, a esa tierra de la poesía, deben ir los poetas a buscar inspiraciones y a sorprender en el seno del pueblo la vida latente del espíritu inmortal de la patria”². En este discurso reflexivo, referente a Andalucía, que con su obra crítica puede trabarse, el hilo es, pues, un interrogante: el del porqué de esa sintonía entre los andaluces y la sensibilidad artística.

Acostumbrados a leer como Valera en sus dos géneros literarios de mayor audiencia, la novela y la crítica, asignaba a Andalucía un estatuto tan estéticamente privilegiado, cabía, pues, esperar en virtud de una supuesta coherencia globalizadora, que su correspondencia ratificaría esas manifestaciones.

La sorpresa surge al comprobar que lo expuesto en una de sus cartas: “Estos se divierten mucho en Doña Mencía, aunque el lugar es de lo más feo que puede imaginarse...Cabra es bonita, pero tiene a la vez todo lo malo de una ciudad y todo lo malo de un lugar pequeño. La gente de aquí es casi o sin casi tan grosera y rústica como en Doña Mencía, pero soberbia y presumiendo de ilustrada”³, se mantiene en muchas otras, aunque medien años y sean distintos

1. Juan Valera: “Las Escenas andaluzas del Solitario”. *Obras completas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1961: pág. 46.

2. *Ibidem*, pág. 47.

3. Cyrus D. Coster: *La correspondencia de Don Juan Valera*. Castalia, Valencia, 1956, pág. 77.

los interlocutores: “Ganas tengo de volver pronto a Madrid a ver si me distraigo con la Academia, con la literatura, con la política y una sociedad menos inculta”⁴, “He empezado a escribir una novela, titulada Doña Luz: pero sin mis libros, sin la comodidad de mi despacho, y sobre todo sin la atmósfera algo más literaria y bastante menos salvaje que la de aquí, la novela no me sale”⁵, “aquí no tengo actividad para nada. El calor es propio del Senegal...En fin, aquí hace un calor insufrible, y hay menos paz y menos sosiego en el seno de este hogar doméstico que en cualquier cuarto de una fonda de París”⁶, “No sé que decir a Vd. de este lugar que es como todos los lugares. Aquí no se habla sino de trigo, cebada, vino y aceite”⁷, “Aquí no se comprende que se pueda escribir cosa alguna. El ambiente es aquí letal para la literatura”⁸, “la bella Andalucía... la tierra más difícil y moleestamente habitable de todo el globo. Este término medio de la civilización y la barbarie es mil veces peor que la barbarie pura y neta”⁹.

Todas estas frases tienen, entre otras cosas en común, el haber sido escritas desde Andalucía, desde Cabra y Doña Mencía. A veces se altera y modera el tono, según a quien va dirigida la carta y según que época, pero casi siempre prevalece este discurso unitario que rechaza desde dentro aquello mismo que se elogiaba desde fuera y en un soporte literario distinto.

En las manifestaciones de los tres géneros glosados Valera mantiene una serie de invariantes y fidelidades. En cada uno de ellos proyectó su capacidad para adecuarse a las exigencias técnicas que él consideraba apropiadas para cada caso. Posiblemente, además, buscó para escribir en cada uno de esos géneros el estado de ánimo propicio y el lugar y la perspectiva acorde. Apenas pudo escribir ficción de Andalucía desde Andalucía, quizás por ello cada vez volvió menos, consciente de la impotencia creadora que ello le

4. *Ibidem*, pág. 54.

5. *Ibidem*, pág. 53.

6. Juan Valera: *151 Cartas inéditas a Gumersindo Laverde*. Díaz-Casariago, Madrid, 1984, pág. 101.

7. *Ibidem*, pág. 77.

8. *Ibidem*, pág. 96.

9. *Ibidem*, pág. 96.

deparaba. Supo que no podía escribir en los lugares en que localizaba sus obras. Pero si podía, desde ellos, denigrarlos para justificar y procurarse esa huída que si le posibilitaría, desde la distancia y con la perspectiva que su sensibilidad exigía, novelarlos. No con realismo, pero si con la verosimilitud que presta una buena técnica y la pasión por la escritura.

Si se pretenden contrastar opiniones como las expuestas, de las que están salpicadas tantas cartas de Valera, con las que pueden deducirse de su novelística y de su obra crítica, el resultado quizás dé una imagen de oposición e incongruencia. Sobre todo si se analizan desde una perspectiva que considera que debe reinar una supuesta unidad en el sujeto que escribe, en el discurso literario y en la propia Andalucía. Sin embargo, esa incongruencia desaparece como tal si se admite que cada género tiene su propia autonomía, con su consecuente técnica expresiva; que un sujeto que escribe, como Valera, puede verse motivado por reacciones y expuesto a estados de ánimos muy dispares, según la geografía que lo circunda y el género que elige para manifestarse, y si finalmente se comprende que un mundo tan plural como el de Andalucía puede prestarse, con igual garantía literaria, a ser abordado desde la ficción idealizadora de una novela, desde la reflexión encomiástica de una obra ensayística o desde el rechazo crítico que encierren las letras de una carta. Todas esas son distintas Andalucías posibles y para cada una de ellas Valera hizo posible un discurso distinto. Conviene respetarle a cada uno de ellos su estatuto.

JUANITA LA LARGA: VALERA Y LA NOVELA COMO COMEDIA

Ana Sofía Pérez-Bustamante
(Universidad de Cádiz)

1. Clasicismo, Novela y Comedia

El presente trabajo parte del clasicismo de Juan Valera, que nos llevará a la relación entre novela y comedia y a su materialización en la novela más “comediesca” del autor: *Juanita la larga* (1895)¹.

Para Valera la poesía, es decir, la literatura, se basa en la imitación embellecedora de la naturaleza, o, lo que es lo mismo, en “pintar las cosas, no como son, sino más bellas de lo que son”². Embellecer la realidad es aplicar el principio clásico de la imitación de lo universal, que consiste en mejorar artísticamente al hombre seleccionando rasgos que en la realidad se dan repartidos en distintos individuos y juntándolos en la ficción en un solo personaje que resulta idealizado y modélico comparado con la realidad.

Para Valera la literatura tiene más valor cuanto más cerca está de la belleza ideal. Los géneros más nobles (tragedia, épica, lírica) son los que practican la imitación más idealizante, y los menos ele-

1. Citamos *Juanita la larga* por la edición de Enrique Rubio, Madrid, Castalia, 1985.

2. Prólogo a la edición de *Pepita Jiménez* de 1875 (Madrid, A. de Carlos e Hijo Editores). Lo reproduce E. Rubio Cremades en su edición de *Pepita* de Madrid, Taurus, 1991, pp. 69-72.

vados son los que más se pegan a la realidad, a la imitación de lo particular y concreto. Este es el caso de la novela, género modesto por dos razones: 1) porque su forma es la prosa, más vulgar que el verso; y 2) porque se inclina a la imitación de lo particular, lo que supone menos belleza en estado puro. José F. Montesinos³ habló de que Valera mostraba un perjuicio neoclásico contra la novela: estamos de acuerdo, pero matizando que más que neoclásico es un perjuicio clasicista, que sale de las poéticas de Aristóteles y Horacio y que acusó un autor tan poco neoclásico como el Lope de las *Novelas a Marcia Leonarda*.

En este contexto hay que introducir la teoría de los niveles estilísticos: sólo los géneros nobles admiten el estilo y el tono serio y trágico, mientras que los modestos se asocian a los estilos medio y bajo y al tono humorístico. Lo que no puede ser es mezclarlos:

“los antiguos, cuando eran obscenos (...) lo hacían para reír, tomándolo casi siempre por el lado cómico; lo cual, a mi ver, es más conforme con la condición natural del alma humana, con las leyes del buen gusto, falso y antinatural, es tocar estos asuntos por estilo trágico (...) por lo tocante a la acción, los naturalistas pecan y desbarran en tomar por lo trágico asuntos grotescos y sucios, aunque sean archideplorables”⁴.

Valera admite lo obsceno y vulgar en los géneros ínfimos: de ahí su defensa de los bufos de Arderíus⁵. Admite también una novela cómica, pero en una novela de calidad lo obsceno y vulgar sólo pueden entrar como elementos que contrastan con lo ideal de manera irónica:

“el novelista cómico puede limitarse a pintar personajes y a narrar sucesos vulgarísimos y hasta soeces si gusta; pero ha de ser como contraste satírico de un ideal de limpieza, perfección y decente com-

3. José F. Montesinos: *Valera o la ficción libre* (1957), Madrid, Castalia, 1970 (2 ed. corregida y aumentada).

4. J. Valera: “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” (1886-87), *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1942-49, pp. 629b-630b.

5. Cap. I de *Pasarse de listo* (OC, vol. I, p. 457ab).

postura, que ha de estar siempre presente y ha de purificar o poetizar aquellos cuadros. La escena en que Cervantes nos pinta la escena nocturna de Maritornes y los bestiales apetitos del arriero, viene a transformarse en una sublime poesía irónica, merced a los elevados sentimientos de Don Quijote”⁶.

En resumen, para el Valera teórico el tono de la novela, sobre todo el de la novela de costumbres contemporáneas⁷, se relaciona no con el de la épica (género inviable desde hacía siglos⁸), sino con el de la comedia. En esto coincidirá con los planteamientos de la mayor parte de los novelistas barrocos, empezando por Cervantes, y disenterá de los que se inclinaron por un novela *seria* desde el último tercio del siglo XVIII hasta el naturalismo. El quehacer novelesco de Valera confirma sus presupuestos estéticos, ya que sus mejores novelas son las de costumbres contemporáneas andaluzas, las más rebosantes de comicidad ligada a la vida cotidiana: sobre todo *Pepita* y *Juanita*. Esta vinculación de lo cómico a Andalucía admite dos explicaciones: una personal: la memoria feliz de Valera le lleva a su mocedad andaluza; y otra literaria: había ya una sólida tradición de comicidad ligada al costumbrismo andaluz. Llegados a este punto, vamos a analizar el carácter cómico de *Juanita la larga*, y más en concreto la comicidad de estirpe teatral.

II. El carácter cómico y teatral de *Juanita la larga*

Puede resultar paradójico hablar de teatralidad en el caso de un escritor que fracasó en el teatro y, además, escribió unas novelas siempre mediatizadas por el narrador. Por eso convendrá que especifiquemos que la comicidad, en Valera, se logra de diferentes

6. “De la naturaleza y carácter de la novela” (1860), *OC*, II, p. 191b.

7. Ya en “De la naturaleza y carácter de la novela” (1860) Valera distingue dos tipos de novela: la histórica, más abierta a la idealización, y la de costumbres contemporáneas, más condicionada por la verosimilitud. Cf. A. S. Pérez-Bustamante: “Valera novelista: una revisión”, en *Draco* (Universidad de Cádiz), n. 5-6, 1995.

8. Cf. J. Valera: “Del romanticismo en España y de Espronceda” (1854), *OC*, II, pp. 7-19. Cf. Guillermo Carnero: “Las objeciones de Valera a *El Diablo Mundo*” en *Insula*, n. 338, 1975, pp. 1 y 10.

modos inspirados en diversas fuentes, tanto propiamente teatrales (los géneros cómicos) como novelescas (la novela barroca).

II.1. Referentes teatrales del argumento y de los personajes

Una primera manera de asociar novela y teatro consiste en la red de relaciones intertextuales. Por lo que respecta al argumento de *Juanita*, en él concurren al menos ocho motivos que constituyen la base de la comedia española de costumbres desde Lope hasta Moratín: el tema “el viejo y la niña”; el de la moza que ha de elegir entre varios pretendientes y que consigue gracias a su astucia quedarse con el que le agrada; el de la honra proyectando en dos variantes: el de la villana perseguida por el caballero y por las malas lenguas⁹; el de la mujer que finge religiosidad para conseguir sus fines amorosos (el de *Marta la piadosa* y de *La mojegata*); la tercería celestinesca; el forzado monjío; y los enredos, tan lopescos, de celos que avivan amor. Todo ello remite al lector a una tradición teatral evidentiísima.

Los referentes argumentales se refuerzan con los referentes concretos de los personajes, mucho más visibles en el caso de los femeninos, siempre más literaturizados. Así, Juanita, comparada explícitamente con las heroínas de Tirso de Molina (p. 289)¹⁰, no deja de ser una Serranilla de la Vera que, aunque se disfraza de mojegata, al final recobra su honor a fuerza de brazos, con una fierecilla más que domada, domadora. El final feliz y de ascenso social es muy propio de las comedias populares. El personaje lo consigue gracias a su valía, pero al final todo cobra un aire de graciosa inverosimilitud: esa fuerza sobrehumana con la que Juanita acogota a don Andrés tiene visos de “*deus ex machina*”, y así se lo explica ella, no sin ironía:

9. El nexo calderoniano se establece ya en “La cordobesa” (1872): la mujer cordobesa “acostumbra desahuciar al paciente enamorado, hablando de su honra, como las damas calderonianas” (*OC*, III, p. 1306b).

10. Cf. “Sobre el discurso acerca del drama religioso español, antes y después de Lope de Vega”, en *OC*, II, pp. 327-338.

“--No te aflijas (...) No soy yo quien te ha vencido sino el demonio que ahogaba a los impuros novios o amantes de la que fue luego mujer de Tobías, a fin de guardarla entera para él (...)” (cap. XLIV, pp. 283-284).

Juanita, transformada en una especie de princesa¹¹, escapa de la verosimilitud moratiniana para ingresar en la irrealidad barroca, en la convención optimista que rige la comedia desde la Antigüedad.

