

LAS IRONÍAS ROMÁNTICAS DEL *DOCTOR FAUSTINO*

José Manuel PEREIRO OTERO
Temple University
ORCID: 0000-0002-1304-223X

Resumen:

Aunque se ha mencionado en relación con su vida y con sus obras, el uso que Juan Valera hace de la ironía no se ha puesto en relación con sus raíces románticas. *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874-1875) es un texto paradigmático para estudiar no solamente las características vinculadas con la idea de la ironía romántica, sino algunas de las técnicas asociadas con ella. A través de este análisis, es posible ilustrar que esta ironía cuestiona la naturaleza de la ilusión y de la representación al usar recursos textuales autoconscientes. Al mismo tiempo, es factible reevaluar el lugar que ocupa la escritura de Valera en relación con el realismo y con la modernidad literaria.

Palabras clave:

Juan Valera. *Las ilusiones del doctor Faustino*. Ironía. Ironía romántica. Novela. Narrativa. Realismo. Romanticismo, Autoconsciencia. Metarrepresentación

Abstract:

Even though it has been mentioned in relation to both his life and works, Juan Valera's use of irony has not been placed in relation to its romantic roots. *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874-1875) is a paradigmatic text to study not only the characteristics connected to the idea of romantic irony, but also some of the techniques associated with it. Through this analysis, it is possible to illustrate that this irony questions the nature of illusion and representation using self-conscious textual devices. At the same

time, it is feasible to reassess the standing of Valera's writing in relation to realism and literary modernity.

Key words:

Juan Valera. *Las ilusiones del doctor Faustino*. Irony, Romantic irony. Novel. Narrative, Realism, Romanticism, Self-consciousness. Metarepresentation

El sustantivo *ironía* y los adjetivos *irónico* o *irónica*, según se apliquen al escritor o a su escritura, están intrínsecamente relacionados con la trayectoria vital y literaria de Juan Valera. De hecho, en una de las monografías más importantes que se han dedicado al estudio del escritor cordobés, el catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense Andrés Amorós ha manifestado: «Si tuviera que resumir en una sola palabra el sentido de la obra literaria de Valera, yo no dudaría en elegir esta: ironía. (Lo mismo haría en el caso de Cervantes, por cierto.)» (2005, 18). A pesar de la indiscutible presencia de esta modalidad figurativa en la obra o en la escritura del autor, no existen demasiados estudios enfocados sobre las formas en las que dicha ironía se manifiesta de modo apreciable dentro de su escritura epistolar, crítica, poética o narrativa. El problema, por una parte, parece ser el carácter proteico, ambiguo y multifacético de la ironía; por otra, hay que considerar posibles avenidas para analizar esta cuestión, que van desde una técnica retórica limitada a una o varias palabras hasta un amplio y particular paradigma de enunciación discursiva. Dada esta situación, el propósito de las siguientes páginas es examinar una de las varias facetas de esta cuestión, enfocándose no tanto en la ironía en cuanto a una acepción puramente figurativa o retórica, sino en ciertos mecanismos relacionados con la autorreflexión; es decir, aquellos elementos, en este caso narrativos, que desde el siglo XIX han pasado a formar parte de la «ironía romántica». Dicho término permite iluminar las técnicas de distanciamiento y autoconsciencia que usa la voz narrativa de *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874-1875) y considerarlas desde un punto de vista distinto. Esta es una de las obras más singulares de Valera no solamente por la inusual extensión de la novela en relación con toda la trayectoria literaria

del autor, sino por haber sido reconocida como un texto, en gran parte, autobiográfico¹. Con cierta amargura, el mismo Valera reconoce en una carta a Victoriano Agüeros en 1879 que «*Las ilusiones del doctor Faustino* es la que menos ha gustado de mis novelas», pero en ese momento que ya la primera edición está agotada, decide hacer una segunda edición y afirma que «a mí no me parece inferior a las otras» (2004, 153)². Efectivamente, no es

¹ En la correspondencia de Valera se puede documentar cómo se posiciona el autor ante la escritura y posterior recepción de la obra. En noviembre de 1874, le escribe a su hermana Sofía desde Madrid que «[h]e empezado a escribir y aun a publicar otra novela, que se titula *Las ilusiones del doctor Faustino*. Ya te la enviaré cuando esté concluida, si es que los disgustos y rabieta incesantes me dejan humor y reposo para concluir» (2003, 568). Es ciertamente reveladora la carta que le escribe a Manuel Mila y Fontanals en julio de 1875, y conviene citarla por extenso: «Con sumo contento he recibido la carta de Vd. del 10 y leído la crítica, en mi sentir tan atinada como benévola, que hace de *Las ilusiones del doctor Faustino*. Fue, en efecto, mi propósito pintar un Hamlet, o más bien un Doctor Fausto *bourgeois* y prosaico, en el seno de la prosaica realidad del día. No es extraño que sea vago e incierto este personaje, que es como tipo de la juventud de ahora. De mucho que he notado en mí y en veinte o treinta amigos míos, he compuesto a mi doctor Faustino. [/] El don Juan Fresco es otra faz de mi propia personalidad y de muchas otras de mi generación y de la generación anterior a la mía. Los otros personajes, que son menos tipos o alegorías, creo yo que tienen más realidad y consistencia. [/] Siento que el plan de mi novela no haya consentido que yo ponga en ella una mujer de completa belleza mora, salvo Irene, que se esfuma y sólo aparece al fin, como el Euforión-hembra de mi pequeño Fausto. [/] Por lo demás, razón tiene Vd. de sobra en cuanto dice. Mi novela se resiente de haberla ido escribiendo yo, apremiado por la imprenta para publicarla en seguida a trozos en la *Revista*. Si escribo otra, no la publicaré hasta que esté escrita del todo, y procederá con más calma y estudio, siguiendo los buenos consejos de Vd.» (2003, 576). Es igualmente reveladora la carta que escribe a Francisco Moreno Ruiz en septiembre de 1877, donde le dice: «En *Las ilusiones del doctor Faustino*, que ahora se publican en Milán, con grande aceptación, traducidas al italiano, hice una cosa que da ahora lugar a todo esto; tomé varios apodos usados en Doña Mencía, y se los apliqué a mis personajes por la muchísima gracia que me hacen lo [sic] apodos; pero los personajes míos que los llevan, en nada, absolutamente en nada se parecen a los en Doña Mencía apodados. De la misma manera, el D. Juan Fresco mío puede ser Vd., puede ser mi padre, puede ser cualquiera antes que el D. Juan Fresco de por ahí; y lo mismo digo de mis Civiles, cuyo carácter, condición y aventuras no tienen un solo punto de contacto con las Civiles mencianas» (2004, 67).

