

DON JUAN FRESCO: UNA RECURRENTE FIGURA VALERESCA

Ana L. BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia
ORCID: 0000-0002-9012-0692

Resumen:

En el marco de las técnicas comunes en el universo narrativo de Juan Valera, este estudio pretende mostrar la relevancia y significado de una de las figuras más recurrentes en su obra literaria: Don Juan Fresco. A partir de unos presupuestos generales sobre la personal forma de concebir la creación literaria del autor, se lleva a cabo una revisión de todos los textos en los que aparece dicha figura. De dicho análisis se extraen, finalmente, unas conclusiones sobre la finalidad y el sentido que Valera pretendió obtener con la creación de dicho personaje.

Palabras clave:

Juan Valera. D. Juan Fresco. Técnicas narrativas.

Abstract:

In the framework of the common techniques used in the narrative universe of Juan Valera, this study aims to show the meaning and relevance of one of the recurrent figures in his literary works: Don Juan Fresco. From some general presuppositions on the personal way to conceive the literary creation of the autor, a review of all the texts in which the aforementioned figure appears is carried out. From said analysis some conclusions are drawn regarding the purpose and sense that Valera wished to obtain with the creation of this character.

Key words:

Juan Valera. D. Juan Fresco. Narrative Techniques.

Valera y sus técnicas de enunciación narrativa

Que Juan Valera es un escritor absolutamente singular en el panorama de los grandes autores del realismo-naturalismo parece, a día de hoy, una afirmación unánimemente admitida. En su clásica monografía sobre el autor andaluz, Montesinos (1957) así lo puso de relieve, subrayando ya desde su título una de las señas de identidad más característica del arte valeresco: la plena libertad que siempre caracterizó su concepción estética de la ficción literaria. La marcada distancia, manifiesta en cualquiera de sus obras, de la poética propia del realismo y naturalismo se aprecia en el manejo que lleva a cabo de los constituyentes propios de todo texto narrativo, para adquirir un singular relieve el uso de unas técnicas que definen de una forma completamente personal su universo literario.

Si la voz narrativa dominante en el panorama de la gran novela de finales de siglo correspondió a la del narrador en tercera persona, fuera, pues, de la ficción y para quien los naturalistas exigían el requisito de la objetividad y distanciamiento¹, las obras de Valera quebrantan, sin duda, tal principio. Lejos de hallar en sus novelas a ese único narrador responsable de la historia, uno de cuyos principales objetivos es provocar la ilusión de realidad en el lector que la recibe, el escritor acude a unas determinadas estrategias de enunciación no coincidentes, desde luego, con esos intereses básicos del realismo dominante. Las mismas, como bien ha señalado Romero Tobar (2018), han sido objeto del interés de la crítica, coincidente en resaltar la personal forma de concebir el género por parte del escritor egabrense. En general, y no solo en su producción novelesca, en el universo narrativo creado por Valera lo más habitual es encontrar a un narrador múltiple cuya presencia da lugar, como bien ha precisado el mismo Romero Tobar, a «un fascinante laberinto de enunciación» (2018, 44).

En su interesante aproximación a la novelística de Valera, Ara y Hübner (1992) llevan a cabo un detenido análisis de las

¹ Un requisito procedente del naturalismo francés y que en la novela española, como es bien sabido, obtuvo poca repercusión.

estrategias narrativas presentes en la misma. En la primera e inconclusa *Mariquita y Antonio* (1861), el autor acude ya al procedimiento de la geminación que será habitual en él, al aparecer un *yo* narrador primero que presenta, en este caso, el testimonio escrito de un informante, su amigo Juan Moreno, cuyo manuscrito obra en su poder. Si este es presentado, en primera instancia, como *novela*, inmediatamente, no obstante, este primer narrador modifica su catalogación para considerarlo como *memorias*. Los habituales juegos valerescos en torno a la clásica confrontación verdad histórica /verdad poética se vislumbran, pues, desde sus mismos comienzos. Para Ara y Hübner (1992, 601) este Juan Moreno sería el modelo inaugural de los informantes que encontraremos en sus novelas posteriores.

Dicho procedimiento se quiebra, sin embargo, como indican estos autores, en la novela siguiente, *Pepita Jiménez* (1874), en donde ya no aparece esa primaria geminación de narrador e informante y sí un novedoso modo de distribuir el relato en diferentes instancias narrativas (1992, 604). A partir, sin embargo, de *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874) el escritor recupera el procedimiento empleado en la primeriza *Mariquita y Antonio*, convirtiéndolo en recurso habitual en prácticamente todas sus obras. Si estos críticos señalan la excepcionalidad de *Pasarse de listo* (1877), en tanto no se encuentra en ella el recurrente modelo del informante, Romero Tobar (2018, 84) añade como novela también con narrador único, *Morsamor* (1899). Respecto a ella cabe recordar, no obstante, esa primera versión en la que volvía a recogerse la geminación informante-narrador, constituida aquí por la historia que contó al narrador un monje del monasterio².

En su aproximación a ese complejo orbe novelesco constituido por la constante superposición de voces enunciativas, Romero Tobar da cuenta del variado repertorio de propuestas llevado a cabo por el autor (2018, 84). Si en ocasiones la transmisión de la historia se realiza por vía escrita, en otras acude a la vía oral y si en algunas obras los hechos narrados se producen de manera simultánea en otras adquieren un carácter retrospectivo.

² La misma fue recogida en apéndice en la edición del texto de Avalle-Arce (Valera, 1970, 335-338).

Los informantes pueden presentarse asimismo como simples testigos presenciales o involucrados en los acontecimientos, y carecer de cualquier perfil identificador o, por el contrario, tener un nombre e incluso una biografía al alcance del lector.

También Altenberg (2006) ha revisado las técnicas propias de Valera para referirse a esa estructura, ampliamente consolidada en la tradición literaria, del marco narrativo. Su manejo en el caso del autor decimonónico no deja de resultar, no obstante, singular pues si en la historia literaria ese encajamiento narrativo era vertical, en las obras de Valera, como concluye dicho crítico, resulta habitualmente horizontal. Abordando, pues, esa disposición en las obras de Valera del relato marco –por lo general con menor presencia– y relato enmarcado, Altenberg señala cómo el narrador en el primero suele explicitar, conforme a una práctica claramente metaficcional, su papel en la transmisión de la historia. Según el crítico los tipos de intervención especificados por Valera se reducen, esencialmente, a tres: reproducción, reducción y revisión (2006, 157-158). Por lo general en las obras de Valera la situación más frecuente es la de la abierta y libre intervención del narrador que reconoce su distanciamiento de la fuente usada. En tal sentido en la obra de Valera, y en ello coinciden todos los estudiosos, existe una completa dominación de la voz del narrador primero sobre la voz del informante. En el análisis crítico de los textos de Valera, bajo tal ángulo de enfoque, Altenberg (2006, 159) señala que solo ha podido identificar tres cuentos –“Parsondes” (1859), “San Vicente” (1897) y “Elisa la Malagueña” (1903)– y una novela –*Genio y figura* (1897)– en los que un personaje del marco narrativo se convierte, temporalmente, en el narrador del relato principal encajado³.