Doña Inés es la mojigata, aunque Valera consigue rescatarla de una absoluta negatividad, en parte por su costumbre “panfilista” de acercarse a los personajes con amor, y en parte por su arraigada creencia en el decoro, que le impide mostrar la indecencia, y menos en un personaje de nivel superior. De todas formas, la mezcla de hipocresía y afán de lucro acercan a doña Inés a Tartufo, y su evidente arribismo social la aproxima a la categoría de preciosa ridícula. Su final, en la escena en que presencia “enchiquerada” (p. 285) la lucha de Juanita con don Andrés, es ridículo. El cacique es un caballero violador lopesco, aunque aligerado, y don Paco tiene algo de viejo ridículamente enamorado y sobre todo de villano redimido por amor.

Juanita, Inés, Andrés y don Paco son personajes complejos y redondos que se mantiene en una tensión constante entre realismo e idealismo y pertenecen al ámbito de la comedia de carácter. Los demás en cambio, andan más cerca de los estereotipos cómicos populares. Personaje plano es Juana Gutiérrez, la madre de Juanita, que pese a sus múltiples habilidades no deja de ser una villana rústica, no siempre demasiado discreta y en general una fuente de comicidad verbal popular. Las funciones más destacadas de la madre son la de tercera en amores y la de confidente de su hija. Figurones claros, más de farsa que de comedia, son don Alvaro Roldán, noble degenerado; el tendero murciano don Ramón, usure-ro locuaz y viejo verde; el boticario don Policarpo, positivista con ribetes de demonio de farsa; Antoñuelo, patán y delincuente; doña

11. Cf. Noël M. Valis: “El uso del engaño en *Juanita la larga* de Valera”, en *Hispanic Review*, XLIX, 1981, pp. 317-327. Recogido en E. Rubio Cremades (ed.): *Juan Valera*, Madrid, Taurus, 1990.

Agustina Solís y Montes de Allende los Mares, solterona hidalga; y las dos hijas del escribano, la gorda con novio que no se puede casar (esa doña Nicolassita que parece un tomate con patas), y la flaca sin novio que se muere de envidia.

Luego tenemos a los criados, todos los cuales entran en el terreno de los graciosos. Así, Longino, Serafina y Rafaela son avispados y alcahuetes, y Calvete es sencillamente zafio. El artículo sobre “La mujer cordobesa” apuntaba ya claramente en esta dirección¹². Como se ve, todos los personajes de la novela tienen referentes teatrales, con la salvedad del padre don Anselmo, a quien Valera consigue convertir por su cuenta y riesgo en figurón cómico: es un cura bobo.

Las citas de autores y de versos que refuerzan el ambiente intertextual de la novela nos remiten fundamentalmente al siglo de Oro: son referencias de Lope de Vega (pp. 75, 98-99, 193-194), a Tirso de Molina (p. 289) y a Garcilaso (p. 210), y versos del Romancero (pp. 136, 167, 199) y de dos romances de Góngora (pp. 231, 284), aparte de algunas coplas o pareados populares (pp. 222, 229).

II. 2. Inflexiones cómicas de la acción

II.2.1. *El sentido del ridículo y la imposibilidad de la tragedia*

Otro factor que contribuye decisivamente a la comicidad de la obra es el hecho de que los personajes principales teman constantemente hacer el ridículo: donde hay ridículo no puede haber tragedia, sino comedia o sainete. Así lo confirman las referencias de los personajes y del narrador a este respecto, diez en total (pp. 116, 157, 167, 197, 208, 2112, 274 -dos alusiones-, 277 y 281), aunque sólo citemos una:

“Durante todo este coloquio doña Inés miraba por la claraboya y a menudo sentía la comezón de tomar parte de él hablando desde allí, pero el temor de lo ridículo enfrentaba su lengua” (p. 281).

12. “La cordobesa”, p. 1304a: “Todavía en las casas aristocráticas de los lugares suele haber uno como bufón o gracioso, que recuerda, si bien por lo rústico, al lacayo de nuestras antiguas comedias”.

A esto hay que añadir la cantidad de veces que narrador y personajes introducen consideraciones sobre la comicidad de las situaciones en términos más o menos metaliterarios. Son ocho lugares textuales explícitos (pp. 133, 172, 206, 237, 272, 273, 275 y 280), de los que extraeremos uno:

“Notando Juanita que doña Inés se asustaba un poco al verla y al oírla tan bárbaramente bíblica, prosiguió sonriendo:

–Pero no te apures ni te sobrecojas. No será menester tocar en tales extremos: no llegará la sangre al río. Aunque será severa la lección que ya dé, no pasará a ser tragedia, y quedará en sainete” (p. 272).

Nótese que la conciencia de la comicidad no es sólo privativa del narrador y sobreimpuesta al relato, sino que emana de los personajes y aflora en sus diálogos impregnando la acción.

II.2.2. Villalegre como teatro. *Juanita la larga* como novela con estructura de espectáculo total

Todo lo que venimos comentando nos hace concebir el lugar de la acción como un teatro designado con un nombre nada casual: Villalegre. Villalegre es además un teatro con un doble plano muy barroco: el religioso y el profano. Hemos encontrado precisamente dos alusiones a la índole teatral de Villalegre, una referida al lugar como escenario profano, “teatro de las proezas de Antoñuelo” (cap. XIII, p. 116), y otra como escenario sacro en Semana Santa (cap. XXXVI, p. 237).

La concepción del lugar como teatro y de la historia como comedia no es sólo metáfora eventual sino que se traduce de manera concreta en la acción (un baile de máscaras donde triunfa la verdad gracias al engaño, mensaje irónico de filiación lopesca que nos recuerda mucho también al de *Los intereses creados*) y en la composición de la novela. A este respecto nos atreveríamos a proponer una estructuración en clave teatral: *Juanita la larga* resultaría compuesta por tres actos y dos entreactos costumbristas; el inicio y el epílogo quedarían fuera de la comedia en sí, aunque forzando la

analogía podemos considerar los cinco primeros capítulos como *dramatis personae* y lo esencial del epílogo como “fin de fiesta” con tres pasillos cómicos o farsas:

Estructura teatral de Juanita la larga

Dramatis personae: Presentación de los personajes Caps. 1-5

I acto: Presentación: Don Paco pretende Juanita Caps. 6-20

Semipausa costumbrista: fiestas del patrono Caps. 14-15

Exultación general que contrastará con lo siguiente:

Humillación y pública deshonra de Juanita. Venganza de doña Inés a través del sermón del P. Anselmo.

Juanita rechaza a Don Paco: no le ama.

II acto: Nudo: Doble transformación de Juanita Caps. 21-39.

– Transformación fingida: beata

– Transformación real: se enamora de don Paco y se declara.

Intermedio costumbrista: Semana Santa Caps. 36-37

Ambiente de rústica devoción y pureza que contrastará con lo siguiente:

Humillación y privada deshonra de Juanita.

Don Andrés le hace proposiciones deshonestas.

III Acto: Desenlace: Apoteosis de Juanita y del amor

Caps. 40-45

– Victoria física y moral sobre don Andrés

– Victoria moral sobre doña Inés.

Escena última: reconciliación general.

Fin de Fiestas: pasillos cómicos o farsas de: Epílogo

– Don Alvaro Roldán paralítico y su honesta y prolífica esposa.

– Conversión del ateo don Policarpo por virtud de doña Agustina.

– Regeneración social del benemérito Antofueo.

que contrastan por su índole cómico-burlesca y cínica con la “ejemplaridad” del desenlace de la comedia de Juanita.

Las simetrías constructivas me parecen notablemente ajustadas a una dinámica teatral barroca o posbarroca, independientemente de que ésta haya sido la intención consciente del autor, que lo dudamos. Más bien parece un hallazgo intuitivo. Resulta, en fin, oportuno, considerar que *Juanita* no es sólo una novela morosa y digresiva donde Valera se regodea en recuerdos: hay en ella mucha acción, sobre todo mucho enredo, el estilo de la comedia de capa y espada, y si es verdad que hay digresión, hemos de matizar varios extremos:

1. Es una novela con bastante diálogo en estilo directo y concebida en capítulos a menudo cortos en los que hay muchas escenas de encuentros dialécticos entre pocos personajes (dos o tres).

2. Es notable la cohesión espacial de las escenas, que se sitúan especialmente en tres espacios: primero la fuente y la tertulia en casa de Juana la larga; más tarde (acto II) la casa de doña Inés, el lugar enemigo; y al final, el regreso al espacio propicio, la casa de Juana, donde culmina la acción (acto III).

3. La cohesión temporal es igualmente notable tratándose de una novela. Aunque el conjunto de la acción debe de ocupar unos dos años, la mitad de los capítulos muestran gran consecutividad: todo comienza en un mes de mayo de un año indeterminado¹³, pero los nueve capítulos que van del 14 al 22 transcurren del 3 al 7 de agosto de ese mismo año. Damos un salto de un año y pico, que casi coincide con el cambio de “acto”, y estamos sobre enero, para que finalmente todo estalle y se resuelva en cuatro días, desde la víspera de un domingo de Ramos hasta el Miércoles Santo, período en el que transcurren los diecinueve capítulos que van del 27 al 45. La cohesión temporal domina, pues, en 28 capítulos de los 40 de acción “dramática” propiamente dicha.

13. José F. Montesinos (*op. cit.*, p. 151) ubicada la acción de *Juanita* a mediados del XIX. E. Rubio (ed. cit.) muestra datos cronológicos que exceden ampliamente el marco de 1850.

4. Las digresiones más claramente retardadoras tienen carácter teatral: Valera describe rituales públicos teatrales. Además, estos interludios costumbristas funcionan como pausas que incentivan el “suspense” de la historia. No es causal que la índole de lo mostrado en estos intermedios contraste con lo que sucederá después: a los incisos de costumbrismo público gozoso les sucede siempre la dramática humillación de la heroína.

5. Muy interesante es el hecho de que el triunfo final de Juanita se celebre casi públicamente en una escena de reconciliación donde por vez primera en la novela concurren todos los personajes (como en las comedias áureas) y hay, como en los sainetes de Ramón de la Cruz, música, coplas y baile que celebran la concordia. Este carácter celebrativo expresado mediante versos no sólo se da al final sino también en la reconciliación de Juanita y don Paco (cap. XXXIV) y con don Andrés (cap. XLIV), lo que nos lleva a afirmar que Valera se ha contagiado de un recurso característico de los sainetes de don Ramón, con ese espíritu rococó de risueño y estilizado popularismo.

II. 2.3. Los artificios del ingenio: diálogos, situaciones y parodias

Ya Matías Montes Huidobro observó¹⁴ que Valera utiliza una técnica de suma artificialidad en los diálogos, que avanzan gracias a un constante contrapunto (A versus B) a base de reacciones en cadena originadas por palabras clave. Esta técnica, añadimos nosotros, resulta claramente teatral y es típica del diálogo ingenioso. Juanita es experta en esto, y en general el narrador pondera las cualidades de gracia, ingenio y conversación de los personajes principales y secundarios (cf. pp. 73, 74, 78, 85, 90, 245, etc.). A la observación de Huidobro hemos de añadir otros rasgos teatrales de los diálogos.

1. Gran parte de los interlocutores dialogan en situaciones de galanteo y tercería de picante vivacidad.

14. Matías Montes Huidobro: “Sobre Valera. El estilo”, en *Revista de Occidente*, n. 104, 1971, pp. 168-192. Recogido en Enrique Rubio Cremades (ed.): *Juan Valera. El escritor y la crítica*, ed. cit.

2. Hemos encontrado un fenómeno muy curioso: se trata del truco del diálogo teatral informativo, pero del diálogo informativo torpe, “a la vista”, concebido para pasar información no al interlocutor, que ya sabe lo que se le cuenta, sino a un tercer personaje escondido o al lector. Lo vemos en tres ocasiones:

a) Cuando don Paco cuenta a Juana y Juanita las costumbres del día del patrono del pueblo (cap. XIII, p. 119), informando con ello al lector.

b) Cuando el tendero don Ramón le cuenta a su secuestrador el proceso de su secuestro (cap. XXXI, p. 119), con lo que don Paco, que no sabe lo que ha pasado, se entera de todo.

c) Cuando Juanita le cuenta a Andrés todo lo que éste ya sabe sobre el acoso al que la ha sometido (cap. XLIII, p. 276), de manera que se entere doña Inés.

Son situaciones de deliberada teatralidad: no tratándose de un obra dramática, la información podía haber sido asumida por el narrador.

Aparte de los diálogos, hay varias situaciones de estirpe cómica. Mencionaremos aquí el episodio de doña Nicolasita y el toro (cap. XVII), que tanto se parece a los pasillos de títeres. Antes, el paseo de las Juanas por la feria del brazo de don Paco (cap. XIV, pp. 125-127), que recuerda al don Hilarión de *La verbena de la Paloma* (1894). La relación con el teatro musical se hace explícita en una reflexión que se hace don Andrés (p. 275). Propias de la comedia de enredo son las escenas con personajes escondidos o desapercibidos por los otros. Esto se da en la novela en tres ocasiones: cuando don Paco presencia el ataque de Andrés a Juanita (cap. XXVII) y luego la escena entre don Ramón y su secuestrador (cap. XXXI), y cuando Juanita encierra a Inés para que ésta asista sin entrometerse a la cita con Andrés (caps. XLIII y XLIV). La comicidad de estos ocultamientos va en *crescendo*, y se alía al truco del “quid pro quo” cuando Inés accede a esconderse pensando que va a sorprender a su marido. En general los “quid pro quo” se montan en torno a la entonada Inés en franco contraste cómico.

Propios de la farsa son los episodios de violencia física. En la novela hay varios: el primer encontronazo entre don Paco y Juanita

(cap. VII); el de Nicolás y el toro (cap. XVII); la escena en que Juana quiere pegar a Antoñuelo (cap. XXII), los consejos de Juana en el sentido de que Juanita azote a Inés (cap. XXVIII), la lucha a garrotazos de Paco con Antoñuelo (cap. XXXI), la paliza que le da Juanita a Andrés (cap. XLIV), y las rabietas de don Alvaro (epílogo).