² La acogida contemporánea de *Las ilusiones del doctor Faustino* es mixta. En *La América*, J.C. cuenta la novela entre los «triumfos á la vista» cuando todavía se está publicando y describe sus páginas como «divinamente entretejidas por D. Juan

Valera en la *Revista de España* (1875, 13; énfasis en el original). Una vez concluida la publicación seriada, no una, sino dos veces anticipa el diario *La Correspondencia de España* que «[d]entro de breves días verá la luz publica el notable libro del distinguido escritor D. Juan Valera titulado *Las ilusiones del doctor Faustino*» (1875, 1 y 7). A su vez, el articulista Ricardo Becerro escribe para la publicación periódica *El Solfeo* un resumen de la acción como si fuera un escandaloso suceso verdadero que, tras varios lances, ha concluido con «la esposa ultrajada [que] ha muerto románticamente, y el joven adúltero [que] se ha suicidado. Todo ello por permitirse tener muchas ilusiones y poco dinero; por ser mal doctor y peor filósofo, y por querer echárselas de rancio aristócrata y de bullanguero miliciano». Continúa su resumen satírico con la siguiente enumeración: «[b]andolerismo, brujerías, lujuria, infidelidad, orgullo, suicidios y otras ligerezas campean en esta verídica fotografía de la sociedad moderna, según nos la ha pintado don Juan Valera en *Las ilusiones del doctor Faustino*. ¡Por Dios, señor académico, por Dios! ¡Con que es verdad que somos así! No esperaba yo, por cierto, que un libro tan galana y admirablemente empezado, tan discreto y bellísimo en sus primeros capítulos, concluyese de esa manera» (1875, 2). Un suelto anónimo en «Noticias generales» que aparece en el diario *La Época* el 4 de julio, antes de indicar dónde se encuentra a la venta la novela, expresa «[s]in perjuicio de ocuparnos con el detenimiento que merece de la preciosa novela del Sr. D. Juan Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino*, recomendamos su lectura, que ha de proporcionar agradable entretenimiento a los aficionados de la novela buena» (1875a, 4). Por su parte, al día siguiente, Patricio de la Escosura confirma en *El Imparcial* que acaba de recibir el libro y emite una elogiosa opinión al respecto: «El ingenioso autor de *Pepita Jimenez* es ya tan ventajosamente conocido en la república literaria, que su nombre bastaría sólo para recomendarle al público la obra que hoy únicamente anunciar podemos, pues aunque ha visto la luz en la *Revista de España*, nos faltó tiempo para leerla con la detención que merece. Porque, de *Las ilusiones del doctor Faustino*, el Sr. Valera ha hecho además un libro de sabroso entretenimiento, escrito con clásica soltura, y muy discreto desembarazo, una obra en rigor filosófica, que da lugar a serias reflexiones, y contiene máximas morales de trascendencia suma. Claro está, pues, que hemos de analizar esa novela tan luego como tengamos tiempo y espacio suficientes para ello; pero, entre tanto, hemos ya visto de ella lo bastante para estar seguros de que es digna del notorio talento y vasta erudición de su autor, y de que su lectura ha de aprovechar, no menos al que sólo busque en ella un agradable pasatiempo, que a quien la emprenda con mas filosóficas miras» (1875, 4). El 7 de julio otro suelto en *La Época* sin firmar sopesa «tres libros que figurarán en breve en todos los gabinetes y que tendrán, sin duda, la fortuna de trasponer las fronteras como ejemplo de que no duerme nuestra moderna literatura» (1875b, 3). Aparte de *El escándalo* de Alarcón, se refiere a las dos primeras novelas publicadas por Valera que son «notables por el estilo y por la invención», mientras la segunda «forma un abultado tomo, y las cuestiones que suscita se prestan a animadas controversias» (1875b, 3). *Mefistófeles* en *El Folletín* califica la novela de «excelente obra de Juan Valera» (1875, 212), aunque la

extensa crítica que realiza Manuel de Revilla para *Revista Europea* es mucho más comedida. Comienza con una comparación entre las dos novelas de Valera aparecidas hasta la fecha: «Forzoso es reconocer que *Las ilusiones del doctor Faustino* son una novela más abundante en acción que *Pepita Jiménez*; en tal sentido son (permítasenos la frase) *más novela* que ésta. Pero *Pepita Jiménez* no desmerecía por ser su acción tan pobre; era un estudio psicológico» (1875a, 74; énfasis en el original). Continúa diciendo que los problemas de la primera novela no se han resuelto en la segunda, sino que se han incrementado: «Dos defectos podían señalarse en *Pepita Jiménez*. Era el uno el desnivel que se advertía entre la posición y cultura de sus personajes y el modo cómo pensaban y se producían; era el otro la crudeza con que se pintaba la escena de seducción con que se desenlazaba la novela. Ambos defectos subsisten en *Las ilusiones del doctor Faustino*, con una sola ventaja: la de estar multiplicados. En *Pepita Jiménez* había dos ó tres personajes que hablaban mejor de lo que á su condición y cultura correspondía: en *Las ilusiones*, esto acontece con todos (y son muchos); en *Pepita Jiménez* había una escena de seducción pintada *al fresco*: en la segunda novela del Sr. Valera hay tres escenas de la misma índole y pintadas de idéntica manera» (1875a, 75). Finalmente, el problema principal, a su juicio es el protagonista, descrito como un tipo vulgar y desdichado: «[e]l lector no experimenta jamás interés ni simpatía hácia el doctor Faustino; á veces le produce aversión, pero al contemplar lo inconsciente de su conducta, este sentimiento se desvanece, y lo único que en el ánimo queda es el asombro de que tan despreciable carácter haya comprometido en el vulgar drama de su vida á criaturas, nobles ó impuras, pero al cabo de alguna valía y significación» (1875a, 76). Pese a esta ambivalencia cabe advertir que, meses más tarde, el mismo Revilla pone a Valera como uno de los escritores «á la cabeza de los cultivadores de este género» de la novela y se refiere a *Las ilusiones* como «prueba no muy lejana del grado de perfección» narrativa que se está alcanzado en España (1875b, 122). Más sucinto y positivo es el comentario de «X» para *El Globo*: «la novela del Sr. Valera tiene algo, y aun algo, que la distingue entre lo que generalmente se ve en esta tierra» (1875, 97). En *La Ilustración Española y Americana*, Luis Alfonso, aunque admira los cuadros populares y los compara con Goya y Velázquez, resalta que la novela tiene un planteamiento confuso: «No es difícil condensar en corto espacio la serie de sucesos que tejen la vida del *Doctor Faustino*; lo que es si difícil sobremanera, para el que esto escribe por lo ménos, es determinar claramente el pensamiento generador del libro y presentar resuelta al lector la tesis que á todas luces se ha propuesto probar el Sr. Valera» (1875, 59). Añade que llegado un punto en la narración «los sucesos se precipitan con escaso buen sentido y naturalidad, y la novela decae marcadamente al perder la sencillez y carácter primitivos» (1875, 59) y que «[e]n lo tocante al pensamiento de la misma, á su parte más abstracta é interior, confieso ingenuamente que no he acertado á definirlo bien ni á ver claramente el fondo, como tampoco se ve en una corriente cuyas aguas enturbian los guijarros y la broza» (1875, 59). En cambio, para *Zoilito* la novela de Valera se parece en su composición a las del escritor Nathaniel Hawthorne al tratarse de estudios psicológicos, porque «[p]recisamente deshacer las más hondas

inferior, sino que, tras la aparición de *Pepita Jiménez*, esta segunda novela que publica Valera contiene varias de las claves narrativas que perseguirá en adelante. En este caso, para lograr el objetivo propuesto, es necesario examinar las cualidades irónicas que se han visto en la escritura de Valera y, tras observar cómo se ha caracterizado este elemento retórico en *Las ilusiones del doctor Faustino*, explicar qué se entiende por ironía romántica para terminar estudiando esta dinámica en el texto de esta novela.