La situación, en consecuencia, propia de la ficción narrativa de Valera es la de la aparición de un narrador primero que suele atestiguar su función de transmisor de una historia que ha llegado hasta él, a través de unas determinadas fuentes. En relación con este mismo esquema, dicho narrador suele incluir en su relato

³ Sin duda esta última obra ha sido objeto del interés de la crítica por su configuración narrativa. Véase, al respecto, el interesante acercamiento de Rivas Hernández (2011).

diversa documentación que también conserva e incorpora, y en la que destacan, de manera especial, los testimonios epistolares (Baquero Escudero, 2005). El manejo de tal recurso se proyecta, asimismo, como se indicó, en su cultivo del cuento. Cantos Casenave ha revisado, así, su producción cuentística, subrayando su presencia (1998, 126). Por lo demás, y en ello existe también una llamativa unanimidad crítica, ese narrador inicial que acaba imponiendo su voz suele adquirir un perfil caracterizador que apunta inequívocamente a su creador.

En definitiva, en la narrativa de Valera hallamos la aparición de unos procedimientos narrativos cuyo uso respondería a una amplia variedad de causas. En primera instancia, la crítica apunta a esa pretensión de veracidad que implica la presencia de un primer narrador no creador de una ficción sino responsable de transmitir una historia proveniente de un informante. Dicho narrador suele aportar, en este mismo sentido, pruebas y testimonios documentales cuyo uso en el ámbito de los cuentos, muchos de ellos vinculados al cuento folclórico maravilloso, resulta especialmente llamativo. No en balde, como bien precisara Amorós (2005: 18), dicha pretensión de verificación obedece a la inequívoca ironía propia del autor⁴.

Por otra parte, aun cuando el narrador primero incluya una documentación tanto de índole personal como erudita en su relato, su historia suele proceder, como se apuntó, de precisos informantes por lo que, en suma, la transmisión de esta aparece sujeta al dominio y percepción de distintas subjetividades. Si tal principio parece anunciar la desaparición del tradicional narrador omnisciente, completamente fidedigno y de cuya autoridad se obtienen todas las certezas de la historia, en la obra de Valera tal expectativa suele quebrantarse. Como se indicó, el primer narrador impone su voz a la del personaje informante, liberándose de la sujeción al mismo y provocando la ruptura de esa previsible perspectiva limitada, para hacer uso de la tradicional omnisciencia⁵.

⁴ Sobre la presencia de la ironía en Valera véase el ya clásico trabajo de Durand (1976).

⁵ Sin duda la obra donde tal ruptura adquiere más explícito relieve es *Genio y figura*, al producirse la transición entre el así denominado método histórico –

Con todo, en Valera resultará también habitual la continua oscilación de focalización –omnisciencia/no omnisciencia–, lo cual, bajo el supuesto principio del mantenimiento de la veracidad de la historia, suele conllevar la también característica ambigüedad de sus obras⁶. Ese narrador que parece mostrarse como poseedor de todas las claves no deja de sembrar, en tal sentido, la duda sobre muchos aspectos⁷. En consecuencia, ese narrador que parece situarse a la vez dentro y fuera de la obra, si hace gala de los privilegios que le concede la ficción para saberlo todo, abandona a la vez dicha capacidad omnisciente para subrayar, incluso, la dificultad en la verdadera interpretación de una situación que admite varias posibilidades⁸. Cabría indicar, pues, que ese narrador a menudo intruso se presenta en ocasiones como una perspectiva más dentro del concierto coral de voces que preside el relato, en donde se ve acompañado no solo por las de los personajes, sino también por las de los autores intermediarios. La pluralidad perspectivista, opuesta a la imposición del sentido único, propia de la década en la que el autor inicia la publicación de sus novelas –época en que la novela de tesis domina el panorama literario–, se constituye así en uno de sus rasgos más característicos, reconocido por él mismo. Significativo resulta su testimonio al señalar que su universo narrativo no se rige, desde luego, por la certeza, y contrastar los libros de Pardo Bazán, siempre «afirmativos», con los suyos «cuajados de *peros*, *no obstantes*, *si bienes*, *aunques* y *acaso*» que despiertan, así, «el espíritu de la contradicción» (Valera, 1961, 714).

Lejos de buscar ese fiel reflejo de lo real a través de una única voz distante y objetiva, la narrativa de Valera descansa, en

testimonio del informante– y el novelesco –uso del privilegio de la omnisciencia–.

⁶ Sobre ello véanse también las ideas de Almela (2001: XVI).

⁷ Véase, por ejemplo, el análisis de las intervenciones del narrador en torno a doña Inés, en *Juanita la Larga*, de Germán Gullón (1976, 151-152). Thurston-Griswold (1990) se ha referido, asimismo, al particular manejo del autor de la omnisciencia, conforme a sus intereses, siendo habituales las ocasiones en que el narrador restringe el alcance de sus poderes para originar la duda.

⁸ Y junto a todo ello, el narrador valeresco evidencia al mismo tiempo una capacidad omnisciente tal que saca a relucir el complejo subconsciente, desconocido por el propio personaje (Baquero Escudero, 1998, 413).

fin, sobre el esquema de una historia que aparece filtrada y dependiente de un testimonio subjetivo. Lo que nos lleva, finalmente, a las últimas implicaciones que el uso de tal técnica conlleva. Al depender la historia presentada de un testimonio personal, el narrador se exime de toda responsabilidad para hacerla recaer sobre un informante. En tal sentido no puede dejarse de evocar un modelo que se constituyó, sin duda, en referente básico del autor y cuya huella planea sobre toda su obra: el *Quijote*. Como bien apuntara Pérez-Bustamante (1993-1994), la novela de Valera sigue muy de cerca el modelo cervantino y si bien en ninguna de sus obras hallamos la compleja cadena narrativa desplegada por el alcalaíno en su obra maestra, el egabrense se hará eco en sus obras del cervantino artificio del narrador narrado (Baquero Escudero, 1989, 116). Quizás, a tal respecto, la figura más próxima al arábigo Cide Hamete Benengeli sea precisamente la que ocupa el principal interés de estas páginas: Don Juan Fresco.