A esto hemos de sumar el material paródico, abundantísimo. Mencionaremos sólo unos cuantos pasajes: la comparación entre Juanita en la fuente y Nausicáa que establece don Paco (cap. X); el conato de suicidio de don Paco, que remite a las penitencias serranas de don Quijote (cap. XXIX); la comparación que establece don Policarpo entre Guzmán el Bueno y su mujer (cap. XXXI); la especie de parodia de las promesas del bautismo que le hace recitar Juanita a Andrés para sellar su rendición (cap. XLIV); la aplicación de las teorías teosóficas al alma llena de dobleces de doña Inés y su séquito femenino (cap. XL); y el discurso filosófico que muestra la conversión de don Policarpo del materialismo a la fe por mor de doña Agustina (epílogo). Con la parodia logra Valera dos efectos: por una parte rebaja los elementos cultos al proyectarlos a niveles de realismo cómico; y por otra parte eleva los elementos de la realidad vulgar al nivel de la cultura ideal, logrando por esta vía ese contraste cervantino de la realidad con el ideal que consideraba fuente de ennoblecimiento de la novela.

III. Conclusión a vuelapluma

Llegamos así al final de este estudio. Los análisis efectuados creo que nos ha permitido comprobar la presencia de abundantes elementos cómicos de estirpe teatral en *Juanita la larga*, una novela que apenas ha merecido revisión crítica desde los estudios y juicios de J. F. Montesinos, C. Bravo-Villasante y E. Rubio.

CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD Y
FICCIÓN NARRATIVA EN LA PROSA DE
VALERA: DE LA CORRESPONDENCIA CON
ESTÉBANEZ CALDERÓN A LA NOVELA
GENIO Y FIGURA

Ángeles Ezama Gil
(Universidad de Zaragoza)

Juan Valera es ascendido a secretario de la legación de Brasil el 11 de agosto de 1851 y toma posesión de su cargo el 10 de diciembre de este mismo año¹, pasando a ocuparlo durante casi dos años. Fruto de su estancia en el país sudamericano son las cartas que Valera dirige a Serafín Estébanez Calderón², en las que se extiende en detalles sobre el país y la vida cotidiana en casa de los Delavat, y da rienda suelta a la narración de sus intimidades.

Estas experiencias aflorarán años más tarde en la novela *Genio y figura*, publicada en marzo de 1897, y ambientada en su mayor parte en el Brasil. Se produce así un deslizamiento de material narrativo entre las cartas y la novela que viene facilitado por los, en ocasiones, imprecisos límites entre ambas formas literarias³.

1. Ana Navarro, "Don Juan Valera en Viena. Expediente diplomático y correspondencia política", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 14, 1991, p. 7, n. 2

2. Carlos Sáenz de Tejada, *Juan Valera-Serafín Estébanez Calderón (1850-1858)*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1971, p. 49, y carta 14 agosto 1858. En adelante las cartas que se citen, de no indicarse otra fuente, procederán de esta edición.

3. Claudio Guillén, "Al borde de la literariedad: Literatura y epistolaridad", *Tropelías*, 2, 1991, pp. 71-93

Sin embargo, no puede olvidarse que carta y novela son géneros de diversa naturaleza, que requieren un tratamiento distinto del material narrativo. El mismo Valera, en una conocida carta a Campoamor, distingue el 'modo familiar' y el 'sansfaçonismo' propios del estilo de cartas, del 'peinado y florido y atildadísimo' que requiere el libro⁴.

La correspondencia entre Valera y Estébanez se concibe al modo de un diálogo privado (Estébanez a Valera, 1 de diciembre de 1852), en el que prima la libertad expresiva⁵, lo que favorece la utilización del tono festivo y la total desinhibición en el relato de las confidencias eróticas⁶.

La realidad brasileña, auténtica protagonista de estas cartas, se nos ofrece en ellas en toda su complejidad, con apreciaciones sobre el paisaje, la poesía, la música, el lenguaje, la esclavitud, la prostitución, los negocios o el arte, y es expresada, además, en un variopinto muestrario de registros narrativos, que pone de relieve las cualidades literarias de la escritura epistolar valeriana (Estébanez a Valera, 20 de agosto de 1853).

Aprovechando la libertad característica del género epistolar, y con el auxilio de la 'vis cómica', esta realidad es frecuentemente metamorfoseada en términos festivos (vid. cartas de 10 de marzo de 1852, 9 de marzo de 1853, 12 de julio de 1853), con lo que lo que empieza siendo un desahogo personal de Valera se acaba convirtiendo en fuente de regocijo indecible para su interlocutor (Estébanez a Valera, 10 de mayo de 1852 y 1 de diciembre de 1852).

La novela de 1897, *Genio y figura*, constituye, al igual que las cartas, un proceso de comunicación, pero abierto y público, frente

4. Juan Valera, Francfort, 20 junio 1857, en "Correspondencia", *Obras completas*, tercera ed., vol. III, Madrid, Aguilar, 1958, p. 206

5. Vid. carta de Valera al 'Doctor Thebussem' (27 de mayo de 1899, en Cyrus de Coster, *Correspondencia de Don Juan Valera (1895-1905). Cartas inéditas*, Madrid, Castalia, 1956, p. 261).

6. Vid. cartas de 8 de abril de 1853 y de 4 de agosto de 1853. Sobre el erotismo y el humor vid. Manuel Bermejo Marcos, "Las cartas de Valera", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII, 1986, pp. 137-162

al cerrado y privado de aquéllas; para facilitar este proceso, emisor y receptor se escinden, multiplicándose y diversificándose.

Este carácter de comunicación 'pública' impone a la novela no pocos convencionalismos y la aleja de la libertad característica del género epistolar. Para Valera la novela es un género sin límites (aunque de ella proscribiera todo aquello que no se adapte a un criterio de buen gusto), cuyo objetivo ha de ser el de divertir al lector; no desdeña la realidad, pero es esencialmente "historia fingida" y en ella se respeta la regla de la verosimilitud⁷.

De acuerdo con estas convenciones, la imagen del Brasil que la novela ofrece es más amable que la de las cartas, ya que en ella se eluden los aspectos menos atractivos de la realidad, y los más escabrosos⁸. Es también menos compleja, puesto que dicha realidad se reproduce sólo en parte.

El país sudamericano es en la novela un telón de fondo sobre el que se desarrolla parte de la historia de Rafaela. Por ello su imagen se limita a la inevitable descripción paisajística en el comienzo del relato, algunas palabras en el idioma brasílico, y referencias dispersas a otros datos de la realidad, en su mayor parte anecdóticos; con todo ello no se pretende sino lograr el necesario 'efecto de realidad' de que habla Barthes⁹.

Pese a las diferencias impuestas por el medio literario, el material narrativo es el mismo en ambos casos, como se evidencia en los frecuentes paralelismos entre las cartas y la novela; éstos conciernen en particular a tres componentes narrativos: el paisaje, el tema de la esclavitud, y la figura de la protagonista. La acomodación de este material de uno a otro medio se realiza, bien por abreviación (cf. tema de la esclavitud), bien por amplificación (cf. descripción

7. Manuel Bermejo Marcos, *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 42-116

8. A pesar de esto, el propio Valera en carta a Greindl (22 febrero 1897) considera la novela como "algo pornográfica"; y en parecidos términos opinan los críticos contemporáneos (Cyrus de Coster, "Introducción" a *Genio y figura*, tercera ed., Madrid, Cátedra, 1982, pp. 31-36).

9. Roland Barthes, "L'effet de réel", *Le bruissement de la langue*, París, Editions du Seuil, 1984, 167-174

de la protagonista), o bien buscando el traslado casi exacto (cf. el paisaje brasileño).

En la **descripción del paisaje** destacan el exotismo y la extrañeza ante un entorno para el que se carece de referentes descriptivos; de ahí que la contemplación primera proyecte la imaginación hacia el Brasil mítico y desconocido:

La novedad de los objetos que se ofrecen a mi vista les da singular atractivo, y la imaginación los engrandece y ensalza, suponiendo como presentes cuantas cosas, sabe, que andan enlazadas con ellos.
(13 febrero 1852)

Una vez vencida esta tendencia a la ensoñación¹⁰, el escritor se limita a ofrecernos la imagen de un país que sólo conoce parcialmente¹¹. Así, Río de Janeiro y sus alrededores (Petrópolis, la Tejuca), serán los únicos escenarios de las cartas y la novela. La estampa de este acotado espacio es la de una naturaleza virgen, paradisíaca, y exuberante en flora y fauna, cuyas notas más características son la perpetua verdura y la fertilidad, hecha para el deleite de los sentidos del observador, especialmente la vista, el olfato y el oído. La prosa de las cartas y la novela recoge estas impresiones sensoriales en términos semejantes, cf. la descripción del entorno de la ciudad de Petrópolis:

-Si yo fuera naturalista le describiría a Vd. la infinita variedad de frescas y olorosas y silvestres flores y los árboles grandes y pequeños que engalanan y dan sombra y perpetua verdura a aquellos bosques; los parásitos que nacen en los troncos de sus árboles, y las enredaderas que los abrazan y rodean, y que saltando de unos en otros los unen amorosa y gallardamente, formando ellas en el aire, mil festones y guirnaldas. Hablaría también de los lagartos, mariposas, culebras y pintados pajarillos que habitan por aquellas soledades. (carta de 12 de febrero de 1853)

10. Aunque vuelve a aparecer en su ensayo acerca "De la poesía del Brasil" (1855), en *Obras completas*, vol. II, tercera ed. Madrid, Aguilar, 1961, pp. 30 y ss.

11. *Ibid.*, p. 33

-la tierra que poseía, inculta aún y formando risueña e intrincada floresta, en cuyo seno abundaban los pájaros y no pocos otros animales silvestres, como grandes lagartos y *tatúes* o armadillos. Aquel bosque, aun sin el aliciente de la caza era delicioso, tanto por los gigantes árboles que le daban sombra y frescura, como por las olorosas y variadas flores que cubrían el suelo, por las orquídeas que crecían parásitas en los añosos troncos, y por las plantas enredaderas que, formando guirnaldas y festones, entrelazaban los árboles, haciendo a veces impenetrable la espesura' (Novela, p. 92)

Por su parte, el tema de **la esclavitud** es uno de los más frecuentados en las cartas del Brasil, dada su importancia como soporte de la economía del país (cartas de 10 de marzo de 1852, 8 de septiembre de 1852, 8 de abril de 1853)¹². La novela obvia las implicaciones económicas, religiosas, morales y hasta higiénicas del tema, y recoge sólo algunas curiosidades generales de la vida y costumbres de los esclavos, y anécdotas sobre uno de ellos en particular.

Entre las curiosidades hay que destacar la raigambre clásica de los nombres de los esclavos (carta de 8 de septiembre de 1852; novela, p. 132) y las alusiones a un juego de negros mortal, la 'capoeira' o 'carnerada' (carta de 8 de septiembre de 1852; novela, p. 145).

Por otra parte, las anécdotas particulares se refieren al esclavo hijo de rey al servicio de D. José Delavat, de nombre Trajano en las cartas (8 de septiembre de 1852) y Octaviano en la novela (pp. 132-134), que se singulariza por dos rasgos: el mal olor que despidе cuando se le reprende injustamente (carta de 12 de agosto de 1852; novela, p. 133), y las incisiones y dibujos que lleva esculpidos en el rostro:

12. La extinción de la esclavitud en el Brasil no se produciría hasta la Ley Aurea de 1888. (Carlos M. Rama, "El movimiento abolicionista", en *Historia de las relaciones culturales entre España y América Latina. Siglo XIX*, México, FCE, 1982, pp. 214-226; AA.VV., *Historia general de España y América*, vol. XV: *Reformismo y progreso en América (1840-1905)*, Madrid, Rialp, 1989, pp. 50-51, 144-147 169-178)

-carta 8 septiembre 1852: “El Trajano que yo conozco no es criollo sino traído de Africa, y lleva la cara llena de incisiones y de dibujos tan primorosos como los de la columna que levantó en Roma su tocayo, cuando volvió triunfante de la Dacia”

-Novela (pp. 133-134): “Ello es, que desde la punta de la nariz, subiendo por el caballete, atravesando el entrecejo y por medio de su frente hasta el nacimiento de sus cabellos crespos, tenía como una ristra de burujoncillos que parecían repulgos de empanada, y en las negras y relucientes mejillas llevaba un laberinto de incisiones, formando caprichosos dibujos, que sólo Dios sabe si serían expresión simbólica de la Teogonía y de la Cosmogonía de su tierra. Para averiguarlo, acaso no hubiera sido suficiente que sabios profundísimos empleasen más tiempo en estudiar su cara que Juan Francisco Champollion en estudiar la piedra de Roseta o que León de Rosny en estudiar los enmarañados códices cortesiano y troano”

Más allá del exotismo que estos dos componentes narrativos imprimen al relato, *Genio y figura* es, sobre todo, un compendio de la vida de Rafaela ‘la generosa’. Esta, de oficio ‘hetera, suripanta o moza de rumbo’ (p. 68), es mujer de gran belleza, dotada, además, de un envidiable nivel moral e intelectual.

Dos cualidades, la generosidad y la inclinación didáctica, le permiten a Rafaela triunfar en la vida social. La propensión al didacticismo llevada al extremo la convierte en el mejor exponente, en la narrativa valeriana, de ese bienhechor influjo que la mujer ejerce sobre el hombre y que la crítica ha tildado de ‘cadijeísmo’¹³.

Por encima de estas virtudes sociales, dos rasgos esenciales y contradictorios definen el carácter de Rafaela: una poderosa bondad ingénita, y una marcada inclinación hacia el pecado, justificada esta última por el determinismo. En su perfil moral entra también un paulatino afán de perfección y trascendencia (p. 230, 232) que le conduce finalmente, en un afán por borrar las manchas de su existencia, al suicidio.