y arraigadas *ilusiones* es el prurito de Hawthorne en sus minuciosos y delicados análisis psicológicos [...]. Pues eso mismo hace Valera en el *Doctor Faustino*, é idénticamente que Hawthorne, merced á investigaciones profundísimas y á una vista de lince, halla pequeñez, vanidad, egoísmo, locura, cuanto hay de abominable, en ideas, obras y sentimientos, que nosotros, los *cortos de vista*, tenemos por dignos, grandes, espirituales, heroicos, antes de que ellos nos lleven por la mano á la demostración palmaria de sus desconsoladores asertos» (1875, 2). El novelista Armando Palacio Valdés en una de sus *Semblanzas literarias* explica que le encantaban las obras de Valera, «[p]ero siento que ese barniz metafísico que sobre ellas extiende las haga impenetrables para la mayoría de los lectores» (1878, 64-65). A su juicio, *Las ilusiones* son una «sátira» (1878, 65), y no acepta la idea de que «esta producción constituya un gran yerro del autor, como muchas veces he oído afirmar» (1878, 82), añadiendo que, en comparación con *Pepita Jiménez* «está á la misma altura, y aún por encima, considerando la trascendencia y magnitud del asunto, la verdad de los caracteres y la profunda ironía que envuelve toda la obra» (1878, 82). No es de la misma opinión Fermín Herrán, quien en 1879 manifiesta que la novela es «fruto descuidado de una imaginación descuidada, que confiada en las fuerzas de su vuelo, durmiendo sobre los laureles que antes consiguiera, se abandona á lo vulgar y trivial [...] es una obra con cabeza y sin pies; falsa, porque promete y no cumple; informal, porque anuncia y no da; monstruosa, porque está accidentada y llena de obstáculos» (1879, 187). Contrasta radicalmente este tono negativo con la evaluación que Leopoldo Alas escribe en 1886: «En *Las ilusiones del doctor Faustino* hay un género de gracia que no se había visto después del *Quijote*, y el público no la ha notado; hay allí también cierta profundidad psicológica que iguala al autor con los grandes observadores artistas extranjeros y le coloca sobre todos los de España, ¿Sí? Pues como si no hubiera nada de eso. Una crítica superficial y un vulgo distraído y sin iniciativa en el juicio, han decretado y sancionado que *Las ilusiones era una caída*. Ni más ni menos que la *Educación sentimental* de Flaubert fue *una caída* para la crítica francesa de entonces, y hoy es una novela de las más importantes de las contemporáneas» (22; énfasis en el original). A pesar de esta notable ambivalencia entre los contemporáneos, la crítica posterior ha enfatizado o bien una recepción negativa (Romero Mendoza, 2004, s.p.; Jiménez Fraud, 1973, 196; Amorós, 2005, 201 y 217) o bien una positiva (DeCoster, 1974, 104).

Una escritura marcada por la ironía

Ya desde el mismo año en el que Juan Valera fallece y comienza a evaluarse el lugar que su obra ocupa en el desarrollo histórico de las letras españolas contemporáneas, las valoraciones críticas de su legado hacen hincapié sobre la importancia que tienen los componentes irónicos en su escritura. Así, en 1905 el conquinse Andrés González Blanco afirma sobre el escritor que «su ironía, producto de su suave escepticismo, no es *una ironía atrabiliaria* como la de los grandes humoristas ingleses Sterner, Swift, Thackeray, ni siquiera un sombrío humor alemán, sino *una ironía risueña, fragante, velada, algo como un esbozo de ironía*» (1905, 694; cursiva añadida). En sí mismas, las metáforas humorísticas, olfativas y textuales que se usan para caracterizar la ironía de Valera son significativas al integrar elementos sensoriales en sinestesias y al asimilar referencias textiles para representar cierta opacidad semántica. La misma doña Emilia Pardo Bazán un año más tarde valora en la crítica de Valera «el sentido común realzado por *la elegancia de la ironía*» (1906, 203; cursiva añadida), usando una cualidad de comportamiento o vestimenta que enfatiza el refinamiento expresivo. Aunque su caracterización se nutre de dinámicas figurativas similares, también José Ortega y Gasset aprecia este aspecto de la expresión vital y creativa del autor cordobés cuando reconoce en 1910 que «en Valera había primero un ropaje exquisito de hombre moderno, una amplísima lección, una apostura elegantísima, *una ironía gramatical deliciosa*» (1910, 4; cursiva añadida). Estas facetas de la ironía en relación con el humor, con ciertos valores singulares de la actitud del escritor y con un particular lenguaje para ser degustado o para vestir la expresión se repiten en acercamientos posteriores.

Por ejemplo, en 1914, el crítico chileno César Silva escribe que la incredulidad de Valera:

se reviste de una *ironía tan amable e ingeniosa*, que posiblemente vale más que cualquiera afirmación, por fecunda y trascendente que sea. Y bajo *el velo de esa ironía*, a poco que se medite, se descubre la resistencia saludable a

no dejarse engañar con ningún jénero de sofismas o fantasías. (1914, 22; ortografía original y cursiva añadida)

Igualmente, en el centenario del nacimiento del escritor, el polígrafo y académico Conde de las Navas menciona que, entre las notas que conserva sobre Valera, «descuella, rebozando su obra toda, la alegría, el buen humor: cuándo la risa moderada, *la ironía agridulce* y otras un pitorreo, perdonadme la vulgaridad del vocablo por su exactitud, en ocasiones verdaderamente monumental» (1990, 53; cursiva añadida). Asimismo, y más allá de la metáfora que vuelve a apelar a una sensación degustativa compleja, heterogénea y contradictoria, cita al propio Valera cuando este dice que en *Pepita Jiménez* hay «cierta ironía bondadosa y cándida» (Navas, 1990, 56). Aparte de estas adjetivaciones adicionales que inciden en la simpatía, la inocencia, la urbanidad y la inteligencia, el Marqués de Villaurrutia, un año más tarde, valora la «fina ironía con que Valera» describe a sus superiores en las cartas de Rusia (1990, 149). También Manuel Azaña expresa que en la primera parte de *Pepita Jiménez* «cobra importancia *la fase irónica del ingenio* de don Luis: la ironía es *una escapatoria elegante, un medio de eludir el examen franco y leal del riesgo* a que pone su vocación» (1990, 229-230; cursiva añadida). Sin embargo, más allá de este posible escamoteo de la sinceridad de este personaje, Azaña también sopesa esta técnica y la eleva a un ámbito más abstracto cuando expresa, por una parte, que «en la posición del autor respecto de su personaje quizá se advierta *una ironía trascendente*» (1990, 230; cursiva añadida) y, por otra, que:

La ironía, *actitud magistral* de Valera en la madurez, no proviene de *vulgar descreimiento*, de *menosprecio por la condición del hombre*, de *esquivez ni desengaño*: proviene de contrastar lo *efímero diario*, que tal vez nos arrebatara y anublando la razón empeora la vida con lo eternamente valedero, serio y noble, que es parte de nuestro destino. Valera, por más que no admitiese una ciencia sin metafísica ni explicación empírica del mundo, *establece su ironía en la experiencia personal y la historia* (1990, 237; cursiva añadida).

Si bien en este caso la ironía es descrita usando mecanismos antifrásticos, también es producto de un escepticismo y estoicismo vital reflejados en la circunstancia individual del autor y en una determinada coyuntura cronológica. Así, la ironía de Valera permite salvar la distancia entre la ficción literaria y la facticidad histórica, al mismo tiempo que transforma al autor en personaje. De manera similar, el catedrático de la Universidad de Madrid y traductor de Kant al español Manuel G. Morente observa que este mismo rasgo en Valera es lo que le permite distanciarse de sus inicios románticos:

Valera se halla en la linde, que supera y rebasa la generación del romanticismo. Todavía conserva los rescoldos de la exaltación romántica, de la desesperación y de la patética vitalidad; pero ya los recubre y oculta con *la sonrisa irónica del refinado escéptico*, del elegante cansado, que de todo está de vuelta; y aunque nutrido de sólidas disciplinas históricas y literarias, no parece conceder a la ciencia y a la verdad el acatamiento que corresponde a su constante dedicación (1932, 135; cursiva añadida).