La destacada presencia de D. Juan Fresco

El mismo Valera dejó muy clara, en la presentación de su D. Juan Fresco, la procedencia real de tal nombre. En la posdata de 1879 que acompaña a *Las ilusiones del doctor Faustino* –texto en el que por vez primera encuentra el lector a Fresco–, el escritor alude con detenimiento a su manejo de apodosos que necesariamente deben proceder del pueblo. Y precisa:

Por eso Respeta, Respetilla, don Juan Fresco, las Civiles y el padre Piñón, confieso que no son apodosos inventados por mí: yo no hubiera tenido jamás la habilidad de inventarlos; pero las personas que en mi narración llevan estos apodosos, ni en costumbres, ni en circunstancias de la vida, ni en lances de fortuna, tienen nada que ver con los seres reales, tal vez conocidos en algún lugar con dichos apodosos (2001, 660)⁹.

⁹ En fechas posteriores, en carta a Moreno Güeto del 28 de octubre de 1893, escribe desde Viena: «como yo he dado el de don Juan Fresco a uno de mis personajes, pero sin afirmar que en realidad se llamase don Juan Fresco. Y aun así, no he sido yo el inventor del apodo. Para que esto tenga gracia, y cierta

Efectivamente, como la crítica señaló desde un primer momento¹⁰, este nombre, D. Juan Fresco, fue el apodo que el escritor tomó de uno de sus contertulios, natural de Doña Mencía. Si en ese paratexto, incorporado posteriormente a la novela, el escritor manifestaba con explicitud la distancia entre quienes detentaban dichos nombres y sus criaturas literarias, tal precisión no contribuyó a deshacer el malestar que su incorporación en la ficción valeresca provocó al poseedor de tal apodo. De tal forma que si en carta del 3 de marzo de 1876 agradece a Moreno Ruiz su intervención para que D. Juan Cubero depusiera su enojo (Valera: 2004: 26) y el 4 de enero del año siguiente, escribe a este mismo destinatario que espera que D. Juan Fresco no vuelva a enojarse por incluirlo en «una nueva novela bermejina» (Valera, 2004, 48), el 1 de abril de 1880, y desde Doña Mencía, escribe a Narciso Campillo diciéndole que no ha visto a Fresco «que sigue enojado conmigo porque le he hecho famoso, y tal vez perdóneseme la jactancia, inmortal» (2004, 195)¹¹.

Las referencias a D. Juan Fresco reaparecen en su copioso epistolario. Su recuerdo acompaña, así, al Valera que escribe fuera de España, evocando con nostalgia su compañía. Desde Washington, por ejemplo, escribe a su hermana el 14 de abril de 1884, para quejarse del ambiente en el que vive y añadir: «prefiero mil veces el trato de don Juan Fresco, de Morenito y del cura Piñón» (2005, 97) y desde Bruselas confiesa a Pardo de Figueroa, el 29 de octubre de 1886, «que me aburro y que tengo saudade de don Juan Fresco y de mis otros amigos de Villabermeja» (2005, 571).

consistencia real, es menester que sea el vulgo quien lo invente, y que el escritor se limite a plagiar al vulgo» (2006, 599).

¹⁰ De Coster apuntó así a Juan Cubero, natural de Doña Mencía, como la figura que respondía a tal apodo (1956, 58), detallando Jiménez Urbano, en su aproximación a este Juan Cubero Prieg, la biografía esencial del mismo (2000).

¹¹ Todavía el 27 de octubre de 1883, y también desde Doña Mencía, le escribe al barón de Greindl que D. Juan Fresco no acude a su tertulia «porque en el Casino le han molido y embromado algo pesadamente con que yo le saco en mis novelas tan otro de lo que él es» (2004, 590).

En el universo narrativo de Valera la figura de D. Juan Fresco resalta, por tanto, con singular notoriedad y se convierte, además, como indicara la crítica, en la proyección literaria de su propio creador. Así lo señalaron tanto Azaña (1971, 55) como Montesinos (1957, 141)¹² y así lo reconoció el propio Valera en carta a Moreno Güeto –9 de abril de 1897–, cuando al hablarle del enojo de D. Juan Fresco, precisa: «de quien yo sólo tomé el apodo, creando un personaje harto diferente, personaje que me ha servido luego para encarnar en él toda la parte *fresca* o toda la faz desenfadada y alegre de mi propio carácter» (2007, 264).

Dentro de esa gama de registros diferentes revisada por Romero Tobar respecto al perfil y aparición de los informantes de Valera, no hay duda de que esta figura reúne la caracterización más completa. Dicho estudioso analiza con detalle su configuración, para partir de su doble funcionalidad como informante que transmite al narrador la historia y a la vez como ente ficticio incorporado, en ocasiones, a la misma. De tal forma que al modo de tantos personajes de Balzac o Galdós, el caso de D. Juan Fresco sería el de uno de esos personajes “transmigratorio” (2018, 86) que, como también ha precisado Altenberg, contribuye a intensificar la coherencia del universo valeresco (2006, 156).

En su acercamiento a dicha figura, Romero Tobar destaca como sus principales rasgos caracterizadores su riqueza y tolerancia, su aparición como autoridad moral en un espacio del que es figura tutelar, su erudición así como su refinamiento al teorizar sobre los asuntos más sutiles, junto a su buen conocimiento de las tradiciones folclóricas andaluzas, su concepción de la realidad que admite la comunicación con inteligencias ocultas y la indeterminación de fronteras entre lo natural y lo sobrenatural. Todo lo cual no puede sino conducir al crítico a homologar a tal figura con el mismo Juan Valera (2018, 87). Vinculado, en fin, dicho nombre, como bien ha estudiado el propio Romero Tobar (2018, 88-89), a un arquetipo folclórico y, a la vez, a un personaje real bien conocido por el autor, su perfil acabará incorporando al propio Valera quien, a la luz de su

¹² Este último añade que el autor se vertería en más de un personaje.

reiterada presencia en sus obras, debió sentir una singular fascinación por él.

Si Romero Tobar se refirió al corpus de textos en que aparece tal figura, Altenberg (2006, 157) ha completado dicho listado. En este establece como criterio el orden cronológico, siendo este el resultado: *Las ilusiones de doctor Faustino* (1874/75), *El Comendador Mendoza* (1876), *Doña Luz* (1878/79), “El bermejino prehistórico” (1879), *La joya* (entre 1879 y 1891), “La buena fama” (1894), “El cautivo de Doña Mencía” (1897) y *Anastasia* (posterior a 1895).