13. Leonardo Romero, “Introducción” a J. Valera, *Pepita Jiménez*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 301, n. 216. Vid. también José F. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 66-68, p. 175).

La protagonista es, por otra parte, una intelectual autodidacta que experimenta una importante evolución a lo largo de la novela, manifiesta, en particular, en la escritura autobiográfica de la última parte del relato, "Confesiones".

La compleja figura de Rafaela, al igual que muchas de las figuras femeninas creadas por Valera, resulta de una suma de experiencias autobiográficas¹⁴ e ideas filosóficas. Por lo que concierne a las primeras, conviene recordar que para Valera la realidad es el punto de partida inexcusable cuando de crear seres de ficción se trata¹⁵, aunque, matiza en carta a Juan Moreno Güeto de 9 de abril de 1897, no ha de tomarse de modo exacto:

Nada me ha repugnado más toda mi vida que tomar exactamente de la realidad a mis seres novelescos. Lo que sí hago y no puedo menos de hacer para crearlos es tomar algo de acá y de allá, amasarlo y barajarlo todo y formar un compuesto que a nada ni nadie se parezca¹⁶

De ahí que, en la creación de Rafaela se resuman, no uno, sino varios tipos femeninos conocidos por el escritor.

Para el diseño general del tipo de Rafaela probablemente se inspiró Valera en la vida de la bailarina española Pepita Oliva, que el escritor pudo conocer a través de su relación en Washington con el diplomático inglés Lionel Strangways (Lord Sackville), amante de Pepita¹⁷. La historia de ésta se resume en un supuesto origen ilegítimo, un matrimonio fracasado, y varios amantes, de los cuales el más constante fue Lord Sackville, con el que tuvo siete hijos¹⁸; a la

14. Los críticos de la obra de Valera han señalado reiteradamente la utilización de datos biográficos en sus novelas. Vid. José F. Montesinos, *op.cit.*, p. 79; Leonardo Romero Tobar, *ed.cit.*, pp. 28-34

15. Vid. Juan Valera, *Pasarse de listo*, en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1968, quinta ed., p. 506b

16. Vid. Cyrus de Coster, *Correspondencia...*, p. 244.

17. Juan Valera, *Cartas íntimas 1853-1897*, ed. de Carlos Sáenz de Tejada, Madrid, Taurus, 1973, pp. 245, 249, 253

18. Nigel Nicolson, *Retrato de un matrimonio*, prólogo de Marta Pesarrodonna, Barcelona, Grijalbo, 1989, pp. 26-29, pp. 77-79

temprana muerte de Pepita, en 1871, las hijas fueron ingresadas en un convento de París; Victoria Sackville-West, una de ellas, permaneció allí hasta los 17 años, pasando luego a residir con su padre en Washington, donde la conoció Valera¹⁹.

La vida de Rafaela presenta no pocas similitudes con la de Pepita: su origen es ilegítimo, posee talento artístico, y vive muchas aventuras amorosas, la más significativa de las cuales es la que mantiene con un diplomático inglés, Juan Maury; de esta relación nace una hija a la que su madre interna en un convento hasta los 17 años.

Por su hermosura, su origen andaluz y su aprendizaje del oficio en Lisboa, Rafaela recuerda a Antonia, joven que Valera conoció durante su estancia en la ciudad portuguesa, y a la que alude en varias cartas escritas desde Lisboa y Río de Janeiro²⁰:

Está ahora en esta ciudad una paisanita mía llamada Antonia, que nos trae revueltos a todos los de la legación (...) apenas cuenta 20 años de edad, aunque con los abonos acaso tenga 40 de puta. Añada Vd. a esto dos ojos negros como endrinas, dulces y melancólicos, una boquita fresca y colorada como una guinda, dientes como perlas, cuerpo saleroso, gran meneo de culo pero con decoro, primor en el vestir, aseo en la persona y la más apacible condición del mundo (Lisboa, 2 de abril de 1851)

Las cartas son mucho más explícitas que la novela en la presentación del detalle físico; la novela huye de éste y prefiere la referencia general a la hermosura de la dama, con lo que impone distancia e idealiza (pp. 89, 252-253).

Para la dimensión intelectual de Rafaela pudo Valera inspirarse en su *relación amorosa platónica con una dama brasileña, casada e ilustrada*, que ocupa muchos de sus pensamientos durante su estancia en el país sudamericano:

19. Juan Valera, *Cartas íntimas...*, p. 233, 245

20. *Vid.* cartas de 2 de abril de 1851, 2 de julio de 1851 y 4 de agosto de 1853. Cf. novela, pp. 68-69, 75, 208-210.

Personas hay, en particular del sexo femenino, que son elegantísimas, ya por instinto natural, ya porque los diplomáticos las han devastado, barnizado y puesto en limpio. Y entre estas mujeres de que hablo, hay una que la echaría yo a pelear con las más pulidas de Europa, porque no sólo es cortesana en el vestir y en los modales, sino que toca y se encumbra a lo científico y sublime, como otra nueva Aspasia; y en cuanto al arte de enamorar, sabe un punto más que el demonio. (12 de febrero de 1853)

Esta dama se caracteriza, además, al igual que Rafaela, por su avidez lectora (carta de 9 marzo de 1853; novela, p. 122) y sus aficiones filosóficas (carta de 8 de abril de 1853; novela, pp. 87-88), por los sobrenombres de 'Aspasia' y 'Armida' que se le aplican (cf. cartas de 12 de febrero y de 4 de agosto de 1853; novela, p. 128, 205), y por sus muchos amantes (carta de 4 de agosto de 1853).

El amor carnal, que aparece con cierta asiduidad en las cartas de Valera a Estébanez (en particular en la muy sabrosa de 4 de agosto de 1853) resulta casi por entero escamoteado en la novela, y cuando se alude a él no es sino en términos eufemísticos (v.gr. novela, p. 207).

Datos autobiográficos aparte, Rafaela representa una 'idea de mujer' en la que se encarna una filosofía del amor que Valera había ya desarrollado en su obra teatral *Asclepigenia*. Si en ésta se demostraba la insatisfacción del amor puramente espiritual, que implica una separación del cuerpo y del alma²¹, en *Genio y figura* se sostiene la misma tesis, porque Rafaela no cree tampoco en el amor exclusivo de las almas (pp. 227-228).

Esta insatisfacción explica la diversificación del sentimiento amoroso entre varios hombres. Para *Asclepigenia*, Eumorfo representa la belleza, Crematurgo el dinero y Proclo el amor sublime; para Rafaela representan la belleza tipos como Don Pepito o Arturo Machado, el dinero D. Joaquín y el amor platónico el vizconde de Goivo-Formoso.

21. Juan Valera, *Asclepigenia*, en *Obras completas*, vol. I, p. 1279b

A esta insatisfacción responde también la propuesta de soluciones integradoras²², que en *Asclepigenia* pasan por la fantasía mitológica²³ y en *Genio y figura* evolucionan desde el plano de lo humano al de lo trascendente. Rafaela entrevee el amor completo en la relación que mantiene con Juan Maury, aunque lo conceptúa de “imposible propósito” (p. 255), y avanza un paso más en la búsqueda del amor supremo cuando toma la decisión de suicidarse, ya que “Morir es el acto supremo de amor que puede hacer toda criatura” (p. 254)

Rafaela representa, en definitiva, un ideal femenino, el de la ‘hetera’ clásica, cuyo modelo es la Aspasia amante de Pericles (p. 128, 171). Como tal ideal carece de edad; es una diosa, una obra de arte (p. 183), atrapada en un hechizo milenario (pp. 190-191).

La protagonista de *Genio y figura*, en fin, reúne muchos de los rasgos de las heroínas femeninas de Valera (la hermosura, la independencia, la elevación de espíritu), pero encarna en su fase final, una concepción más perfecta del amor. De hecho, la narrativa de Valera nos ofrece toda una ‘casuística amorosa’ en busca incesante de superación y perfeccionamiento, que, enraizando en la doctrina amorosa enunciada por Pietro Bembo en *El cortesano* de Castiglione (libro IV, cap. VII) culmina, sin duda, en su última novela, *Morsamor*²⁴.

En conclusión, *Genio y figura* nos ofrece sólo una parte de la realidad brasileña conocida por Valera y recogida en sus cartas, aquella que mejor se acomoda a lograr el efecto de realidad que caracteriza a la novela; de ahí que se seleccionen, en particular, los aspectos que mejor ilustran el ‘color local’; de ahí también, que la

22. Manuel Azaña sostiene que la vivencia escindida del amor, así como la posterior conciliación de ambos extremos, naturaleza y espíritu, enraiza en la propia experiencia amorosa de Valera (“Asclepigenia y la experiencia amorosa de don Juan Valera” (1928) en *I. Ensayos*, ed. de F. Jiménez Losantos, Madrid, Alianza, 1982, pp. 247 y ss.)

23. *Asclepigenia*, *ed.cit.*, p. 2180

24. Fr. Miguel de Zuheros logra ascender hasta el amor del bien, en el que se reconcilian todos los otros amores (Juan Valera, *Morsamor*, ed. de Leonardo Romero Tobar, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, pp. 311-313)

acomodación del material narrativo se realice de forma bastante ajustada.

Ahora bien, la creación del personaje de Rafaela reviste una mayor complejidad, porque la protagonista, además de constituir un cruce de varias experiencias autobiográficas, supone la plasmación de una idea de mujer reiterada en las novelas de Valera y de un ideal amoroso en continuo proceso de perfeccionamiento. En consecuencia, la distancia entre las cartas y la novela, por lo que concierne a la descripción del personaje, es considerable, porque, a partir de la base biográfica de las cartas, la novela desarrolla una labor de amplificación, estilización y enriquecimiento.

“LAS CARTAS RUSAS DE VALERA EN LA ESPAÑA, ENTRE LA CENSURA Y EL EUFEMISMO”

José Enrique Serrano Asenjo
(Universidad de Zaragoza)

Una muestra, espléndida y conflictiva, del resbaladizo terreno entre lo público y lo privado que es toda correspondencia se encuentra en las cartas “familiares” de Valera enviadas a Cueto a lo largo del viaje que don Juan realizó a Rusia entre 1856 y 1857 acompañando al Duque de Osuna.¹ Valera empezó a escribir sus misivas imaginando que las leería únicamente Cueto o, a lo sumo, también el Marqués de Pidal; pero al primero le impresionaron de tal forma, que decidió, a espaldas del autor, hacerlas públicas en el periódico moderado *La España*, sólo que sometidas a algunas modificaciones a fin de adecuar los escritos a la nueva circunstancia de difusión. Excepcionalmente la intervención del desconocido adaptador puede aplicarse a la oscuridad, para aclararla, o a lo excesivamente literario, para rebajar su tono;² ahora bien, sobre todo la

1. A modo de marco vid. J. G. Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State U. P., 1982, pp. 186-7; J. Lacroix, “Correspondre au XIX siècle”, en *La correspondance*, Aix-en-Provence, Cedex, 1984, pp. 155-200, p. 179; M. Perrot, “Le secret de la correspondance au XIXe siècle”, en M. Bossis y Ch. A. Porter (eds.), *L'Épistolarité à travers les siècles*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990, pp. 184-8; y J. Hebrard, “La correspondance au XIXe siècle: approche historique”, *ibid.*, pp. 162-8.

2. La palabra “verstas”, medida de longitud rusa que equivale a 1.067 metros, en *La España* es sustituida por “horas”, vid. J. Valera, *Correspondencia. II*

labor de transformación se ocupa de los pasajes más comprometedores. Los cambios introducidos son de dos tipos: el más común consiste en la mera eliminación del pasaje espinoso, o si se quiere su censura; pero en otros casos también es posible someterlos a una cierta atenuación, en grados muy diferentes. Así muchos de los ejemplos ofrecen verdaderos eufemismos, pero el discurso ocasionalmente es sometido a un ajuste tal, que ya no se produce un salto cuantitativo en relación a lo expresado por Valera, sino un salto cualitativo, esto es, el censor le hace decir en el periódico algo que poco tiene que ver con lo que dijo.

Pero Valera terminó por conocer el uso que Cueto estaba haciendo de sus envíos. En la decisiva carta del 1 de enero cuenta su sorpresa al descubrir la maniobra, y lo que es más importante, como consecuencia de ello, empieza a escribir de forma distinta. La razón parece elemental, se ha verificado un cambio de narratario.³ Desde entonces la labor de enmascaramiento ha de variar su rumbo, porque disminuyen notablemente las alusiones sexuales y las críticas contra personas concretas, en especial contra sus compañeros de expedición, componentes relevantes de las cartas hasta la fecha que requieran la atención del censor. Como nueva adquisición, comienzan a menudear las reflexiones sobre las propias cartas y su impre-

(1857), Madrid, 1913, p. 62. Todas las citas de las cartas remiten a este tomo de las *Obras completas*, o al anterior: *Correspondencia. I (1847-1857)*, Madrid, 1913. Desde ahora las referencias tras los fragmentos señalan el tomo y página respectivamente en esta edición. Modernizo la ortografía y la puntuación.- Muestra del segundo fenómeno es que la sinestesia "aquella música del colorido" (I, 285) en el periódico queda en "aquel colorido".

3. Al dar fecha a las cartas, me referiré siempre a las datas de las *Obras completas*, que en raras ocasiones coinciden con las fechas de *La España*.- Si "La règle générale de l'épistolaire est la mise à distance", *vid.* V. Kaufmann, "Relations épistolaires. De Flaubert à Artaud", *Poétique*, 68 (1986), pp. 387-404, p. 393, aquí se produce un cambio de distancia. Hasta ahora era menor que a partir de este conocimiento de Valera.- *Cfr.* A. Navarro, "La correspondencia diplomática de Valera desde Francfort, Lisboa, Washington y Bruselas. I", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 17 (1993), pp. 155-78, p. 159; y M. Bermejo Marcos, "Las cartas de Valera", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII (1986), pp. 137-62, p. 150.

meditada publicidad parcial, consideraciones “meta-epistolares” que con frecuencia desaparecen en *La España*.