No solamente la ironía parece ser producto refinado de la sabiduría, del escepticismo y del cansancio, sino que, tal y como el profesor José F. Montesinos explica en su seminal estudio crítico *Valera o la ficción libre: ensayo de interpretación de una anomalía literaria*, «el humor de Valera, ese humor tan proteico de forma, [...] se reviste de ironías, sornas o sarcasmos, [...] es sonriente o zumbón, según las personas y los casos, correctivo de una desesperación que es desesperanza» (1957, 195; cursiva añadida). De este modo, la ironía parece anclarse en un sentido del humor que es, a su vez, producto de un espacio de nihilismo existencial muy acorde también con ciertas tendencias filosóficas finiseculares y cierto sentido de decadentismo.

Otros críticos posteriores siguen insistiendo en el carácter híbrido, multifacético y heterogéneo de la enunciación irónica en Valera: parece ser una expresión textualizada de su vivencia particular hasta tal punto que la distancia entre un discurso ficcional y uno factual se sutura. Así, la biografía sobre Valera que escribe la docta Carmen Bravo-Villasante, por una parte, relaciona

esta actitud con el carácter del escritor ya desde su juventud cuando dice «El joven Valera tiene una *ironía penetrante* y un sentido crítico agudísimo» (1959, 30; cursiva añadida); por la otra, es un rasgo que se entevera con todo lo que escribe: «Un toque de *suave ironía* permite al escritor servirse de estos modelos ideales sin caer en el amaneramiento [...] todo lo escrito tiene razón de ser merced a la *ironía, que aun permitiendo la idealización la desvirtúa, haciéndola aceptable*» (1959, 200; cursiva añadida). Las metáforas que permiten caracterizar un recurso aporético que niega cuando afirma, y viceversa, son ahora táctiles. De modo similar, el profesor de Bryn Mawr College Mario Maurin, en sus artículos de enfoque psicoanalítico, habla de un «acostumbrado modo irónico» (1967a, 44) característico del autor e incluye un apartado titulado «La ironía protectora» (1967a, 39-40) donde, lógicamente, defiende que al escritor «su ironía le sirve, en este como en otros casos, de protección» (1967a, 40) y que «en Valera tenemos un novelista en el cual las *tendencias irónico-realistas* hacen contrapeso a las tendencias románticas y romanescas –y esto significa, al mismo tiempo que les sirven de excusa, que justifican su presencia como periódico objeto de burla–» (1967a, 43; cursiva añadida)³. Por su parte, en el

³ Como es sabido, las valoraciones críticas han tenido problemas para determinar la relación entre la escritura de Valera y el realismo. Ya doña Emilia Pardo Bazán notaba en *La cuestión palpitante* que «a Valera le alejan del realismo varias cosas, y sobre todo su condición atildada y aristocrática, que le mueva quizá a considerar el naturalismo como algo tabernario y grosero, y la observación de lo real como trabajo indigno de una mente prendada de la hermosura clásica y suprema» (1989, 308). La opinión de doña Emilia contrasta en cierto modo con la de Azorín, quien, partiendo de su apreciación de *Las ilusiones*, generaliza diciendo «no ha perdido nunca Valera el contacto con la realidad española» (1959, 21). Pedro Romero Mendoza, por su parte, matiza el término diciendo «Valera es lo que pudiéramos llamar un realista de guante blanco, que solo se apoya en la realidad con la punta del pie» (2004, s.p.), mientras José F. Montesinos explica que en Valera «[s]u concepción de la novela y del cuento [...] carece de los supuestos filosóficos comunes a todas las formas del *realismo*» (1957, 13; énfasis en el original). Arturo García Cruz, sin embargo, afirma que «[n]o puede decirse que *Las ilusiones del doctor Faustino* sea una novela realista» (1978, 171), debido a que en esta obra «[e]l problema esencial de toda novela realista decimonónica, el del enfrentamiento del individuo a su mundo social, aparece escamoteado» (1978, 175). Por su parte, la tesis de Robert Lee Irvin propone que el carácter realista de la obra de Valera no se encuentra en su

volumen que recoge sus conferencias impartidas en Cambridge a principios de los años cincuenta y publicadas póstumamente, el primer director de la Residencia de Estudiantes Alberto Jiménez Fraud menciona la «mansa ironía» de Valera (1973, 106) e incluso la «amarga ironía» en la dedicatoria de *Morsamor* (1973, 74). También el profesor de Northwestern University Cyrus Cole DeCoster incide en la presencia de esta actitud en obras concretas, como, por ejemplo, una «irony [...] fresh and piquant» (1974, 103) en *Pepita Jiménez*. Sin embargo, también la asocia con otras

tratamiento del mundo referencial, sino en la búsqueda de una mimesis interna: «Valera pursued a realism more intent on psychological penetration than on the portrayal of external reality. It is this element of Valera's realism which differentiates his writing from other nineteenth-century realists who used detailed description of local, physical characteristics, and atmosphere, to communicate both exterior as well as interior reality» (1986, 7). Henry Thurston-Griswold, a su vez, considera las dos tendencias que existen en la crítica respecto a esta cuestión: «the novels of Juan Valera are generally classified under the rubric of realist narrative», pero, al mismo tiempo, «critics have also tended to associate his texts with the idealist tradition of the nineteenth century» (1992, 467). Robert Gene Trimble también parece tratar de llegar a cierto compromiso: «Del mismo modo que hay diferentes clases y niveles del realismo, hay diferentes niveles de contemplación y hermosura. Al dar más atención a lo real en el sentido de la vida cotidiana, los otros novelistas realistas parecen preocuparse con otro nivel de contemplación. [...] Si uno puede aceptar eso como un nivel de realismo humano, entonces Valera era un realista verdadero» (1998, 24). Dadas las intromisiones de la voz narrativa en *Las ilusiones*, Andrés Amorós se pregunta y a su vez se responde «¿Realismo? Solo en parte, por supuesto» (2005, 212), enfatizando el carácter híbrido de esta novela: «Lo peculiar de esta novela –repetámoslo– está muy claro se ha escrito, a la vez, contra el romanticismo y contra el realismo, los dos modelos narrativos entonces posibles. [/] Del romanticismo ha tomado Valera las apariciones, los desafíos, los episodios folletinescos, el tema fáustico, el final intrincado. Del realismo, la ambientación costumbrista, el análisis psicológico y, sobre todo, la unión del destino individual y el colectivo» (1005, 223). Esta misma hibridez es mencionada por Remedios Sánchez-García cuando observa que a Valera «ninguna escuela literaria, caracterizadas estas habitualmente por su parcialidad filosófica y estética aparte de por la negación de las demás, le acomode del todo –ni realismo ni naturalismo– ya que sus principios estéticos se basaban en el arte por el arte y el arte para deleitar, para entretener [...] aunque una vez que se estudia, puede verse claramente que tienen un claro sustrato realista que, al unirse a lo anterior, por lo contradictorio, por lo ambiguo, provoca el interés del lector. [...] [N]osotros consideramos al autor de *Pepita Jiménez* como escritor realista, a su modo, pero realista» (2013, 501).