Efectivamente, como se indicó, la presentación de D. Juan Fresco tiene lugar en la novela que publica Valera tras *Pepita Jiménez* y que, sin duda, ofrece muy distinta conformación y naturaleza. Antes del capítulo inicial el escritor incluye una *Introducción* cuya naturaleza ficcional pronto resulta evidente. En su inicio el autor no deja de proyectar una clara imagen de sí, haciendo una entrañable evocación de la rústica vida en contacto con la naturaleza que trae hasta él el recuerdo de su patria y de un lugar próximo a ella cuyo nombre oculta, para darle el de Villabermeja. Expresados su afición y cariño hacia los por él bautizados como bermejinos, se detiene a presentar a quien considera «uno de mis mejores amigos» (2001, 332), conocido por el apodo de D. Juan Fresco. En las páginas siguientes el narrador primero lleva a cabo, pues, la presentación de tal figura que comienza por su mismo árbol genealógico no constituido, precisamente, por personalidades de honrada, noble y alta alcurnia sino todo lo contrario. Pese a ello, el narrador reproduce la calurosa apología que de su familia hace el personaje, fundándose en muy variadas razones, para concluir, al respecto: «no sé aún si con toda sinceridad o de broma, porque es el mayor socarrón que he conocido en mi vida» (2001, 333). Si la agudeza intelectual caracteriza desde su primera intervención a tal figura, no deja de resultar sumamente significativo que se destaque, como uno de sus más prominentes rasgos definidores, su socarronería¹³. El narrador

¹³ Como precisa Amorós: «Evidentemente, Valera está atribuyendo a su personaje un rasgo autobiográfico del que no se avergüenza, precisamente» (2005, 215).

responsable más recurrente en las obras de Valera resulta ser, por tanto, un gran socarrón lo que pone, pues, en entredicho, desde un primer momento, su fiabilidad. Si el segundo autor en el *Quijote* exponía así su pesar por haber descubierto que quien había escrito la historia del hidalgo manchego era un árabe y, en consecuencia, y conforme a la mentalidad de su época, posiblemente mentiroso, lo que provoca el cuestionamiento del narrador responsable de Valera es su socarronería. Nuevamente otro testimonio epistolar del propio autor puede resultar enormemente expresivo. El 30 de junio de 1895 escribe a Moreno Güeto, refiriéndose a D. Juan Fresco: «quien aunque sea ambiciosa y soberbia comparación, es para mí como para Miguel de Cervantes Cide Hamete Benengeli» (2007, 69).

Si la presentación del personaje parte de su presente, entonces con 70 años, cuyo retrato se nos ofrece y quien es estimado por todos como un potentado que ha vuelto, enriquecido, a su patria, pronto aborda el narrador la historia de su vida envuelta, sin embargo, en ciertas brumas «porque es hombre que habla poco de sí mismo» (2001, 334). De padre desconocido, el narrador sintetiza sus años de infancia y juventud para detenerse en el giro que cambió su vida al llevárselo con él, a Málaga, su tío, el famoso cura Fernández, «el clérigo más jaque, campechano y divertido de que puede jactarse Andalucía» (2001, 335). Protegido por este no siguió, sin embargo, la propuesta del mismo de hacerse clérigo y se lanzó a ver el mundo, haciéndose marino y corriendo mil aventuras, en sus vertiginosos y continuos viajes. En breve síntesis el narrador evoca su ambulante existencia por distintos continentes, en una vida llena de lujos y placeres. Lejos de colmar sus anhelos tal extraordinaria y mutable forma de vida, D. Juan siente, finalmente, el anhelo del suelo patrio y decide regresar a Villabermeja donde el narrador lo ha conocido y tratado.

De vuelta al presente, el narrador primero se refiere entonces al diálogo que a tres voces –por la incorporación de Serafinito– tuvo lugar en un espacio bermejino verdaderamente idílico, en donde se desarrolló un debate sobre el tema de las ilusiones, con las posturas confrontadas de este y de D. Juan. Tal situación aparece, por tanto, en la novela como el singular marco que dará paso a la narración de la historia, pues es como

consecuencia de dicho diálogo que D. Juan Fresco decide contarle al narrador la historia del doctor Faustino¹⁴. El narrador concluye, pues, esta introducción explicitando al lector las funciones asumidas por él y Fresco, al señalar: «La narración de don Juan Fresco, arreglada luego a mi modo, es la que voy a referir» (2001, 351).

Este testimonio podría hacerse extensivo a la participación que dicha pareja asume en las restantes obras de Valera pues, tal como la crítica ha insistido en poner de relieve, pese a aparecer como voz dependiente, la del primer narrador domina y se impone a la del supuestamente responsable último de la historia. Sus desvíos, supresiones, juicios y comentarios sobre la forma en que le contó la historia son frecuentes a lo largo del relato e implican no solo la ruptura de la buscada ilusión de realidad, de los realistas coetáneos, sino también la estrecha participación y colaboración del primer narrador. Si Durand (1976) señaló que al escuchar a otros narradores Valera asume el papel de lector que entra en la narración, realmente y conforme al esquema reiteradamente sostenido, cabría hablar de un *tú*, oyente usual de una historia, que la transcribe por escrito interviniendo activamente en su desarrollo. No sin dejar de recordar a sus lectores, con relativa frecuencia, que no es responsable de ella y no sin dejar de valerse, como se apuntó, de los privilegios que la ficción le ofrece. Valga recordar, como uno de los momentos más significativos al respecto, el comentario del narrador en el cap. IV en el que encarece la importancia y transcendencia de un soliloquio que consigo mantuvo el protagonista, «que no puedo menos que ponerle aquí en compendio y resumen. Para ello, como para todo, me valdré de las noticias circunstanciadísimas, y hasta prolijas, que me suministró don Juan Fresco» (2001, 388-389).