A continuación se presentan ejemplos de las transformaciones citadas, atendiendo en primer lugar al periodo previo a que don Juan conociese su aparición en la prensa. Las muestras se organizan según las cuestiones tratadas, la suma de las cuales proporcionará un interesante cuadro de asuntos “indecibles” en la tribuna pública del diario. Si partimos desde lo más íntimo hacia contenidos de índole más general, desde luego, el sexo es la zona de las cartas que primero se echa en falta al cotejar los textos de las *Obras completas* con los de *La España*. En el periódico el fragmento siguiente reduce el nombre del acompañante de Valera a su inicial, recurso común en esta versión que contribuye a la despersonalización de los originales, y todo el pasaje, desde el adjetivo “guapas”, desaparece: “Anoche, Florentín Sanz y yo, hicimos de Fausto y Mefistófeles con dos modistillas muy guapas y nos regocijamos en grande en una taberna donde todo el gasto de vino del Rhin y comida no pasó de un duro de nuestra moneda. Allí las introdujimos en la cámara del vino, *in cellam vinariam* y el nardo dio su olor” (I, 216). Repárese en que hasta los rodeos, más o menos poéticos, de Valera son considerados como improcedentes para ser divulgados, por tanto no extrañará que en *La España* se tergiverse esta frase: “el amor es el deleite supremo de poseer el objeto amado” (I, 218), sustituyendo “poseer” por “vivir junto a”, vale decir que nos hallamos ante el tipo de intervención que comporta alterar cualitativamente la carta editada.

Con tales premisas, resulta evidente que los pasajes más audaces y jocosos del epistolario caen en el olvido. Por ejemplo éste: “Forman estas muchachas un delicioso harem para los oficiales de la guarnición. El hijo del gobernador nos señaló a diez o doce de ellas que habían sido ya suyas. El padre, que es ya muy viejo, nos mostró a una de las más bonitas y nos dijo que sospechaba que era su nieta. No sé si el hijo pensará también en calzarse a su querida sobrina presunta” (I, 234). Y es que las precauciones que toma el censor son de una minuciosidad notable. En la misma carta, Valera decía: “Me presentaron a muchas señoras que se conoce desde

luego que son alegres, románticas y divertidas” (I, 234), pues bien, “alegres” se cambia por “amables” a modo de eufemismo tranquilizador, para evitar las malas intenciones de don Juan.

La mofa de personas concretas, impensable en *La España*, le ocupa también abundantemente, empezando por su propio superior: “Yo he visto al Duque mirar y remirar largo rato la cajita que las contenía [las cartas reales], con la misma efusión con que los solitarios del monte Athos se miraban el ombligo para ver la luz del Tabor” (I, 242). No obstante, lo más duro que Valera dirá sobre el aristócrata es un juicio demoledor sobre su capacidad como diplomático, juicio expresado entre bromas y veras y, por supuesto, convenientemente tachado: “La bondad del Duque, su nombre, su riqueza y el que esté soltero contribuyen mucho a que le quieran y obsequien tanto, y a que, las damas sobre todo, sientan que se vaya y que venga don Xavier [Istúriz]. Los hombres de Estado se alegran de que don Xavier venga. Acaso tengan que tratar un día cosas importantes con él” (I, 263). Es necesario decir ya que las cartas se leyeron íntegras en la Secretaría de Estado, en el Casino de Madrid y en diversas casas particulares, llegando a Palacio. De su contenido supo Osuna, con poco halagüeñas consecuencias para Valera; mas tampoco favorecieron estos textos la carrera política de un hombre público demasiado inteligente.⁴

Hay menos alusiones al coronel Quiñones de León, ayudante de campo del Duque, pero la referencia de la carta del 10 de diciembre, en que Valera evalúa la pericia como guía del militar merece ser recordada: “quiso dirigir científicamente nuestro viaje, juzgando que no iba bien hasta entonces, y sacando mapas, y poniéndose a considerarlos, como pintan a Napoleón la víspera de Austerlitz (...) formó un profundo plan de viaje” (I, 244). Ni que decir tiene que la expedición avanza la mitad que con el experto local y con infinitas más penurias. Don Juan medita: “Si yo no fuese filósofo, atribuiría este fenómeno a alguna causa vulgar que no redundase

4. Vid. M. Azaña, “Valera en Rusia” (1926), en *Ensayos sobre Valera*, Madrid, Alianza, 1971, pp. 159-97, p. 181; y A. Cardín, “Introducción” a J. Valera, *Cartas desde Rusia*, Barcelona, Laertes, 1986, pp. 5-16, p. 13.

muy en favor del coronel; pero, siéndolo, como lo soy, me lo explico todo satisfactoriamente. La naturaleza rusa no está aún bastante civilizada para seguir las leyes matemáticas” (I, 244-5). Los lectores de *La España* fueron privados de los regocijados sarcasmos, que evidencian, como tantos momentos de este corpus, que puede co-dearse con los mejores epistológrafos de nuestra literatura.

El apasionado español que fue Valera, con la distancia que facilita el desplazamiento geográfico, no pierde ocasión para enjuiciar su país. De modo que el 26 de noviembre dirá desde Berlín: “Aquí hay cierto género de justicia distributiva que es parte, y muy principal, de la buena educación y que en España raros son los que la conocen, considerándose esta falta como una prueba de nuestro noble orgullo y carácter elevado e independiente” (I, 214), fragmento que en la presentación en sociedad es aliviado de la vertiente española. Otra muestra más de texto purgado certifica que el viajero podía ponerse serio, en ella el único pecado quizá sea sobrevalorar la capacidad de actuación internacional de su patria: “Dispéñeme que hable con franqueza. Yo entiendo que en España debíamos hacer esfuerzos y hasta sacrificios por figurar más y mejor en todas las intrigas y discusiones diplomáticas de Europa. Lo que es ahora, se diría que no formamos parte de esta gran república de naciones. Para nada se cuenta con nosotros, sino para tratarnos mal en los diarios” (I, 264-5).

Pero evidentemente, la nación sobre la que se centra la mirada maliciosa de don Juan es Rusia. Al publicarse sus impresiones, todo lo negativo se evita, como parece lógico por tratarse de un diplomático que visita ese Imperio. La persecución de cualquier detalle susceptible de ser considerado ofensivo alcanza límites extraordinarios, así “una túnica de seda bordada bárbara y prolijamente” (I, 233), en su versión periodística sólo será bordada “prolijamente”. Se trata de sugerir lo idílico de la expedición, treta en verdad muy política con la que el escaso entusiasmo de Valera en algunos instantes ha de ser maquillado de manera eufemística, por ello el original que dice “comimos, y no muy mal” (I, 242), *La España* lo transforma en “comimos muy bien”. En consecuencia, su primera apreciación sobre San Petersburgo como “destartalada Babilonia” (I, 246) no se recoge en el diario.

Si tales precauciones hubieran sido esperables en cualquier destino, tratándose de la Rusia que escudriña Valera parecen estar más justificadas, porque “Aquí se nota en todo un amor propio nacional exageradísimo, una presunción inmensa, aunque en muchas cosas fundada, y una vanidad personal y una exageración y una *blague*, como nunca la hubo en Francia, ni en España, ni en todo lo descubierto en la tierra” (I, 255-6). Pero, aunque el chovinismo aludido en este descarte hubiese sido menor, sin duda hubiera resultado poco decoroso no ya que Valera acusase a los rusos de ser “feos”, sino cómo trata de demostrar tal aserto a través de descripciones en las que busca la risa al degradar a los personajes con hipérboles y contrastes: “Una de las damas tenía un buche en el pescuezo, tan negro y arrugado, que parecía un testículo de negro con hidroceles (...) Yo imaginaba que las arpías y otros avechuchos estrafalarios habían invadido el Olimpo y se estaban engullendo el néctar y la ambrosía de los dioses” (I, 257-8). El clasicista don Juan adopta unas herramientas bastante barrocas en su afán de divertir, mas la mayoría de los lectores no supo de estos “excesos” verbales, con lo que las cartas perdieron parte de su mejor atractivo.

Llegamos a la misiva crucial para nuestro estudio, el 1 de enero Valera escribe: “con gran sorpresa he visto en los periódicos las dos cartas que dirigí a usted desde Berlín y Varsovia; y he sentido rubor y encogimiento al verlas publicadas, porque si algún mérito tienen, no haciéndole del que la bondad, ciega a veces, de los amigos quiera prestarles, es en aquellos pasajes algo resbaladizos y meramente anecdóticos que, por su condición misma, no pueden publicarse y que, segregados del resto de las cartas, las dejan a trechos obscuras y truncan las frases y el sentido” (I, 271). La certera explicación del “mérito” de los textos difundidos se suprime en el paso a la prensa, pues se debió considerar que no era de recibo hacer ostentación de aquello que se hurtaba al público. Al regresar de Rusia, con más perspectiva y más datos acerca de las metamorfosis que sufrieron sus envíos, Valera declaró a Campoamor no sólo que las cartas quedaban confusas,⁵ sino

5. Una muestra de ello se encuentra al decir Valera que asiste “a dos clases de tertulias: las de las *Aspasias* y *Laïs*, donde siempre se termina la función en cancan y semi-borrachera; y las de la alta sociedad, que no pueden ser más elegantes” (I, 261). *La España* mantiene la alusión a los “dos” tipos, pero sólo nombra el segundo.

que “aparecieron en los periódicos tontísimas, no siéndolo ellas acaso en realidad” (II, 343). Sea como fuere, el autor por fin sabía que se estaba dirigiendo a un receptor equivocado, luego hubo de abrir un discurso nuevo, con la oportuna *captatio benevolentiae* : “Ruego, pues, a cuantos pongan los ojos en estas líneas que no lo hagan por instruirse, sino para divertirse un rato, si, por dicha mía, les parecieren divertidas” (I, 273). El atento censor sustituyó el verbo “divertir” por el más morigerado “entretener”.

El problema es que la libertad imprescindible a toda carta familiar ha sufrido un grave menoscabo al pasar del terreno de la charla íntima, que don Juan domina genialmente, a la tribuna, y sabido es que no brilló ni mucho menos como orador en ese siglo de oradores.⁶ El 16 de enero se replantea la situación para concluir en un pasaje aceptado por *La España*: “que será mejor que no se publiquen” (II, 8). Y sin embargo, se disculpa, tras explicar que sus efusiones epistolares son leídas, íntegras, en Rusia, y señalar que el aspecto más delicado parece ser la percepción del Imperio: “yo entiendo que si han leído aquí mis cartas todas, han de haber visto que del conjunto de ellas resultan más elogios que censuras, y nace una idea más favorable que adversa a este país” (II, 15). Incluso este fragmento tuvo su máscara, al ser sustituido el tramo final por “resultan sinceros elogios y nace una idea muy favorable a este país”. En cualquier caso, el destinatario ignoró la petición de su subordinado y las cartas continuaron saliendo a la luz. El afán de Valera por evitar esa publicidad, de momento, no resultó demasiado firme, porque un mes más tarde, al rogar a Cueto que respondiese a las suyas, leemos en uno de los párrafos tachados: “No tengo empeño en que se publiquen en los periódicos, pero quisiera saber que usted las recibe todas. Inútil sería contar cosas si nadie ha de leerlas” (II, 109).

Saber que las cartas circulaban en un ámbito hasta internacional no impidió al escritor que siguiera con su ejercicio de crítica de cos-

6. Vid. *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo. 1877-1905* (Intr. de M. Artigas y P. Sáinz Rodríguez), Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 134; y C. Bravo-Villasante, *Biografía de don Juan Valera*, Barcelona, Aedos, 1959, p. 117.

tumbres nacionales, pero pudo inclinarle a favorecer el cotejo de lo español y lo ruso. Al respecto, excepcionalmente lo propio sale perdiendo, por ejemplo en punto a trajes y decorados dramáticos, que en Rusia son “fabulosos e inverosímiles si se comparan a los de esa coronada villa, que, a la verdad, son muy malos” (I, 291), frase que en el diario moderó su queja eliminando “muy”. Pero lo habitual es denostar lo extranjero, aun cuando parezca salir mejor parado. En efecto, Valera recrimina a los españoles la falta de recordatorios de sus hechos gloriosos, mientras que en su nuevo destino “En muchos colegios se plantifican en el comedor y en el salón de exámenes lápidas que, en letras de oro, rezan el nombre y los merecimientos de los alumnos que más se han distinguido, lo cual es dar en un extremo opuesto, aunque menos criticable. Verdad es que los españoles, como de un natural más despierto que el de los rusos, no han menester para obrar de tantos incentivos honoríficos” (II, 79). La purificación para entrar en sociedad del incisivo comentario borra tanto la alusión al “extremo opuesto”, como la nota marginal sobre las luces del carácter hispánico.