características ya mencionadas como pueden ser el escepticismo, el sentido del humor, el ocultamiento e, incluso, una exquisitez que hace que se pueda pasar por alto: «Valera was a true *skeptic* [...]. Tempered by his sense of humor, it [su escepticismo] escaped bitterness and manifested itself in *the form of irony*» (1974, 34; cursiva añadida); «Valera [...] expressed his dissatisfaction in a *shroud of irony*» (1974, 35; cursiva añadida); «Sometimes his irony was even overlooked» (1974, 78). Por su parte, el profesor de la Universidad de Valencia Juan Oleza menciona la «ironía bizantina» (1976, 51) del autor, explica que su arte «también muerde en la realidad, alude a su podredumbre, a su fanatismo, aunque casi siempre con ironía y de pasada» (1976, 55) y, en definitiva, que:

Un poco como Penélope, Valera teje un mundo mágico que busca escaparse a la realidad, pero al mismo tiempo, impotente para creer en él, *lo desteje mediante la ironía*, la burla o colocando en él hechos y situaciones reales, como unas elecciones, el patrioterismo idólatra de un pueblo, la actitud fanática de una doña Perfecta, etc. (1976, 56; cursiva añadida).

Es decir, la ironía parece actuar simultáneamente como un factor de cohesión y un elemento de disolución, de ahí que algunas de las metáforas anteriores remitan a tejidos y urdidumbres que tanto pueden hilvanar como deshilvanar textualidades expresivas o literarias.

En un ámbito similar, el crítico Arturo García Cruz, proyecta este rasgo retórico a la vivencia de Valera cuando dice que, en la vida del escritor, «[e]l desengaño, si bien debió ser doloroso no se materializó en otra cosa que en sentido común, serenidad, y *una amable ironía*» (1978, 157; cursiva añadida). Otros estudiosos extrapolan esta actitud vital a novelas concretas como manifestación de unas características útiles y creativas. Por ejemplo, Andrés Amorós, hablando de *Doña Luz*, observa que en todas sus novelas «cuando habla el narrador o cualquiera de los personajes», todos «[o]ímos siempre la voz de Valera, con *su peculiar tono irónico*» y que sus relatos localizados en Andalucía se

caracterizan por «su irónico costumbrismo» (1990, 306; cursiva añadida)⁴. Por su parte, la profesora de York University Roxanne

⁴ Ya los contemporáneos a Valera enfatizan que uno de los problemas principales de sus novelas es el elevado registro que utilizan los personajes: todos ellos se expresan del mismo modo. En 1875, el crítico madrileño Manuel de la Revilla compara la primera novela de Valera a la segunda y ve los mismos problemas de verosimilitud: «El único defecto que hay en estos personajes, como en los restantes, es que hablan, no como corresponde a su condición, sino con tanta discreción y cultura como D. Juan Valera» (1875a, 77). Semanas más tarde Luis Alfonso dice en *La Ilustración Española y Americana* sobre *Las ilusiones del doctor Faustino* que «adolece [...] de prestar lenguaje y formas de todo punto inadecuados á muchos de los personajes de la obra» (1875, 59). Desde las páginas de *La cuestión palpitante*, doña Emilia Pardo Bazán expresa algo similar, aunque para ella no es un problema: «No cabe duda que *Pepita Jiménez*, *Doña Luz* y otras heroínas de Valera hablan muy bien, y con muy concertadas y discretas razones; mas tampoco puede negarse que, por desgracia, hoy nadie habla así, a estilo de personaje de Cervantes. Y cuenta que si nombro a Cervantes para encarecer la perfección con que disertan los héroes de Valera, no omitiré advertir que el genio realista de Cervantes le impulsó a hacer que Sancho, por ejemplo, hablase muy mal, y cometiese faltas, y que don Quijote le enmendase los *voquibles*. En Valera no hay Sanchos; todos son Valeras, y esto hace que se le estudie más bien como a un clásico que como a un novelista moderno; lo cual para unos será elogio, y para otros censura, y allá se las hayan, que yo por mi parte leo a Valera hasta con nimia delectación» (1989, 308-309) —doña Emilia volvería a repetirlo en la serie de artículos que dedica a Valera años más tarde tras el fallecimiento del autor (1906)—. El apéndice cáustico que el escritor naturalista Eduardo López Bago coloca a su novela *El cura (caso de incesto)* es mucho más agresivo al respecto cuando escribe «Los personajes del Sr. Valera son autómatas de ventrilocuo, que dicen de memoria una porción de enredijos filosóficos: no se ve que mueva los labios el ilustre académico, pero se oye su voz; él es el que habla, aunque trate de disimularlo» ([1885], 270). El propio Valera reacciona a las críticas de López Bago en una carta enviada a Narciso Campillo en noviembre de 1885: «Siento que ese Sr. López Bago me trate tan mal; pero, ¿qué le hemos de hacer? Lo que yo celebraría sería seguir escribiendo novelas como *Pepita Jiménez* y *El comendador Mendoza*, aunque se empeñen en que estos personajes son muñecos que no hablan, sino que yo soy quien hablo. Si divierten e interesan, lo mismo me da; o vale más afirmar que es más lisonjero ser yo quien es interesante, divertido y aun variado y proteico, porque al fin nadie me convencerá de que Tomasuelo, Antoñona y Respetilla, hablan como don Juan Fresco o como el Padre Jacinto, y dicen también enredijos filosóficos, aun concediendo que D. Juan Fresco y el Padre Jacinto los digan. Si el señor López Bago habla con el mismo juicio de Alarcón y de Pérez Galdós que de mí no creo que se le deba hacer caso» (2005, 408). También Antonio Cánovas del Castillo se hace eco de la misma crítica atribuyéndola a los partidarios del naturalismo: «Con alguna más aparente razón se acusa al Sr. Valera por los

B. Marcus, examinando el personaje de doña Inés en *Juanita la Larga* menciona la «ironía clara como el cristal» que usa Valera para involucrar al lector (1990, 400). Discutiendo la misma obra, la profesora de Yale University Noël M. Valis identifica como característica del escritor el «uso deliberadamente ambiguo de la ironía» al mismo tiempo que destaca que «el manejo del novelista andaluz de la realidad como ficción y de la ficción como realidad va *más allá de la postura irónica*» (1990, 381; cursiva añadida) y que esta novela en particular «acaba como empezó, burla burlando, con una alegre nota de engaño, poniendo así *el irónico toque final* sobre lo que podemos ver como una opinión cómica del fraude de la sociedad española del siglo XIX» (1990, 382; cursiva añadida). Igualmente, hablando sobre los artículos y novelas de Valera, el catedrático de la Universidad de Leeds Manuel Bermejo Marcos reitera la «ironía sutilísima» del autor, idea que también aplica a su escritura epistolar (1990, 132). La novela más famosa del autor no se queda fuera de estas apreciaciones tal y como expresa la profesora de la Universidad Complutense María del Pilar Palomo: «La inteligencia y la ironía son el contrapunto en Valera del continuo proceso idealizante de la realidad a que aspira en sus novelas» (1990, 283). A juicio de esta, la «ironía y distanciamiento» son dos de las claves de *Pepita Jiménez*, y la presencia de estos recursos expresivos permite compararla con lo que ocurre en el *Quijote*: «en plena ironía cervantina –recordemos a Cide Hamete Benegeli– Valera se plantea irónicamente la misma licitud o credibilidad del procedimiento» del manuscrito encontrado (1990, 289). En resumen, este repaso somero a un número representativo de lo que se ha dicho acerca de la ironía en Valera y en algunas de

naturalistas de no ser *impersonales* sus novelas, es decir, de que se le vea siempre detrás de los personajes, conociéndose que son de él así el razonamiento disertado y erudito como el estilo» (1888, LXXVII). Andrés González Blanco reitera la misma idea el año en el que Valera muere: «La segunda cualidad mala de Valera para novelista es el manejo desgraciado del diálogo, que es un conglomerado de absurdos. Allí habla siempre el autor, jamás los personajes. Discretan como en el teatro clásico, nunca hablan como en la vida» (1905, 676). La crítica posterior ha reiterado esta cuestión. Véanse, entre otros, Romero Mendoza (2004, s. p.), Bravo-Villasante (1959, 234); Jiménez Fraud (1973, 216); Amorós (1990, 306).

