

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 mojjigata*); 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 evidentísima.

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 mojjigata, 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

<i>Dramatis personae</i> : 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.