En este campo adquiere protagonismo la comprensible actitud defensiva del viajero al sentirse inopinadamente en el centro de la polémica: “por muchos disparates que yo piense y diga de esta gran capital y de la Rusia entera, nunca serán tantos como los que aquí se piensan y dicen de nuestra amada patria” (I, 275). *La España* corrigió “aquí” por “en varias naciones”. Lo divertido es que Valera daba pruebas de tales despropósitos, por supuesto, merecedores del silencio periodístico: “como estas señoras son tan románticas, adoran la España, país primitivo, como ellas dicen, donde quisieran ir para que las cogieran los ladrones y las violaran, y para correr otras aventuras de no menos gusto y provecho” (I, 308). Es posible que la explicación para esa imagen tan imprecisa esté en los libros: “La mayor parte de estas damas tienen la cabeza perdida con la lectura de libros franceses” (I, 308), pero la versión autorizada lleva su pudor al extremo de escamotear la pérdida de la cabeza y poner en su lugar “tienen afición vehemente a”, es decir, se produce el cambio “cualitativo” que se sugería al principio. Un caso más de esta manipulación afecta también a la cultura: “Las literaturas de los

pueblos sujetos a este Imperio, aunque no estén tan comprimidas y ahogadas como algunos dicen, no creo que estén muy protegidas” (II, 70) queda convertida en “Las literaturas de los pueblos sujetos a este Imperio son también muy importantes”. Es decir, las cartas de Valera dadas a la publicidad, en determinados instantes, toman muy poco de don Juan.⁷

Si nos acercamos a lo personal, las puyas contra Osuna se encuentran en menor número, ahora bien, no desaparecen por completo y la intensidad de la siguiente la hace memorable: “Las señoritas (...) abren cada ojo como una taza al ver *ces châteaux en Espagne*. Su excelencia pone este cebo, se pavonea, almibara y adoniza, dice que se quiere casar y extraña luego que las muchachas se alboroten por él, y exclama, con fingida tristeza, que es el más desgraciado caballero que ha existido jamás, y que no hay doncella que no quiera dejar de serlo entre sus brazos. A cada instante está temiendo que le fuercen, y no se atreve a visitar a las *demoiselles d'honneur*, porque viven y reciben solas y no quiere darles ocasión de que se le entreguen” (I, 308-9). Esta maravilla a costa de un grande de España no fue tolerada en las pudibundas páginas del diario. Si los asuntos bilaterales allí habían de ser tratados con mucho tino, lo más próximo al individuo simplemente sobraba.

En efecto, los tres modos de adaptación del discurso valeriano que hemos expuesto se aplican a las confidencias hechas a Cueto, más frecuentes conforme pasa el tiempo y diversas causas de malestar inciden en el ánimo del viajero, muy especialmente el enfrentamiento con el jefe de la Misión; mas el recurso del censor que domina abrumadoramente es prescindir de lo personal, como por ejemplo de: “conozco que estoy yo de más, y que maldito lo que hago ni para qué sirvo (...) no pueden [al Duque] considerarle seriamente como el embajador o el ministro de España en esta corte. ¿Cómo han de considerarme, pues, a mí como un secretario de una legación de España que no existe?” (II, 50). En contadas ocasiones

7. Sistemáticamente son censuradas las alusiones a cuestiones concretas de orden diplomático, como el cambio de condecoraciones o la mediación del gobierno ruso en las relaciones de la familia real española (*vid.* p. e. I, 302; II, 53-4; II, 111-2).

también el eufemismo es aceptado: “cada día me encuentro peor de salud en este clima” (II, 17) se convierte en “mi salud no es buena en este clima”; o la flagrante mentira: “Usted creerá, sin duda, que yo también me divierto muchísimo viendo y notando estas mismas cosas; pero, a la verdad, que no sucede así” (I, 293) queda transformado en “Yo también me divierto muchísimo viendo y notando estas mismas cosas”. No era decoroso sacar a la palestra las penas, por consiguiente, la solución óptima consistía en ignorarlas; y si no, se templaban, o, con una punta de cinismo, se disfrazaban de alegrías. Y a pesar de todo, el disgusto de Osuna acabó con el curioso experimento (II, 189).

Juan Valera tenía razón, con la metamorfosis aquí analizada sus cartas apenas valen, por el simple motivo de que dejan de pertenecerle. En *La España* son llamadas “familiares”, aunque se las priva de aquello que mejor las define como tales. En el desplazamiento incierto de lo privado a lo público, su correspondencia agoniza. Unas palabras de Pedro Salinas arrojan luz sobre esta muerte: “La carta es terreno tan resbaladizo, que la intención estrictamente humana de comunicarse con otra persona por escrito, al tener que servirse inevitablemente del lenguaje, puede deslizarse al otro lado de las fronteras de lo privativo (...) Es muy difícil que la persona que se pone a escribir no sienta, dése o no cuenta clara de ello, prurito de hacerlo bien, de escribir bien. Y si lo logra, la pena que le aguarda, ya sabemos cuál es: la caída de Ícaro, de los cielos limpios -lo privado- a las aguas dudosas -la publicidad.”⁸

8. *El defensor* (1948), en *Ensayos completos*, t. II (Ed. de S. Salinas de Marichal), Madrid, Taurus, 1981, p. 238.- Agradezco a María José Romeo su inestimable ayuda para elaborar este trabajo.

Apéndice

Nº orden en <i>La España</i>	Fecha en <i>Obras</i> <i>Completas</i>	Fecha en <i>La España</i>	Publicación en <i>La España</i>
I (Berlín)	26-XI-1856	26-XI-1856	17-XII-1856
II (Varsovia)	30-XI	30-XI	1[8]-XII
— (S. Petersburgo)	—	15-XII	3-I-1857
III (S. Petersburgo)	10-XII	10-XII	4-I
IV	—	16-XII	4-I
—	23-XII	23-XII	11-I
[VI]	28-XII	26-XII	14-I
VII	1-I-1857	4-I-1857	21-I
VIII	3-I	6-I	23-I
IX	6-I	11-I	28-I
X	11-I	20-I	14-II
XI	16-I	23-I	18-II
XII	20-I	25-I	20-II
XIII	23-I	28-I	21-II
XIV	26-I	29-I	22-II
XV	28-I	31-I	24-II
XVI	31-I	3-II	25-II
XVII	2-II	4-II	27-II
XVIII	5-II	5-II	1-III
XIX	12-II	15-II	15-III
XX	18-II	21-II	12-III
XXI	23-II	26-II	19-III

UNA POLÉMICA DE VALERA CON *El IMPARCIAL* (1874)

Enrique Miralles
(Universidad de Barcelona)

Gracias a la valiosa monografía de Matilde Galera¹ sobre la vida política de Valera, hoy día podemos disponer de un conocimiento bastante integral sobre esta faceta del escritor. Todo lo más que ahora cabe añadir habrá de proceder de la correspondencia personal suya que queda aún inédita o bien de algún que otro documento desconocido, donde se encierren más datos aclaratorios de su actividad pública. La comunicación que aquí presento entra en esta última instancia, en cuanto saca a luz un texto de don Juan no recogido en su obra impresa y que fue escrito a raíz de los acontecimientos que provocaron la Dictadura del general Serrano. Se trata de una carta que el escritor dirigió al diario madrileño *El Imparcial*, hecha pública por este rotativo en su número del 19 de febrero de 1874.

La causa que motivó tal escrito arranca de una crónica política que Valera había publicado en el número de febrero de la *Revista de España*², la penúltima de las que llegaría a componer para este

1. Matilde Galera Sánchez, *Juan Valera, político*, Córdoba, 1983.

2. La *Revista de España*, publicación quincenal "científica, literaria y política", fue fundada por José Luis Albareda, un hombre monárquico que terminó por adscribirse al alfonsismo, apareció en marzo [¿abril?] de 1868. "Abierta y progresiva, y de muy estimable altura en el aspecto intelectual, en el político representa en estos años una postura liberal conservadora." (María Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España. II. El siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 284).

medio, donde hacía un balance de los primeros días de gobierno del general Serrano. En una crónica anterior, la correspondiente al mes de enero³, se había ocupado de la caída de la República, refiriendo con todo lujo de detalles los sucesos ocurridos en la Asamblea Nacional la madrugada del 3 de enero, los cuales habían dado lugar a la dimisión de Castelar, en la jefatura del gobierno y al golpe de fuerza militar del general Pavía, con la disolución del Congreso. La valoración que don Juan hacía de tan lamentables acontecimientos, glosada en su estudio por Matilde Galera⁴, le llevaba a otorgar su confianza en el nuevo régimen, pues este contaba de momento con el apoyo de radicales, conservadores y republicanos unitarios. A entender del escritor y de otros liberales moderados, que habían tenido que mostrar su conformidad con la República aun sin simpatizar con ella⁵, era la única solución política capaz de evitar que se adueñaran del poder los federalistas, a la vez que se preservaban los ideales revolucionarios del 68. El artículo concluía, entre otras consideraciones, con una invitación al partido alfonsino, para que, en bien de la patria, apoyara las medidas de este nuevo régimen, sin que esto comportara la renuncia a sus ideales monárquicos.

Pues bien, cuarenta días después, en la siguiente crónica, la del mes de febrero, Valera, ya menos optimista, aborda el futuro político del país, en particular lo concerniente a su forma de gobierno, que él reduce a este dilema: “O es menester ser republicano, o es menester suponer que puede subsistir un Estado sin forma y sin idea; o de declararse monárquico, es menester proclamar al punto

3. Estas dos crónicas figuran en la edición de Cyrus C. De Coster, *Obras desconocidas de Juan Valera*, Madrid, Castalia, 1965, pp. 459-469; 469-480.

4. Ob. cit., pp. 324-331.

5. En efecto, no mentía. Ya cuando hacía gestiones a favor del príncipe portugués, avanzaba: “Si este príncipe desdeña o teme tan alta honra, vendrá aquí la República acaso; vendrá más tarde la anarquía y la guerra civil con todos sus horrores; y vendrá por último la reacción.” (G. Boisvert, “Lettres inédites de Juan Valera à Latino Coelho”, *Bulletin des Études Portugaises*, t. 28-29 [1967-68], pp. 255-256). Seguirá manifestando estos temores, todavía vacante el trono, cuando justifica que la Revolución ha proclamado la monarquía “por un temor fundado a la anarquía y a los desórdenes espantosos que hubiera traído la República” (J. Valera, “Revista Política, II”, en *O.C.*, 3ª ed., t. III, Madrid, Aguilar, 1958, p. 757).

rey de España a don Carlos VII o a don Alfonso XII”⁶. Como esta última solución le parece inviable, no quedaba, a su juicio, otra salida que la República unitaria, norte adonde habría de encaminarse la Dictadura que por el momento regía los destinos de la nación.

Esta segunda crónica fue la que desató las iras de *El Imparcial*, periódico que se declaraba monárquico no alfonsino⁷, en un artículo aparecido el 18 de febrero bajo el título “Ni alfonsinos, ni vergonzantes”. En él se contestaba con energía al escrito de Valera, so pretexto de haberse sentido aludido tras la expresión de “alfonsinos *vergonzantes*”, con la que don Juan calificaba a quienes creían que la monarquía democrática era la que mejor podía resolver el problema de conservar y afirmar la unidad nacional y de mantener al pueblo español en el ejercicio pacífico de las libertades. El diario ejerció su réplica, afirmando que a los partidarios de ella no se les podía tachar de alfonsinos, porque si así fuera, “lo seríamos públicamente (...) y no buscaríamos disfraz de ningún género”. Por consiguiente, tal calificación “debe rechazarse por injuriosa (...) por quien debe tener además aprendido que jamás hemos pedido limosna a los partidos ni con disimulo ni sin él, ni encubriéndonos ni descubriéndonos”. A continuación, trae una serie de citas que figura-

6. *Loc. cit.*, p. 472.

7. Había sido fundado por D. Eduardo Gasset y Artime en marzo de 1867 y en abril de 1874 ya alcanzaba una tirada de 40.000 ejemplares. “Progresista templado” (Pedro Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editoria Nacional, 1971, p. 43), combinaba el aspecto informativo con la opinión genéricamente democrática, alejada de extremismos y sabiéndose adaptar a los sucesivos regímenes: “Fue el más firme apoyo de Amadeo en la prensa, reconoció luego a la República y, hostil un tiempo frente a la Restauración, terminó integrándose en ella” (María Cruz Seoane, *ob. cit.*, p. 270). Entre los periódicos moderados fue el que reaccionó más duramente contra la Dictadura, saliendo en defensa de la Constitución y de la República, a pesar de su filiación monárquica. En su editorial del día 5 de enero proclamaba: “Había una Constitución vigente, y nadie había pedido su derogación; había una República establecida, y nadie había gritado “¡muera la República!” ¿Cómo, ni en virtud de qué, podrá prescindirse de una ni de otra cuando nuestro pensamiento de un Gobierno nacional fue compartido en primer término y con verdadera furia, por los periódicos alfonsinos y aun por algunos revolucionarios de septiembre?” (*ap.* P. Gómez Aparicio, *cit.*, p. 223).

ban en la crónica de marras, donde su autor había intentado convencer a sus lectores de que la Dictadura no había recortado las libertades de opinión, de manifestación y de reunión, cuando esto no era verdad⁸ y tan sólo venía a mostrar una actitud sospechosamente conciliadora con el nuevo régimen. El artículo concluye con una invitación al ilustre escritor de que “no haga, por Dios, el político calavera ni aun en estos días [los del Carnaval] en que todas las diabluras son permitidas, y en que el más extravagante disfraz es el más encomiado por el común de las gentes”, porque daría lugar a un ridículo impropio de su condición y de la prestigiosa revista que lo había acogido en su seno.

Al día siguiente, 19 de febrero, aparece, como ya hemos adelantado, la réplica de don Juan en las páginas del periódico, con el título “Una carta del señor Valera”. Viene precedida por un breve comentario, en el que la redacción del diario se congratula en publicarla “para satisfacción de su ilustre firmante y deleite de los lectores de *El Imparcial* que sean aficionados a la buena prosa castellana”. Por encima de los ataques, que le van a lanzar, no se le negaba, por lo menos, a su autor el debido reconocimiento literario.

La carta de Valera dice así:

“Muy estimado señor mio: En el número de hoy de su bien redactado periódico, he leído un artículo que trata de mi persona, con ocasión de la última revista política que he publicado en la de España.