sus obras más características parece proyectarse a todo tipo de situaciones textuales y vitales que ligan lo interno al texto con lo externo a él. En un número significativo, estos acercamientos parecen indicar que la presencia de la ironía, aparte de estimular la creación de una serie de metáforas de resonancias sinestésicas y sensitivas, implica la proyección de elementos vivenciales del autor sobre la configuración expresiva del texto. Hasta cierto punto, la ironía hace que la figura del autor implícito se haga más densa y reconocible, aproximándose al autor empírico.

Quizá por este motivo, aparte de las metáforas que aluden al sentido del humor y a la sensualidad del olfato o del gusto para proponer una ironía perceptible como aroma o degustable como alimento, los términos más utilizados por la crítica parecen abundar en metáforas que remiten a la textualidad como pueden ser velos, elegancias, vestiduras, finezas o diferentes tipos de tejidos: la ironía deja a la vista las costuras que ligan ficción y realidad sin solución de continuidad. Así se comprende que, además de comparar la ironía de Valera con la de Mark Twain en *Huckleberry Finn* (1998, 29), de resaltar el «humor e ironía» (1998, 33) en las cartas del autor y de afirmar que este oculta su filosofía ecléctica y escéptica en «la ironía sutil de su ficción» (1998, 40), el profesor de Hanover College Robert Gene Trimble diga que «a menudo la ironía de Valera era *demasiado sutil* para muchos de sus lectores y críticos» (1998, 24; cursiva añadida) y que:

Cuando parece que el autor muestra preferencia a uno u otro lado, el lector debe verlo con precaución porque *la ironía de Valera es tan fina* que, cuando es cuidadosamente analizada, casi siempre acaba refutando lo que parecía defender. En esta *dialéctica vestida de ironía* siempre hay un juego constante y progresivo del intelecto entre el autor y el lector, igual que dentro del autor y dentro del lector, cuando este recrea la creación de aquel (1998, 25; cursiva añadida).

Al respecto, cabría advertir, sin embargo, que esta dialéctica expresiva no parece ser producto de una síntesis entre el momento de tesis y el de antítesis, sino ser una afirmación simultánea de dos movimientos de sentido opuesto. Trimble explica algo similar en

relación con el propósito en la escritura del autor: «Hay un peligro al hablar de moralización en el arte de Valera porque es bien posible que cuando nos da un dicho que *lo está presentando irónicamente*, y por eso el dicho se contradice» (1998, 78; cursiva añadida). Por ello, a diferencia de lo que ocurre con otros autores coetáneos, concluye enunciando la siguiente paradoja:

[...] el personalismo de Valera presenta *una ironía curiosa* comparado con el de sus contemporáneos. Al proyectar su propia actitud destacada tanto en su arte, «según cada uno quisiera explicárselo», el arte adquiere una objetividad intelectual con menos decisiones personales y menos didáctica personal que en los novelistas menos personales de su época (1998, 191; cursiva añadida).

Así, este distanciamiento que permite la ironía es expresión original y única de Valera como autor y, al mismo tiempo, una manifestación de despersonalización y distanciamiento. Varias de estas pulsiones contradictorias se advierten también en el ya mencionado estudio de Andrés Amorós, *La obra literaria de don Juan Valera: la 'música de la vida'*. Por ejemplo, la ironía aparece relacionada con un movimiento de autocuestionamiento autorial cuando se dice que «su ironía es, muchas veces, autocrítica» (2005, 18) y cuando se aprecia que «[l]a mirada irónica de Valera no se excluye, por supuesto, a sí mismo» (2005, 58). Esto explica la intromisión de su particular experiencia vital dentro de la ficción novelesca «al describir *con irónico afecto* las costumbres poéticas y patriarcales de los pueblos andaluces que él conoce bien» (2005, 213; cursiva añadida), lo que le hace concluir que «[t]ambién son autobiográficas, sin duda, las ironías sobre las que dice buscar el retiro rural» (2005, 215). El discurso irónico es adicionalmente manifestación de un acercamiento que, aunque frágil, privilegia el entendimiento sobre la emoción: «el orgullo intelectual de Valera se ofende de que no le entiendan, a causa de *las veladuras irónicas* que él mismo ha dispuesto con todo cuidado» (2005, 57; cursiva añadida). Al mismo tiempo, provoca cierta inestabilidad significativa, dado que «[h]abitualmente, Valera es amigo de *ambigüedades e ironías*, de mostrar el haz y el envés de las cosas» (2005, 202; cursiva añadida), lo que crea un «mundo» que parece

estar «presidido por la *irónica ambigüedad*» (2005, 215; cursiva añadida). A veces, esta enunciación narrativa contiene «muchísima ironía socarrona, que se burla de los orgullos, los planes preconcebidos y los clichés románticos» (2005, 221)⁵. De este

⁵ La pervivencia del romanticismo en la obra y la persona de Juan Valera ha sido notada por la crítica, especialmente en el caso de *Las ilusiones del doctor Faustino*. Así, Manuel G. Morente observa sobre el escritor que «Valera se halla en la linde, que supera y rebasa la generación del romanticismo. Todavía conserva los rescoldos de la exaltación romántica, de la desesperación y de la patética vitalidad; pero ya los recubre y oculta con la sonrisa irónica del refinado escéptico, del elegante cansado, que de todo está de vuelta» (1932, 135). Asimismo, sobre el personaje principal de esta novela, observa: «El doctor Faustino no es ya el alma romántica, llena de grandezas trascendentes, sino un caso psicológico, un pensamiento que se analiza y se esteriliza en el análisis; en suma, una negación del romanticismo, aun conservando en estado decadente la esencia toda de lo romántico» (1932, 142). También Luis Araújo Costa en su prólogo a las obras completas del escritor manifiesta esta relación contradictoria con el romanticismo «*Valera [...] copia del romanticismo lo decente, lo poético, las formas de arte, que son armonía entre los elementos dispares y sirven a la belleza como un culto tributado a una diosa. Ha nacido demasiado tarde para ingresar en las escuelas clásicas de poesía del siglo XVIII y principios del XIX, y no sabe desnudar su escepticismo con 'el mal del siglo' romántico*» (1934, 17; cursiva en el original). Sin embargo, José-Carlos Mainer, en su edición de *Las ilusiones del doctor Faustino*, plantea una continuidad, puesto que, en realidad, el romanticismo contiene el germen del realismo y, en consecuencia, esta novela es al mismo tiempo una elegía y un exorcismo del romanticismo (1991, 9-27). Por su parte, Henry Thurston-Griswold explica que esta obra no solamente es «a parody of runaway romantic idealism inspired by the *Quijote*» (1992, 467), sino que en ella Valera «directs his irony toward a romantic idealism which postulates a false ideal that cannot be reconciled with reality» (470). Adicionalmente, Carlos Moreno Hernández cuestiona el extremo hasta el que los acercamientos críticos han reducido «el romanticismo a sus aspectos más superficiales o negativos, como la fantasía nebulosa o el tener ilusiones, tal como las entiende Juan Fresco. Y esto sería admisible según la idea de romanticismo que ha prevalecido en España, pero no en su sentido trascendental, o estético» (1998, 66). Por ello, concluye que «*Faustino* no es novela. Más bien es un apólogo sobre el romanticismo, cuyo *modus dicendi* es convencer con un ejemplo inventado, para que el lector se reconozca en un papel poco recomendable» (1998, 75). Andrés Amorós, a su vez, ha sopesado la presencia de motivos románticos en la novela cuando dice: «Profundamente becqueriana me parece toda la historia de la 'inmortal amiga' [...], con todas sus complicaciones fantásticas, de apariencia sobrenatural. Aquí, como en varios episodios de la historia de María y su padre, el bandido generoso, estamos rozando el terreno del folletín romántico, en clara contradicción con el mensaje fundamental del relato» (2005, 207). A juicio de Amorós, esta novela tiene un