Si *Pepita Jiménez*, respecto a *Mariquita y Antonio*, evidenció una muy distinta concepción del género por parte de Valera, al abandonar allí la conformación de una trama que incorpora lances

¹⁴ Un esquema similar es el que incorpora en el marco de *Genio y figura*. Allí el debate se produce entre el narrador y su amigo el vizconde de Goivo-Formoso, acerca del tema del determinismo o libre albedrío y, como en *Las ilusiones*, ambos mantienen opiniones contrarias.

extraordinarios y fuera de lo común, en *Las ilusiones* Valera recupera los que podríamos catalogar como tonos *romancescos* a los que tan aficionado fue también¹⁵. Esos episodios catalogables incluso de folletinescos que imprimen bruscos giros en el avance de la trama se extienden a lo largo de esta novela. Especialmente enigmática –como también lo era Mariquita– resulta María, el amor imposible del doctor, finalmente identificadas como la hija del famoso bandolero Joselito el Seco. Una figura que el protagonista busca infructuosamente y que reaparece, de manera efectista, al final de la novela. El narrador resuelve entonces el misterio de su desaparición, al contar su huida a América para reunirse con su tío, «el rico capitalista don Juan Fernández de Villabermeja» (2001, 642), quien desde entonces ha protegido tanto a ella como a la hija que tuvo con el doctor¹⁶. Es, por tanto, en este momento cuando el lector recibe la siguiente información: «Don Juan Fernández de Villabermeja, a quien todos llamaron después en su lugar don Juan Fresco, había adoptado como hija a su sobrina María» (2001, 642). Este nuevo personaje cuya intervención parece apuntar a un posible final feliz en la historia resulta ser, en consecuencia, el D. Juan Fresco del marco inicial, cuyo nombre real es D. Juan Fernández de Villabermeja¹⁷ y quien aparece, a la postre, como hermano del bandolero Joselito el Seco. Si el narrador había mencionado la estirpe poco honrosa de tal figura, al presentarla al lector, era consciente de la necesidad de ocultar dicho parentesco para intensificar la sorpresa de la singular anagnórisis última.

Incorporado de lleno, por tanto, en la parte final de la novela¹⁸, D. Juan Fresco aparece, como todos los personajes, sometido plenamente al dominio del primer narrador, de manera que hasta la vuelta final al marco primero, con que concluye la obra, no se produce la equiparación de ambos. Allí el narrador primero vuelve a cederle directamente la palabra y allí D. Juan

¹⁵ Sobre la confluencia *novela* y *romance* –en el sentido anglosajón del término–, véase Baquero Escudero (2001).

¹⁶ Capítulos antes el narrador, en sus habituales diálogos con el lector, había sugerido esta posibilidad que, inconcebible para el doctor, sí cabía en la mente del «lector perspicaz» (2001, 592).

¹⁷ No, desde luego, D. Juan Cubero.

¹⁸ Azaña (1971, 211) señaló la confrontación de caracteres Faustino/Fresco.

Fresco, concluida la funesta historia del doctor Faustino, incide en su rechazo de las ilusiones.

En la novela siguiente, *El Comendador Mendoza*, el capítulo inicial vuelve a constituirse como el singular marco que encuadra la historia y en él reaparece D. Juan. El narrador se refiere allí a sus estancias en Villabermeja en donde su amigo se mostró enojado con él, por haber publicado una novela sobre el doctor Faustino en la que «sacaba a relucir su vida y la de varios parientes suyos» (2001, 673). Conforme a un procedimiento muy cervantino, el escritor sigue acudiendo a esos recursos narrativos característicos de su escritura. Si en *Pépita Jiménez* daba, así, a la luz la historia contenida en un manuscrito perteneciente al señor deán, el cual estaba ajeno «de que yo iba a jugarle la mala pasada de darla al público» (2001, 297), con este nuevo informante actúa igual. Con todo, Fresco atempera su disgusto e incluso aplaude la idea de escribir novelas fundadas en hechos reales, lo que lo mueve a ofrecerle una nueva ligada también a la estirpe de los Mendoza. En este caso se trata de la historia de un hermano del abuelo de «nuestro don Faustino» (2001, 675) que el narrador, nuevamente explicita, ha puesto por escrito. Ahora D. Juan evoca una historia que se retrotrae, necesariamente, en el tiempo pues don Fadrique López de Mendoza, el protagonista de ella, nació en 1744. En tal sentido no puede extrañar demasiado que en los inicios de la obra aparezca un nuevo informante. Expuestas, así, las brumas e incertidumbres que rodearon al Comendador durante su larga ausencia del lugar, en sus continuas navegaciones «ya en el Perú, ya en el Asia, ya en el Extremo Oriente», aparece como único personaje con quien mantenía contacto el viajero, el famoso cura Fernández. De esta forma, precisa el narrador: «Por el cura Fernández se enteró don Juan Fresco, en quien influyó mucho el relato de las peregrinaciones y lances de fortuna de don Fadrique para que se hiciese piloto y siguiese en todo sus huellas» (2001, 688). Si, frente a la anterior novela, aquí D. Juan no participa, claro está, en la historia, no deja de resultar significativo que la vida del nuevo protagonista ejerciera notoria repercusión en la suya propia, de tal forma que el lector valeresco debe unir ahora la peregrina existencia repleta de lances del nuevo personaje, con la ya conocida de Fresco, tan influido, en realidad, por esta. El universo narrativo

de Valera va reuniendo, así, en cuidadoso encaje, sus diversas piezas. Por lo demás, y como se indicó, en la transmisión de la historia de don Fadrique habrá que tener en cuenta a un nuevo mediador, el cura Fernández, cuya desenfadada, bromista y desenvuelta naturaleza no lo convierten, desde luego, en el informante más riguroso y fiable.

Como es común en la poética del escritor, pese a esa aparente dependencia de unas perspectivas humanas y, por ende, limitadas, el primer narrador adopta sin problemas la focalización omnisciente, explicitando incluso su manejo. De forma que si en el cap. XI el narrador indica que no entrará en el fondo del alma de su protagonista para escudriñar sus pensamientos, inmediatamente después y confrontando las limitaciones propias del personaje para escuchar lo que otros hablan, dice: «pero el novelista todo lo sabe y todo lo oye» (2001, 738).

Frente al final funesto de la novela anterior, esta concluye felizmente, con la mención última a D. Juan Fresco quien le remitió «copia exacta y fidedigna» (2001, 860) del idilio conservado en los archivos de Villabermeja.