Los que escribimos para el público debemos someternos al fallo de la crítica. Quien no quiera que le juzguen, que no escriba. No me quejo, pues, de lo que el periódico de V. dice en contra mía: ántes le doy mil gracias por los innmerecidos elogios, donde, como píldora amarga en panecillo de oro, viene envuelta la gravísima censura.

Tampoco es mi ánimo entrar en polémicas porque suelen aburrir á los lectores, y más que dilucidar, vienen con frecuencia á oscurecer y aun á perder la verdad.

8. Una de las primeras medidas que adoptó el gobierno para fortalecer el poder, fue, por ejemplo, la suspensión de todos los periódicos carlistas y cantonalistas. En Madrid, precisamente, José Luis Albareda, el fundador de la *Revista de España* (cf. n.2), que había sido nombrado Gobernador, dictó un bando el 8 de enero, en el que quedaba “terminantemente prohibido a los vendedores de toda clase de impresos pregonar más que el título de los mismos...” (Ap. Pedro Gómez Aparicio, ob. cit., p. 228).

Nimum altercando veritas amittitur⁹, como dice el antiquísimo proverbio.

Pero yo escribí la revista tan á escape que no atiné quizás á expresar mis pensamientos con la claridad y el orden debidos, y de aquí, sin duda, que Vds. me entendiesen mal y me atribuyesen lo que no pensé ni escribí.

Esto me obliga á rectificar. Seré breve para no fatigar á nadie. No opondré doctrina á doctrina. Solo haré porque lo que dije ó quise decir quede en su punto. Espero de la bondad de Vd. que insertará mi carta en su periódico.

Al leer el articulito de ustedes, cualquiera imaginaria que yo me he convertido en un republicano entusiasta, y por cierto que de mi pobre revista no puede inferirse tal cosa. Llena está de frase como estas: “Caimos forzosamente en la república.” “Todo Estado donde no hay un monarca, una dinastía reconocida, es de hecho una república, y no puede ser otra cosa”. En otro lugar añado: “El sostener ó confirmar la república en el día de hoy, por medio de un plebiscito ó por otro medio, solo implica la confirmacion y corroboracion popular de lo existente, la sancion de un hecho consumado, en el cual todos los partidos liberales debieran cifrar hoy su esperanza para la realizacion tranquila de sus aspiraciones (incluso el advenimiento de Alfonso XII ó del rey X), si están en consonancia con las de la mayoría de la nacion.”

Todo esto va escrito en mi revista. No creo que mi entusiasmo republicano resalte de lo dicho; y creo que el articulista de EL IMPARCIAL ha estado muy generoso en regalarme el gorro frigio y ceñirme con él las sienas.

Mírelo Vd. bien, señor director, y considere que no soy por lo general muy entusiasta y que ménos lo soy ahora por la república. Quiero aceptar, no obstante, ese adorno simbólico con que me regalan; pero si me lo pongo, es porque no tengo otra cosa que ponerme.

Todo lo que reza mi revista va ordenado á demostrar que los hombres y los partidos liberales no podemos ser hoy sino republicanos ó alfonsinos¹⁰. Este dilema, como todos, no tiene más que dos

9. Publius Syrus, 326.

10. No es nuevo el dilema que plantea. Ya lo hizo un año antes con el advenimiento de la República tras la abdicación de Amadeo I: “Somos monárquicos sin monarca, lo cual significa que dudamos mucho de que la república pueda ser para

extremos; y en balde, con la sutileza de ingenio que á ustedes distingue, se esfuerzan en buscar el tercero. Ni ofendo á ustedes al afirmar esto, ni tampoco pienso en ofender á nadie al asegurar, segun lo que me dicta la conciencia, que “ni yo, ni ningun revolucionario, puede ser hoy, ni en años, y sin mediar una transaccion solemne en que inter venga la nacion entera”, decorosamente alfonsino.

No pudiendo serlo, tenemos por fuerza que ser republicanos. Esto es lo que se deduce de toda mi revista, y no mi conversion fervorosa, ni mi vehemencia de neófito por la república.

Ustedes creen en la posibilidad del advenimiento del rey X, y yo no creo en ella. Tal es nuestra divergencia. No vale la pena de que disputemos. Yo he dicho: “En el dia, tendiendo la vista por toda la extension del horizonte, hasta donde alcanza la prudencia humana á columbrar lo por venir, no hay aquí más que dos reyes posibles: D. Alfonso XII y D. Carlos VII.”

Aunque no presumo de Caton, ni gusto de hacer alarde de firmeza diciendo de este agua no beberé, se me antoja que puedo asegurar sin jactancia que nunca seré carlista. En cuanto á ser alfonsino, ya he dicho tambien que ni las hermosas damas, que lo son, ni muchos y excelentes amigos antiguos míos, que lo son tambien, ni las lises deslumbradoras, ni los abanicos de Mr. Alexandre, ni los poemas virgilianos, ni otras mil cosillas que me agradan y enamoran, sin poder remediarlo, me seducen aun, ni me convencen de la oportunidad, ni de la necesidad del alfonsinismo. Me quiere Vd. decir, señor director, ¿qué recurso me queda sino el de hacerme republicano? Eso de ser monárquico sin monarca supongo que no pasa de ser un chiste. Si es asunto sério, declaro que no cabe en los angostos aposentos de mi cabeza. Equivale casi, para mí, á ser uno deísta y no tener Dios¹¹.

bien de nuestra patria; pero que no teniendo candidato al trono, ni juzgando patriótico buscarlo, ni poner el menor obstáculo a una república ordenada, hasta que se demuestre con evidencia que estos propósitos son vanos e imposibles, nos sometemos lealmente a la república, la reconocemos como un hecho consumado, a pesar de us origen no legítimo hasta ahora, y nos prestamos a darle nuestro débil apoyo para sostener el orden público, la integridad del territorio y la unidad de la nación.” (Juan Valera, “Revista Política III, O.C., ed. cit., pp. 763-764).

11. Palabras que son eco de las que pronunció Castelar en la Asamblea, el mismo día en que abdicó don Amadeo: “Monárquicos de la revolución, sois como los ángeles de la leyenda alemana que se quedaron sin Dios”, a las que había replicado Valera: “No, señor Castelar, podemos asegurarlo; no hay en todo el partido

Disertaría el tal lindamente, y sostendría que el mundo andaría mejor y más ordenado y pacífico con un Dios que le gobernase; pero, como no tendría Dios, sus argumentos y razones á nada conducirían. Si se ponía á crear un Dios, sabe Dios lo que sacaría. Convengo en que es más fácil crear un rey que un Dios por pequeño que sea; pero, en su tanto, también esta otra creación es dificultosa. El monárquico que carece de monarca no presta para nada, á no ser que escriba teóricamente un docto tratado de república, como Cicerón ó Aristóteles, dando allí la preferencia á la monarquía. Pero aquí no hablamos de lo especulativo, sino de lo práctico, y en lo práctico no sirve, no vale monárquico sin monarca. Ustedes le tienen y ya el asunto muda de aspecto; pero Vds. le ocultan y no sabemos quién es. Dígnanos, por Dios, su nombre, y dennos algunas señas, y acaso nos pongan sobre la pista y hasta nos lleven á su lado.

Por lo pronto, ¿qué se ha de hacer? No tenemos monarca y nos vemos obligados á ser republicanos. Ni siquiera nos queda esa adoración fervorosa, esa especie de fetichismo por los menesteres, alhajas, dijes ó como quieran llamarse, que simbolizan la monarquía: por el cetro y la corona. El emperador Souloque llegaba en este punto hasta hacer que reverenciasen su palacio, y una vez estuvo en un tris que nos declarase la guerra porque nuestro cónsul no le reverenció. Nosotros ni cuando éramos monárquicos prácticos y teóricos hemos llegado á tal exceso de idolatría.

Mucho deslumbras, corona; pero no hasta impedirnos que te podamos llamar menester ó chirimbo, cuando está pintada en un abanico, y te lleva volando un cupidillo mariposón entre sus manecitas preciosas.

En fin, señor director, ¿para qué cansarnos? ¿Para qué darle vueltas? No hay más por ahora que ser republicano ó alfonsino, á no ser que se abran nuevos horizontes, y aparezca y suba por ellos hácia el zénit algún régio lucero matutino, y no es alusión, á la plaza de Matute, venido sin duda de las regiones hiperbóreas. Yo por mí me contento con la prueba que ya se hizo de traer dinastía exótica á este país, y me atengo á la república si es posible.

monárquico conservador de la Revolución un individuo solo para quien un rey sea tan esencial en el Estado, como para los ángeles, para los hombres y para todas las criaturas un Dios, un Padre común en el Cielo". ("Revista Política III", *O.C.*, ed. cit., p. 763).

Claro está que si no lo es, si la nacion quiere rey y trae á D. Alfonso, y si D. Alfonso salimos luego con que es un prodigio, y recapitula, compendia y acrisola en sí todas las prendas y todos los títulos de sus antecesores tocayos, y puede llamarse el Magno, el Casto, el Sábio, el Mágnánimo [sic], y hasta el Batallador, muy mal español seria yo si no me alegrase: pero no lo dude usted, mi alegría seria reconcentrada y modesta, y yo gozaria de ella en mi casa, porque me confesaria tan descarriado que, de puro vergonzoso, no habia de atreverme, como corderillo travieso, á volver al redil, despues de haber triscado tanto en las praderas revolucionarias, aunque paciendo y engordando mucho ménos que no pocas ovejuelas arrepentidas.

Vuelvo á insistir, aunque sea cansado, en que, por lo visto, lo único en que disentimos es en que yo no creo ni espero el advenimiento del rey X. Por lo demás, estamos de acuerdo, y yo soy siempre su afectísimo y seguro servidor Q. B. S. M.- Juan Valera.

18 de febrero.”

Por la manera de comenzar la carta, parecería que Valera se retracta de lo expuesto en su crónica: “no atiné quizás a expresar mis pensamientos con la claridad y el orden debidos. (...) Esto me obliga a rectificar”; en concreto, trataríase de su declaración de fe republicana: “cualquiera imaginaría que yo me he convertido en un republicano”. Pero es un exordio engañoso, pues lo que expresa a continuación viene a reforzar su primera tesis, que no queda otro remedio que admitir la República, dado que la implantación de una monarquía supondría un remedio peor para el país. Claro está que se refiere a la Restauración borbónica, a la que cifrará burlescamente con los signos emblemáticos de “las hermosas damas”, “las lises deslumbradoras” “los abanicos de Mr. Alexandre”, “los poemas virgilianos” y “otras mil cosillas que me agradan y enamoran, sin poder remediarlo, me seducen aun”, pero que en absoluto le convencen, para pasar, a renglón seguido, a un ataque directo contra *El Imparcial*, acusándole de no atreverse a declarar su candidato: “Vds. le ocultan y no sabemos quién es. Dígnanos, por Dios, su nombre”. El sarcasmo de la epístola llega a su punto culminante cuando el autor se permite hacer burla del máspreciado símbolo de la monarquía: “Mucho deslumbras, corona; pero no hasta impedir-

nos que te podamos llamar menester o chirimbolo, cuando está pintada en un abanico, y te lleva volando un cupidillo mariposón entre sus manecitas preciosas”. En definitiva, que a su entender, el dilema se reduce a estos términos: o la aceptación de Alfonso XII o la de la República. Ni qué decir tiene entonces que si triunfa la primera propuesta y resulta que el heredero de Isabel II “es un prodigio ..., etc.” a él, confiesa don Juan, no le quedará más remedio que aceptar el veredicto popular y buscar refugio en su aldea, “porque me confesaría tan descarriado que, de puro vergonzoso, no había de atreverme, como corderillo travieso, a volver al redil, después de haber triscado tanto en las praderas revolucionarias, aunque paciendo y engordando mucho menos que no pocas ovejuelas arrepentidas”.

Estas son las líneas maestras que apreciará *El Imparcial* en la carta de Valera, o por lo menos, a las que va a prestar mayor atención en el comentario con el que le pone colofón. El diario vuelve en este final a resaltar lo que mencionaba en el encabezamiento, que el texto está “maravillosamente escrito, como todos los que salen de la pluma del Sr. Valera”, pero, a salvo ya del elogio estilístico, lo demás le parece imperdonable. Subraya en primer lugar que el autor del documento “ha huido cuidadosamente de todo arcaísmo vitando en el acta de confirmación de un republicano circunstancial a la última moda”, destacando de haber sido uno de los que entronizaran a Amadeo de Saboya¹². Tampoco le oculta sus méritos de polemista, en cuanto ha sabido responder “con el primoroso siempre y en ocasiones jugueton aticismo, que caracteriza a todas las obras de su intelecto”. Tras estos escauceos preliminares, el redactor entra de lleno en la cuestión que interesa: si República o Monarquía; pero en lugar de rebatir los argumentos del escritor andaluz, se limita a descalificar su persona con una evocación a su pasado, “entre sus

12. La acusación es en parte injusta, porque su entrega había sido hacia la causa revolucionaria: “Valera es un decidido partidario de la Revolución que, desde el primer día del pronunciamiento de Madrid, deja de ser un “mero espectador” para tomar parte activa”. (Matilde Galera, ob. cit., p. 301). Y en efecto, con ella obtiene el cargo político más alto de su vida, el de subsecretario de Estado, a las órdenes del ministro Álvarez Lorenzana, el 11 de octubre.

recuerdos, cachibaches o chirimbolos monárquicos”, de los que parece ahora prescindir, “porque no encontramos nada que esceda en felicidad al poderío de hacer con cortísimos intervalos las cosas más contradictorias sin que por ello remuerda la conciencia”. El tono de la glosa sube después en acritud, al traer a colación el símbolo del gorro frigio, con que el periódico madrileño le había revestido en su artículo del día anterior, extremando ahora las tintas al decir que “pues ya sea por la falta de costumbre de cubrirse con tan ordinario tejido, o por el aditamento del aro de hierro de la dictadura con que nos proponíamos ajustarle mejor, el hecho es que el tal gorro ha producido con sus primeras posturas lesiones trascendentales en el anchuroso cráneo del Sr. Valera.” No le perdona, en suma, que haya renunciado a sus ideales monárquicos y lo tacha de seductor que quiere comprometer al medio informativo al pedirle que haga público el nombre del candidato a suceder a Amadeo I. Se limita a prometerle lo siguiente: “Lo que podemos asegurar al Sr. Valera es que nos volverá a honrar con su compañía cuando hayamos de ir en busca de ese monarca”, en una clara alusión a la embajada de la que Valera formó parte, junto con otros diputados, para entregar la corona de España al duque de Aosta en Florencia. El comentarista rememora este episodio con indisimulada satisfacción, porque el grupo representante de “políticos mariposones que lucen sus monárquicos uniformes por las Cortes de la monárquica Europa” se aprestó a llevar los “chirimbolos” de los atributos monárquicos “en sus robustas manos surcando el Mediterráneo en alas del vapor”. Ahora, apostilla, la cartera ha acabado por sustituir a la corona.