modo, un recurso potencialmente humorístico que inspira variadas metáforas e imágenes, se convierte en una clave epistemológica que permite ver y representar el mundo bajo un radical grado de autoconsciencia.

Una novela teñida por la ironía

Dada la importancia clave que el componente irónico tiene en la actitud vital y la expresión escrita de Valera, no sorprende que este recurso figurativo se note y se halle también recogido en las valoraciones críticas sobre *Las ilusiones del doctor Faustino*. Esta novela ha sido frecuentemente asociada con una dinámica irónica desde el instante mismo de su publicación⁶. Así, mientras el texto

interés singular por su ambivalencia: «Para el lector interesado por Valera, esta obra es un documento único: quizá ninguna de sus novelas revela tan bien su ambigua actitud ante el romanticismo» (2005, 224). Algo similar argumenta Wesley J. Weaver cuando examina los motivos románticos y posrománticos que aparecen en la novela (2006, 319-320) para explicar que «la esencia de la novela es la lucha que el narrador, el protagonista y el lector sostienen entre la imaginación romántica y la imaginación pragmática, realista» (2006, 318) y para decir que «[e]l intertexto romántico de la obra y su ambigua justificación por parte del autor implícito (¿está exorcizando Valera las ociosas lecturas de su juventud o rescatándolas como aspecto eterno de la condición humana y, por lo tanto, orgánico siempre como materia novelable?) pone de relieve la autobiografía de la obra en movimiento» (2006, 314).

⁶ Si bien la primera nota detalla los intercambios que Valera tiene con algunos corresponsales sobre la novela, su correspondencia también detalla el interés que el escritor tiene en acceder y examinar las traducciones de la obra a otras lenguas. Así a Francisco Moreno Ruiz a principios de 1877 le confirma «Ya el *Doctor Faustino* se está traduciendo en francés, y saldrá en los periódicos de París como salió *Pepita Jiménez*» (2004, 48). En abril, dirigiéndose al mismo corresponsal le comunica que «Un literato italiano está traduciendo en su lengua y publicando en Milán el *Doctor Faustino*, de modo que dicho doctor, Villabermeja y D. Juan Fresco van a ser famosos en Italia» (2004, 56). A Marcelino Menéndez Pelayo le dice en septiembre que «En Milán me traducen al *Doctor Faustino* en *La Perseveranza*, y me dicen que gusta mucho» (2004, 68) y a comienzos del mes siguiente reitera a Gumersindo Laverde: «El *doctor Faustino* ha gustado mucho más en Italia. La traducción es buena y completa. Ahora publica *Le Temps*, en París, un arreglo o compendio del *Doctor Faustino*, como hizo *Le Journal des Débats* con *Pepita Jiménez*. Esto es destrozarle a uno sus obras de un modo bárbaro, pero es tan lisonjero que en Francia, donde nos miran con tanto desdén, se ocupen de uno, que no tengo corazón para quejarme, y menos para

se está insertando por entregas en la *Revista de España*, una temprana valoración de J.G. aparecida en la revista madrileña *La América* destaca a finales de enero de 1875 que la novela en curso de publicación es uno de los «triumfos à la vista» de la literatura del

oponerme a que me descuarticen» (2004, 71). En febrero de 1879, escribe a su hermana a París observando: «Ahí, una señora, que escribe mucho en la *Révue des Deux Mondes* y en otros periódicos y que publica libros, bajo el pseudónimo de Th. Bentzon, y que ya publicó un extracto, hecho a su manera, de *Pepita Jiménez* en el *Journal des Débats*, y otro extracto del *Doctor Faustino* en *Le Temps*, acaba de publicar ambas cosas en un tomo. Aún no le he visto, pero supongo que precederá a las novelas un estudio biográfico y crítico acerca de mi persona. El tomo debe venderse en cualquiera librería de París a 3 francos 50 cts. Te lo digo por si quieres enterarte de lo que dicha señora dice de mí. Claro está que las pobres novelas están desfiguradas» (2004, 130-131). Tras recibir una copia del libro, confiesa a su hermana: «Con mucho gusto he recibido tu carta del 19 y el ejemplar de los *Récits andalous*, que ya sabía yo por los periódicos que se habían publicado, pero que no habían llegado aún a mi poder y andaba yo curioso de leerlos. Lo que dice de mí en el prólogo la adaptadora no me mortifica nada, antes bien le estoy agradecido. Lo que sí me mortifica, si bien no puedo ni debo quejarme, pues le di licencia para todos, es su manía de adaptar, arreglar o desarreglar o como quiera llamarse, con lo cual se echan a perder las cosas deplorablemente. [/] Si en *Pepita Jiménez* hay mucha teología y en *El doctor Faustino* mucha metafísica, es porque la metafísica y la teología, como ella las llama, eran lo principal, y no se da cuenta de un libro trasladando lo accesorio y dejando lo principal en el tintero. [...] Mme. Theodore Bentzon no sabe una palabra de español y sólo ha entendido bien lo gordo y burdo de mis libros merced a un mal intérprete, evaporándose para ella lo esencial, sutil y refinado. Sea como sea, yo le di permiso para todo; yo no puedo quejarme y no me quejo; antes le estoy agradecidísimo, por haberme dado a conocer en Francia, aunque haya sido previa una horrible y poco hábil mutilación» (2004, 132). Esta mala experiencia con la traducción al francés se encuentra en las antípodas del orgullo que siente al ver la traducción de la obra al alemán. En julio de 1887, manifiesta a Marcelino Menéndez Pelayo que «Ahora he visto anunciadas en una colección de novelas que se venden a peseta *Las ilusiones del Doctor Faustino*, traducidas al alemán. Tengo curiosidad de ver qué efecto hace en lengua de tan distinta índole una novela tan andaluza, y he enviado a pedir un ejemplar» (2005, 706). Al mes siguiente, al mismo interlocutor le dice «En casi todas las estaciones de ferrocarriles alemanes he visto de venta *Las ilusiones del Doctor Faustino*, traducidas por Lili Lause» (2005, 713). A finales de septiembre confiesa a Juan Moreno Güeto que «Mi consuelo es pensar siempre en Villabermeja, sobre todo cuando escribo para el público, y gran satisfacción para mí lo famosa que se ha hecho ya Villabermeja en casi todo el mundo, y sobre todo en Alemania, donde corren traducidas en alemán *Las ilusiones del Doctor Faustino*, en ‘Bibliotecas Populares’, que se venden a 50 céntimos tomo» (2005, 737).

momento y que sería imposible revestir una obra «de ironía más fina y graciosa» (3); en otras palabras, la ironía es producto de un humor que hace sonreír, es delicada y exquisita, al mismo tiempo que debe permear todo el texto o por lo menos los capítulos publicados hasta dicho momento. Por su parte, el novelista Armando Palacio Valdés publica una semblanza literaria de Valera en 1878, en la que, tras apreciar entre otros valores la «ironía y profundidad» expresadas en las novelas del escritor egabrense, afirma sobre esta novela en particular que

Las ilusiones del doctor Faustino, aunque en orden á sus proporciones, desarrollo y aliño de la forma se encuentra muy por bajo de *Pepita Jimenez*, está á la misma altura, y áun por encima, considerando la trascendencia y magnitud del asunto, la verdad de los caracteres y *la profunda ironía* que envuelve toda la obra (1878, 82; cursiva añadida).