La última novela en donde encontramos a tal figura será *Doña Luz*. Ara y Hübner señalan que pese a retardarse y difuminarse su aparición –y se refieren al posible agotamiento de tal recurso–, el primer narrador mantiene su fidelidad a la misma (1992, 606). Efectivamente, pese a que en carta a Moreno Güeto del 27 de abril de 1879 Valera señalara que también en esta obra Fresco hacía un papel importantísimo, su intervención tanto como fuente primaria como personaje incorporado a la trama es mucho menor que en *Las ilusiones del doctor Faustino*. Habrá que esperar, así, al cap. XI para que se produzca su incorporación. En tal capítulo se presentan los afanes políticos de D. Acislo para derrocar a un diputado y que ocupe su lugar D. Jaime Pimentel –una de las figuras centrales de la novela–. Con el fin de recabar apoyos decide contactar con un hombre a quien seguía toda una población –la bien conocida Villabermeja–y que resulta ser el famoso amigo del narrador, D. Juan Fresco, «de cuyos labios sé esta historia, así como otras muchas no menos ejemplares que contaré en lo venidero si Dios me concede vida y salud» (2003, 85). Ante la reiterada presión de D. Acislo, Fresco le remite una extensa

epístola que como «documento importante que conservamos en nuestro poder» (2003, 86) es puntualmente transcrita. En la misma, además de perfilarse una vez más el sabio y discreto natural del personaje, el lector reencuentra a antiguos conocidos pues, como un nuevo engarce en el trabado universo valeresco, este D. Jaime fue amigo del doctor Faustino. La innata sagacidad de Fresco lo mueve a realizar una rápida pero acertadísima presentación de D. Jaime que el lector no podrá dejar de recordar cuando concluya la novela. Entusiasmado D. Acisclo por el apoyo de Fresco a quien elogia por su «entereza, discreción, honradez y sabiduría», no deja de reconocer a la vez, ante doña Manolita, que «es el bicho más raro que he conocido en mi vida» (2003, 90).

En la producción novelesca de Valera no volveremos, por tanto, a reencontrarnos con el prominente bermejino. En *Juanita la Larga* (1896), como señalan Ara y Hübner, el personaje ya no aparece, quizá como consecuencia de la distancia cronológica entre ambas obras. Según tales estudiosos, dicho hiato temporal dificultaba el recuerdo del personaje sobre el que se fundaba el juego intertextual, además de generarse el obligado envejecimiento de tal figura que habría dado lugar a la excesiva autonomía del recurso (1992, 607). Con todo, Valera no olvida a su personaje y desplaza su aparición a su narrativa breve, tal como señalamos.

Conforme a la secuencia cronológica de la que partimos, la obra siguiente en la que hallamos a Fresco es el cuento “El bermejino prehistórico”, primero que inicia la serie de relatos en donde figura como fuente primaria. Cantos Casenave analiza con detalle tal relato, en el que D. Juan Fresco a partir de una fuente escrita que no ha querido mostrar al narrador, le relata de forma oral lo contenido en ella (1998, 128). Con lo que volvemos a hallar el esquema de un narrador que realmente es narratario, transmisor de una historia que ha escuchado. A esa fuente central se añaden, como precisa Cantos Casenave (1998, 136), las informaciones de personas reales como Manuel de Góngora y Martínez y Aureliano Fernández-Guerra. Las incorporaciones de tales supuestos informantes, personalidades inmersas en el ámbito de la investigación erudita, alguna de cuyas obras aparece recogida, redundan nuevamente en esos continuos juegos propios de Valera,

sobre la indeterminación acerca de la verdad histórica o poética de sus textos.

Frente a las historias que Fresco le había transmitido con anterioridad, vinculadas tanto con su familia como con conocidos, pertenecientes o cercanas a su tiempo, en la presente ocasión y como el título mismo anticipa, el personaje aparece aquí en su faceta erudita como descubridor de una antiquísima y peregrina historia ligada, eso sí, a su lugar. De ahí esas necesarias fuentes escritas de donde, según Fresco, la ha tomado. Esta, sin duda, en nada se asemeja a las que el mencionado informante había presentado en las anteriores novelas, basadas en sus experiencias personales. Y es que el universo narrativo que, por lo general, hallamos en la cuentística del escritor se aleja del realismo dominante en el panorama literario del momento. En este caso lo que el autor lleva a cabo es una personal e irónica inflexión sobre los viejos esquemas propios de las antiguas novelas griegas de amor y viajes, bien conocidas por él. Lo que da lugar a una singular cadena como soporte sustancial del relato que pasa por una primitiva fuente escrita, transmitida libremente a través de una segunda fuente de forma oral y asumida, finalmente, por una tercera que la pone por escrito y a la que se impide el acceso a la original¹⁹.

Iniciada, pues, la ficción, el narrador primero no dejará de intervenir y no solo para, como anunciaba, referirse a los comentarios que Fresco le hizo

—¿Cómo resistir aquí la tentación de encarecer lo mucho que don Juan Fresco se ensoberbece y ufana, y lo orondo que se pone, y lo por bien pagado que se da de haberse pelado las cejas descifrando y leyendo las inscripciones y papiros manuscritos de donde está sacada esta historia?— (1995, 64).

sino también para mostrar sus propios juicios —«Don Juan Fresco explica, a mi ver, de un modo satisfactorio estos raptos de

¹⁹ Aunque, como precisa Cantos Casenave (1998, 1075), se incurra en alguna contradicción al señalar el narrador que tiene «notas y apuntes que me ha suministrado don Juan Fresco».

mujeres» (1995, 50)–. Por lo demás, como ocurría en sus novelas, en el relato el dominio de la voz del narrador inicial sobre la voz del informante parece claro produciéndose, como ha visto Cantos Casenave (1998, 134), situaciones marcadas por la ambigüedad a la hora de delimitar quién habla. Si recoge, como una de ellas, el momento en que se lee: «Cuenta la historia que Multileder (...) estaba tan hermoso» y apunta que tal frase podría deberse tanto a Fresco como a quien estima segundo narrador, cabría añadir que sobre la misma bien podría planear la huella cervantina en su magistral y complejo manejo de confluencias de distintas instancias narrativas.

El texto siguiente en que vuelve a aparecer el famoso bermejino es uno de esos fragmentos, dados a la luz por la crítica posterior, de la obra que Valera tituló *La joya* y que se inicia con unas *Notas preliminares* en donde reaparecen el narrador, clara proyección del escritor, y D. Juan Fresco. Expone aquel sus avatares biográficos, en un momento ya de avanzada edad, con sus múltiples viajes fuera de España, y expresa su nostalgia por su Andalucía natal y, en concreto, por su amigo y tocayo D. Juan Fresco. Si en *Doña Luz*, recordemos, se incluía una larga carta de este, el narrador expone aquí el horror de su amigo a la escritura y su única complacencia en la conversación, de la que él tanto ha disfrutado. A propósito de ello evoca su estancia en Villabermeja hará 26 años –en 1865–, cuando D. Juan lo hospedó en su casa durante un tiempo. Es, posiblemente, tal texto preliminar –fuera de la primera presentación del personaje– el espacio en el que con más detalle retrata el narrador el carácter y costumbres de su amigo, elogiando las vicisitudes no tanto de la vida del mismo sino de la de quienes se han relacionado con él, algunas de las cuales ya ha contado. Antes de iniciar propiamente la historia –y de nuevo el escritor acude al artificio epistolar–, el narrador insiste en sus hiperbólicas alabanzas hacia el arte de conversar de su amigo que le han movido, incluso, a proyectar un libro que se titularía *Mis conversaciones con Don Juan Fresco*.