A continuación, el articulista torna a solazarse una vez más en la imagen del gorro frigio sobre las sienes del literato, pues le concede “la maldita virtud (...) de estrechar los suntuosos aposentos de su cabeza”, pero que el portador no dudará en arrojar “lejos de sí tan luego como tenga otra cosa con que cubrirse”, acusándole así de inconsecuente con sus principios políticos. Corrobora esta malévolas insinuación el añadido de que si bien es cierto que “no le seducen aún” las prendas del alfonsismo, y aquí se subraya intencionalmente el adverbio temporal de la cita de Valera, algún día éste

acabará simpatizando con ellas: “El corderillo travieso que después de haber triscado tanto en las praderas de la monarquía no se confiesa descarriado, ni de puro vergonzoso se abstiene de entrar en el redil de la república, bien puede volver, más o menos metido en carnes, si con halago se le atrae al redil propio, tanto más cuanto que, a pesar de lo remoto y aun imprevisto del caso, deja prudentemente trazada con sus huellas la senda practicable para regresar al aprisco.”¹³

Concluye el mordaz comentario de *El Imparcial* con una declaración de filiación monárquica, aunque no alfonsina, y con la complacencia hacia el ilustrado prosista de haberle dado ocasión para lucir su pluma y que pudiera hacer un acto de fe republicana, en base al argumento de que “Yo me pongo el gorro frigio porque no tengo otra cosa que ponerme”, actitud que el diario maliciosamente dice comprender, porque, “la necesidad carece de ley, y la necesidad de cubrirse á todo trance es tan apremiante como cualquiera otra necesidad humana. Cúbrase, pues, el Sr. Valera con ese adorno simbólico, y siga su curso la procesión”.

No tenemos constancia de que el escritor andaluz respondiera a este segundo y más duro ataque de *El Imparcial*, bien sea porque las razones de una y otra parte habían quedado sobradamente expuestas, o porque prefiriera que su Carta no alcanzara mayores resonancias de las que, al parecer, estaba teniendo. Sugerimos esto, a tenor de una información que aparece en el diario barcelonés *La Imprenta*¹⁴, procedente de su corresponsalía madrileña: “Mucha

13. En realidad, Valera supo avenirse a los cambios políticos: la monarquía de los Saboya, cuando él había sido partidario de la dinastía portuguesa, la República, la Dictadura, y finalmente, la Restauración (“no me haré alfonsino o republicano hasta que ya no me quede otro arbitrio” carta del 10 de setiembre de 1872, en C. Bravo Villasante, *Biografía de don Juan Valera*, Barcelona, Aedos, 1959, p. 190). Pero dentro de este pragmatismo, siempre mantuvo los principios de una política liberal conservadora en la que “lo importante sería que orden y que con el orden viniesen capitales. Si no, nos hundimos.” (Carta del 28 de noviembre de 1868, en M. Galera, ob. cit., p. 304).

14. *La Imprenta*, diario republicano, salió a la calle por primera vez el 29 de agosto de 1871, durando su publicación hasta el 27 de febrero de 1875, en que reapareció bajo el nombre de *La Crónica de Cataluña*. Originariamente había circula-

impresión ha causado una carta y un artículo [se refiere a la Crónica de la *Revista de España*] del señor don Juan Valera, íntimo y comensal del Duque [de la Torre], en que enérgicamente expresa que por decoro los revolucionarios de setiembre no pueden ser más que republicanos”¹⁵. Así debió de suceder, pues, sin haber agotado nuestras pesquisas, hemos visto reproducido el texto en este diario barcelonés¹⁶ y en el diario madrileño *El Gobierno*¹⁷. Este último lo epiloga con un breve colofón, donde censura la actitud de *El Imparcial*, al calificar su comentario más de “una contestación de discreteos que una contestación política”, escrita, eso sí, con gracia, ingenio y elegancia, pero que no aborda la cuestión fundamental que le plantea su replicante: el nombre de un posible candidato al trono de España. Al eludirla, cabe pensar entonces, apunta *El Gobierno*, que “si mañana fueran llamados al gobierno de su país los redactores de *El Imparcial*, ¿preferirían lo existente, aunque lo existente esté bautizado de *republicano*, o dirían al país, como dicen del Sr. Valera, ‘espérate, que ya vendrá el Mesías que se esconde en nuestra monarquía democrática?’”. Con este interrogante, da a entender a su colega informativo que sus críticas contra el escritor podrían interpretarse como un despecho por no gozar del favor del ejecutivo, al que, quiérase que no, el periódico habrá de acatar en las circunstancias presentes: “hoy la redacción de *El Imparcial* preferiría sin duda alguna lo existente, reservándose para mejor ocasión esa monarquía democrática que defiende, irreconciliablemente reñida con el alfonsismo, y huérfana por tiempo indefinido de un monarca adecuado”.

do con la cabecera de *El Telégrafo*, fundado el 1 de noviembre de 1858, siendo este reemplazado el 10 de agosto de 1866 por *El Principado*, y el 29 de agosto de 1871 por *La Imprenta*, estrategia con que se valían sus directores, Manuel Patxot y Manuel de Lasarte, para salvar las prohibiciones que sufrieron. (Véase Joan Torrent y Rafael Tasis, *Història de la premsa catalana*, I, Barcelona, Bruguera, 1966, pp. 119-120).

15. “Suplemento a *La Imprenta*”. Barcelona, 23 de Febrero de 1874.

16. En su n° 52 del 21 de febrero de 1874, pp. 1109-1110.

17. 19 de febrero de 1874.

Los acontecimientos que, en verdad, habían venido a dar lugar a esta polémica no eran otros que los que estaban a punto de originar una crisis política en el seno de la coalición gubernamental: el dar o no legitimación a la continuidad de la República a través de un plebiscito popular. La campaña militar del Norte, contra los carlistas, y las posturas enfrentadas de radicales, con Martos a la cabeza, y sagastinos, en el seno del ejecutivo, aconsejaban al duque de la Torre a posponer la consulta popular hasta fechas más propicias. El comentario que *La Imprenta* hace al respecto, al amparo del revuelo de la carta de Valera, resulta revelador: “Los constitucionales sagastinos han visto en estas declaraciones del ilustrado escritor una advertencia del general Serrano, y de que en efecto existe una fracción de la antigua union-liberal, entre los que puede contarse a los señores Albareda, Alonso Martínez, Valera, Calderón Collantes, Romero Ortiz, Lorenzana, etc., que definitivamente optan por la República, separándose de los distingos y habilidades de los señores Ulloa y Sagasta. // No hay que olvidar esta nueva tendencia, muy acariciada en estos momentos por la tertulia íntima del general Serrano.”

Se explica así la reacción de *El Imparcial*, haciendo causa común con los constitucionalistas, al enfrentarse a los nuevos republicanos, que veían esta forma de gobierno, la República unitaria, como la única solución feliz a la crisis, so peligro de caer en manos de una restauración alfonsina, a falta de un candidato monárquico que preservara los principios constitucionales. Valera, con la autoridad de su pluma, se erigió, como acabamos de ver, en portavoz de los recién conversos al republicanismo, aunque lo único que estos consiguieron fue que su comandante en filas, el general Serrano, se autonombrara “Jefe supremo de los poderes del Estado”, título con el que suplía al de ‘Presidente de la República’, pues esta no se podía legalmente proclamar sin la pertinente consulta popular¹⁸. De

18. Años después, cuando Valera rememore los sucesos de esta época en la continuación de la *Historia General de España* de Modesto Lafuente (Barcelona, Montaner y Simón, 1882), se referirá muy escuetamente a lo sucedido durante esta crisis política: “El ministerio del 3 de enero atravesaba crisis grave, cuando llegó el pavoroso telegrama de Moriones, que tanto impresionó al gabinete: se conjuró

esta manera, se parcheó una crisis, que no acabaría por resolverse hasta un año después, con el pronunciamiento de Martínez Campos y el advenimiento de la Restauración. El dilema “O republicanos o alfonsinos”¹⁹ se decantó, pues, a favor de los últimos, cosa que Valera, con su perspicacia, debió de empezar a intuir muy poco tiempo después de la redacción de su Carta, pues no de otro modo se explica su silencio político en los meses siguientes, para beneficio de los lectores de *Pepita Jiménez*, compuesta durante este alejamiento de su vida pública, en que acabaron por desvanecerse sus esperanzas revolucionarias.

entonces la crisis, inspirándose todos en los más elevados sentimientos de patriotismo, prestándose el duque de la Torre a ir al ejército; fue investido con el cargo de presidente del Poder ejecutivo, quedando el general Zavala de presidente interino del ministerio.” (p. 755).

19. También me parece ver un eco de esta polémica en el comentario político de la revista barcelonesa *La Campana de Gracia* (22 de febrero de 1874), cuyo título reza: “O l’una cosa o l’altre” y donde dice, con sorna, entre otras cosas: “O D. Alfonso ó la República: l’espasa y la paret tancan á l’actual situació: no hi ha ja cap terme medi: no hi ha ja cap punt d’espera: es qüestió de mort ó vida”.

ÍNDICE

Discurso inaugural, <i>por Cristóbal Cuevas García</i>	7
--	---

PONENCIAS

Dos recursos lingüísticos de Valera: el empleo de neologismos y de alusiones literarias en su ficción, <i>por Cyrus DeCoster</i>	13
--	----

El tema de la libertad humana en <i>Genio y figura</i> , <i>por Enrique Rubio Cremades</i>	27
--	----

Juan Valera y “El arte por el arte”, <i>por Enrique Baena</i>	41
---	----

Las ideas estéticas de Don Juan Valera, <i>por Francisco Abad</i>	65
---	----

<i>Pepita Jiménez</i> y la literatura de viajes europea, <i>por Ana Navarro</i>	85
---	----

Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso, <i>por Joan Oleza</i>	111
---	-----

<i>Asclepigenia</i> , clave de la obra de Valera, por Andrés Amorós.....	147
---	-----

COMUNICACIONES

El humor popular en Valera: <i>Cuentos andaluces</i> , por Antonio A. Gómez Yebra	171
Las Andalucías posibles de Valera: Unas notas sobre su correspondencia, por Alberto González Troyano	183
<i>Juanita la larga</i> : Valera y la novela como comedia, por Ana-Sofía Pérez-Bustamante	189
Construcción de la realidad y ficción narrativa en la prosa de Valera: De la correspondencia con Estébanez Calderón a la novela <i>Genio y figura</i> , por Ángeles Ezama Gil	201
Las cartas rusas de Valera en <i>La España</i> , entre la censura y el eufemismo, por José Enrique Serrano Asenjo.....	213
Una polémica de Valera con <i>El Imparcial</i> (1874), por Enrique Miralles	225

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Volúmenes publicados

CRISTÓBAL CUEVAS (ED.):

José Moreno Villa.

En el contexto del 27 (1988)

El teatro de Buero Vallejo.

Texto y espectáculo (1990)

Juan Ramón Jiménez.

Poesía total y obra en marcha (1991)

Miguel Delibes.

El escritor, la obra y el lector (1992)

Jardiel Poncela.

Teatro, vanguardia y humor (1993)

Bécquer.

Origen y estética de la modernidad (1995)

Juan Valera.

Creación y crítica (1995)

La personalidad creadora, crítica y humana de Juan Valera representa hoy una reivindicación contemporánea indiscutible, entendiendo que sin el conocimiento completo del autor de *Pepita Jiménez* no se puede dilucidar con precisión la riqueza y fecundidad de nuestra literatura en la segunda mitad del siglo XIX.

Los precedentes de esta recuperación surgieron tras un largo silencio a raíz de la conmemoración de su centenario, dando lugar, por ejemplo, al interés de Azaña por su obra o al inicio de la publicación de su epistolario, junto a otros estudios pioneros y posteriores que paulatinamente iban descubriendo al crítico y ensayista (F. Fishtine), al novelista (Montesinos), su biografía

(Bravo-Villasante) o su bibliografía (DeCoster).

El presente volumen, *Juan Valera. Creación y crítica*, responde, así, a un itinerario crítico precedente, configurándose como una indagación que actualiza y ofrece lecturas rigurosas e inéditas sobre el arte de novelar, la crítica literaria, la novela, la poesía y el teatro, recopilando las ponencias y una selección de estudios que, bajo el mismo título de esta edición, se presentaron en el VIII Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga, 1994). Entre los especialistas que colaboran en este volumen se encuentran: Cyrus DeCoster, Enrique Rubio Cremades, Enrique Baena, Francisco Abad, Ana Navarro, Juan Oleza y Andrés Amorós.

PUBLICACIONES
CONGRESO DE
LITERATURA
ESPAÑOLA
CONTEMPORANEA
A PARTADO DE CORREOS
8 2 7
29080
MÁLAGA