Precisamente sobre una de esas conversaciones construye el autor el siguiente relato en el que aparece esta figura: “La buena fama”. Singular y más cuidada elaboración de un viejo cuento tradicional cuya primera versión valeresca se tituló “La

muñequita”²⁰, desde su propio arranque el narrador alude a dicha procedencia. En el capítulo inicial D. Juan y él conversan sobre la extendida moda en Europa de recopilar viejos cuentos folclóricos, muchos de los cuales en España, según Fresco, todavía no se han transcrito. De entre los que su amigo le contó uno en concreto bullía hacía tiempo en su cabeza y es el que ahora ofrece al lector.

Como en otros relatos de Valera el caso de “La buena fama” es el de una historia que no se apoya en una única fuente. En distintos lugares el narrador informa acerca de la variedad de estas parar confrontar, básicamente, dos procedencias claramente distintas: la que ha recogido de boca del pueblo –gañanes, mujeres del pueblo, vieja aldeana, mozo de mulas–y la versión culta, ciertamente mucho más completa, del ilustrado y filósofo D. Juan Fresco. Ante tales divergencias el narrador dice haber adoptado un término medio dado que si no se limita al escueto modo popular, «todavía, en obsequio de la brevedad, he de suprimir aquí las dos terceras partes de las filosofías, moralidades y razonamientos que mi tocayo prodiga» (1995, 140)

Con todo, en algún momento, el narrador introduce los digresivos comentarios de su tocayo –a propósito de las costumbres de la época, en el primer encuentro entre los protagonistas (cap. V)–, e incorpora sus eruditos juicios, consecuencia de sus investigaciones, sobre la época y personajes históricos presentes en el relato (cap. VIII). Incluso, de manera similar a como aparecía en ocasiones en el *Quijote* la propia voz de Cide Hamete Benengeli disertando sobre variados asuntos, al final del cap. IX el narrador reproduce literalmente las palabras de un D. Juan Fresco pleno de entusiasmo: «¡Dios mío! ¡Dios mío!–exclamaba aquí don Juan Fresco, interrumpiendo la narración –¿Quién no se alegraría de ser rey, y sobre todo, de ser buen rey, para ser celebrado y adorado así por una súbdita tan guapa?» (1995, 154). Por el contrario, como el morisco traductor confesaba su supresión de la descripción de la casa de D. Diego de Miranda, también aquí el narrador prescinde de los alegatos contra santurrones y beatas expresados por Fresco (cap. XI).

²⁰ Cantos Casenave señala como una de las principales diferencias de ambos textos el manejo de la presencia del narrador (1998, 138).

El último cuento en que encontramos a D. Juan Fresco es “El cautivo de Doña Mencía” en el cual, y como hiciera en “El bermejino prehistórico”, a la fuente central de su tocayo amigo une aquí el escritor el nombre de su también erudito amigo Aureliano Fernández-Guerra. Si este, como recuerda el narrador, se había dedicado al concienzudo estudio de los sucesos acaecidos muchos siglos atrás en su comarca, su testimonio no puede, con todo, llevarlo a asegurar la historicidad del relato. De este forma no se compromete a discernir «lo que hay de verdad y lo que hay de mentira en el cuento, y voy a referirlo tal y como me lo contó mi tocayo» (1995, 281).

Finalmente, el texto último en que volvemos a hallar a Fresco es, por desgracia, apenas media página a la que Valera dio el título de *Anastasia*. Fechada después de 1895, en ella el narrador se sitúa ante un Fresco cuya edad presume debe rondar entre los ochenta y noventa. Tras admirar su perfecto estado de salud —«No sé si sus doctrinas optimistas y templadamente epicúreas le conservan en tan buen estado» (1995, 572)—, el narrador muestra su admiración por su situación actual que el lector valeresco podrá entender y compartir perfectamente. Si en la configuración de dicha figura en la trayectoria narrativa del autor, esta se había caracterizado siempre por su buscado celibato —y recuérdese que poco se sabía de su vertiginosa y aventurera vida en sus años juveniles, antes de volver a su lugar—, de tal forma que su amigo el narrador considera que «en sus verdes mocedades, lejos de ser tierno y vehemente, pecaba de desamorado y arisco», ahora, escribe, ha dado «en la flor de sentir algo semejante a una pasión amorosa, aunque meramente platónica, especulativa y algo alambicada»²¹. El tradicional motivo de *el viejo y la niña*, de singular recurrencia en la obra de Valera²², pudo haber tenido, en consecuencia, una nueva variación en este texto con un protagonista, al parecer, tan recurrente también como D. Juan Fresco. Si en una de sus primeras novelas conocimos, pues, a tal personaje que llegó a participar, además, en la trama de la misma, para adquirir con posterioridad el perfil prácticamente único de

²¹ Una caracterización, por otra parte, común en los personajes de Valera.

²² Véase el estudio de Casa (1997).

informante, al final de su vida Valera parece querer volver a recuperarlo como personaje de una historia ligada, una vez más, a ese viejo motivo literario que se constituyó en uno de sus principales ejes temáticos. Y como en sus inicios, y por lo que escasamente se desprende de tales líneas, Valera se vale del artificio epistolar pues señala que en copia o en extracto va a reproducir las últimas cartas de Fresco.

En conclusión, con la creación de D. Juan Fresco Valera afianza uno de sus principales recursos narrativos consistente en la presentación de un narrador que declara abiertamente no ser creador de una ficción, sino transmisor de una historia que ha llegado a él a través de unas fuentes precisas. Nos encontramos, en consecuencia, con una situación inicial que abre al lector la posibilidad de interpretar libremente lo que va a contársele. Es su personal decisión la que debe conducirlo, pues, a situar los hechos contados a la luz de la verdad histórica o poética. Los habituales juegos con la ficción de Valera que tanto lo distancian de los objetivos centrales de los autores del momento, en su búsqueda por conseguir la ilusión de realidad, se aprecian, por tanto, desde los mismos comienzos de sus obras. Por lo general, el testimonio al que se acoge el narrador suele proceder de una transmisión oral, lo que aumenta la posibilidad de manipulación y transformación del relato escuchado²³ y sitúa, claro, a narrador e informante en un mismo nivel.

En este marco general aparece, pues, la figura de D. Juan Fresco cuyo nombre, procedente de un apodo real, debió ser estimado por Valera, con su natural agudeza e inteligencia, especialmente adecuado para la personalidad que quería delinear. Se trata, como hemos intentado mostrar, del informante mejor caracterizado de toda la producción valeresca cuya naturaleza reproduce, sin duda alguna, la de su creador. Si él es la fuente de muchas de sus historias, también aparece como personaje partícipe en algunas. Ello se produce en el ámbito de sus novelas, en donde Fresco comparte el cronotopo de los personajes de la historia

²³ Aunque para Valera cabe también tal manipulación ante una fuente escrita. Recuérdese cómo el manuscrito del deán en *Pepita Jiménez* aparece dependiente de una misma letra que el narrador-editor atribuye a este.

interviniendo, de desigual manera, en ellas. Quizá, en tal sentido, el caso más extremo de Fresco como personaje podría haberse dado en una obra si apenas iniciada y de la que se conserva casi solo el título –*Anastasia*–, en donde podría haber adquirido un lugar central.

Frente a esa doble función asumida en las novelas, en los cuentos D. Juan Fresco aparece, necesariamente, solo como informante. Se trata en estos casos de historias situadas en épocas lejanas y aún muy lejanas, vinculadas también al ámbito del relato folclórico, en relación con las cuales el narrador dice haber manejado asimismo otras fuentes.

En todos los casos, sin embargo, Valera se ha preocupado por mantener los rasgos caracterizadores que definen a Fresco, de manera que, en sus constantes reencuentros con él, el lector lo reconozca fácilmente. Optimista, juicioso, tolerante, con una innata capacidad intelectual para debatir sobre las más sutiles y alambicadas materias, aficionado al folclore y a la vez al rastreo erudito en torno a los más diversos temas, resulta la fuente más explotada del narrador de Valera. Quien si, por un lado, no deja de elogiar sus dotes como gran conversador y relator de historias, no por ello deja de filtrar su testimonio a través de su siempre dominante y manifestada explícitamente omnipresencia.

Y junto a ello, no lo olvidemos, este narrador primario de tantas historias del autor andaluz, responsable último, en fin, de las mismas, como lo era Cide Hamete en el *Quijote*, es un gran socarrón. Su propio nombre, tan bien elegido y de tan claras resonancias irónicas, como señalara Durand (1976), resulta un singular anticipo de su naturaleza y plantea, a la postre, al lector el problema de su cuestionable fiabilidad. Si bien solo ese lector fiel, buen conocedor del universo narrativo de Valera, a quien este siempre tuvo muy presente, será capaz de incorporar tales claves interpretativas, enriquecedoras, sin duda, del sentido y función de tal personaje, cuando lo encuentre en sus obras.

BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS, Andrés. (2005). *La obra literaria de don Juan Valera: la «música de la vida»*. Madrid. Castalia.

ALMELA, Margarita. (2001). «Introducción a Juan Valera». *Obras completas II*. Madrid. Biblioteca Castro. IX-XXV.

ALTENBERG, Tilmann. (2006). «Metadiégesis y pseudodiégesis en la narrativa de Juan Valera». *La narración paradójica: normas narrativas y el principio de la transgresión*. N. Grave, S. Lang y K. Meyer-Minnemann (Coords.). Vervuert. Iberoamericana. 155-170.

ARA TORRALBA, Juan Carlos y Daniel HÜBNER TEICHGRÄBER. (1992). «Estrategias de la enunciación en las novelas de Juan Valera». *Revista de Literatura*. LIV. 108. 599-618.

AZAÑA, Manuel. (1971). *Ensayos sobre Valera*. Madrid. Alianza.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (1989). *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX*. Universidad de Murcia.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (1998). «El perspectivismo cambiante en *El Comendador Mendoza*». *Del Romanticismo al Realismo*. L. F. Díaz Larios y E. Miralles (Eds.). Barcelona. PPU. Universitat de Barcelona. 411-419.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2001). «La narrativa de Valera entre la novela y el romance». *Crítica Hispánica*. XXIII. 31-48.

BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2005). «Las intercalaciones epistolares en las novelas de Valera». *A la zaga de tu huella. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas I*. Universidad de Málaga. 651-664.

CANTOS CASENAVE, Marieta. (1998). *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*. Universidad de Cádiz.

CASA, Frank. P. (1997). «La transformación del tema del viejo y la niña en Valera». *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Don Juan Valera*. M. Galera Sánchez (Coord.). Ayuntamiento de Cabra. 397-403.

COSTER, Cyrus C. De. (1956). *Correspondencia de don Juan Valera (1859-1956)*. Valencia. Castalia.

DURAND, Frank. (1976). «Valera, narrador irónico». *Ínsula*. 360. 3.

GULLÓN, Germán. (1976). *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid. Taurus.

MONTESINOS, José F. (1957). *Valera o la ficción libre*. Madrid. Gredos.

JIMÉNEZ URBANO, José. (2000). «Don Juan Fresco». *El Bermejino*. 123. 1-9.

PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana-Sofía. (1993-94). «Juan Valera, novelista: una revisión» *Draco*. 5-6. 85-134.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión. (2011). «El valor de la técnica narrativa en *Genio y figura*». *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*. 36. 283-292.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2018). «Recursos de la ficción en los relatos de Valera». *Juan Valera. Otro andaluz universal*. Editorial Universidad de Sevilla. 83-99.

THURSTON-GRISWOLD, Henry. (1990). *El idealismo sintético de don Juan Valera: teoría y práctica*. Maryland. Scripta Humanistica.

VALERA, Juan. (1961). «Con motivo de las novelas rusas». *Obras completas II*, L. Araujo Costa (Ed.). Madrid. Aguilar.

VALERA, Juan. (1970). *Morsamor*. J. B. Avalor-Arce (Ed.). Barcelona. Labor.

VALERA, Juan. (1995). *Obras completas I* M. Almela (Ed.). Madrid. Biblioteca Castro.

VALERA, Juan. (2001). *Obras completas II* M. Almela (Ed.). Madrid. Biblioteca Castro.

VALERA, Juan. (2003). *Obras completas III* M. Almela (Ed.). Madrid. Biblioteca Castro.

VALERA, Juan. (2004). *Juan Valera. Correspondencia. III* L. Romero Tobar, M^a Á. Ezama Gil y E. Serrano Asenjo (Eds.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2005). *Juan Valera. Correspondencia. IV* L. Romero Tobar, M^a Á. Ezama Gil y E. Serrano Asenjo (Eds.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2006). *Juan Valera. Correspondencia. V* L. Romero Tobar, M^a Á. Ezama Gil y E. Serrano Asenjo (Eds.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2007). *Juan Valera. Correspondencia. VI* L. Romero Tobar, M^a Á. Ezama Gil y E. Serrano Asenjo (Eds.). Madrid. Castalia.