Además de enfatizar esta dinámica entre lo superficial y lo insondable, es importante notar que no son los anteriores los únicos que han percibido la presencia de un sesgo irónico en la segunda novela que publica el autor. Décadas más tarde, el político Antonio Maura, en un homenaje realizado conjuntamente con el Conde de las Navas por el primer centenario del nacimiento de Valera, observa que en esta novela:

Abundantes son también las páginas en las cuales, no tan solo el doctor Faustino, sino la caterva de sus congéneres, discurren por el laberinto dialéctico de todas las castas de panteísmo, y ellas ponen de manifiesto la aburrida monotonía y la vacuidad desconsolada, sin término ni desenlace, que hallaba Valera en semejantes lucubraciones; anatema *que la ironía suavizaba*, sin enervarlo (Navas, 1990, 81; cursiva añadida).

De esta manera, ya no se trata de una ironía caracterizada alternativamente como, aludiendo a su carácter frágil, sutil o indirecto, «fina»; como, enfatizando su relación con el humor, «graciosa»; o, como en una reveladora metáfora vertical o jerárquica, «profunda», sino de una estrategia de ocultamiento que

protege al escritor de posibles acusaciones de heterodoxia en materias de creencias.

Si bien en el caso de Maura un acercamiento irónico es una especie de escudo que protege la ortodoxia del autor y que permite enunciar planteamientos de otro modo cuestionables, en el de Manuel G. Morente se ha mencionado la existencia de una «cruel ironía» (1932, 42) en *Las ilusiones del doctor Faustino*, aunque, cuando el filósofo la expresa, no es posible precisar si se refiere a un atributo del autor, de la novela, del personaje o de las ilusiones –quizá pertenezca a todos–. Del mismo modo, para José F. Montesinos este es un texto claramente influido por el modelo narrativo del folletín y esto implica una relación contradictoria que termina homenajando y ensalzando lo que critica: «[a]unque lo desprecie y lo ironice [...] por influencias del folletín podemos explicarnos algunos de los más extraños pasos de novelas como *Mariquita y Antonio* y *Las ilusiones del doctor Faustino*» (1990, 475n4). Páginas más adelante, expande esta idea en el caso del segundo título:

El deseo de interesar a un extenso público y la obsesión del folletín, que entonces lo domina todo, le inspiran concesiones exageradas, envueltas a veces en *transparentes ironías*. En *Mariquita y Antonio* prometerá «una novela toda fingida» en que ha de poner «más lances y más enredos que hay en *Los tres mosqueteros* y en *Los misterios de París*», *palabras irónicas* sin duda, pero no tanto que no expliquen cierta tendencia de Valera a la fabulación frenética, que a veces despista a los lectores de *Las ilusiones del doctor Faustino*, que ya los despistaba al tiempo de aparecer la obra, a pesar de hallarse ellos más cerca del folletín que nosotros (1990, 477; cursiva añadida).

Esta tensión semántica que hace coincidir en la enunciación dos sentidos opuestos en precario equilibrio convierte la escritura de Valera en una particular experiencia literaria que afecta tanto a personajes concretos como a todo el texto. Cyrus Cole DeCoster, por ejemplo, detaca la «mordant irony» (1974, 108) con la que se representa el personaje de Costanza. Por su parte, aunque la tesis doctoral de Judith Irene Knorst describe esta

novela como un ejemplo de ejercicio paródico y no irónico, no deja de decir también que «[in] novels such as *Faustino*, *Doña Luz*, and *Pasarse de listo* characters are ridiculed for their lack of flexibility and inability to adapt to the needs of society, most of whom are shown to be existing in a humorous, *ironic frame of reference*» (1982, 109; cursiva añadida)⁷. A su vez, el catedrático de la Universidad de Zaragoza José-Carlos Mainer expresa que este es uno de los matices en esta obra que le permite a Valera «reflexionar con ironía y melancolía sobre su siglo» (1991, 42). Por su parte, la profesora de la Universidad Autónoma de Madrid Carmen Servén, al discutir el personaje tipo de la mujer a la moda en las novelas de Valera y particularmente este título, concluye que «la rigurosa adhesión a la moda es contemplada con ironía» (1994, 375) y, en el caso de doña Etelvina, «[j]unto a la irónica ambigüedad con que se aborda la descripción física de esta señora, notoriamente cubierta de afeites y esclava de la moda, se destaca la falsificación social» (1994, 372). Sin embargo, para Robert Gene Trimble, el mismo rasgo también pertenece a otro de los personajes o, en cierto sentido, al narrador cuando dice que es Juan Fresco quien «aprecia la ironía de la situación de Faustino» (1998, 88). Para concluir este repaso de opiniones críticas sobre el papel que la ironía juega en *Las ilusiones del doctor Faustino* se podría citar a Andrés Amorós, para quien este es un atributo proyectado por el autor empírico que ayuda a configurar el carácter del protagonista al resaltar que «la mirada de Valera al personaje [de Faustino] –al país– es especialmente irónica, implacable, agridulce» (2005, 222) o cuando, desde un punto de vista más particular, señala la existencia de un «rasgo

⁷ Es apropiado señalar que, en el caso de Knorst, el capítulo tercero de su tesis lleva por título «The Ironic Valera», pero esas palabras se refieren al análisis de la primera novela publicada del autor: «*Pepita Jiménez* displays Valera's humorous attitude, but it also reveals his 'ironic aspects' as well» (1982, 65). No obstante, cuando pasa a analizar *Las ilusiones del doctor Faustino*, lo que en el texto predomina a su juicio es una intención satírica, de la que ofrece varios ejemplos en términos de parodia: «Parody is the typical tool of the satirist. It is one of the vehicles the author uses to place the character in one humiliating situation after another. [...] Faustino and Braulio are two other figures who fit this criteria for satire» (1982, 112). Otro ejemplo pertinente es: «Another satirical ploy found in *Faustino* is the author's technique of writing lengthy, boring monologues for a character he wishes to depict as foolish, vain, and egotistical» (1982, 133).

irónico más, referido al entusiasmo patriótico de don Juan Fresco» (2005, 215). Una vez más, la ironía crea un texto especialmente permeable a la proyección autorial sobre el mundo ficticio⁸.

⁸ Ya se ha mencionado que, entre sus coetáneos, no existe acuerdo sobre el valor de *Las ilusiones del doctor Faustino* más allá de que, como observa Antonio Cánovas del Castillo, es «la más extensa y complicada de las novelas de Valera» (1888, LXVIII). Tras la muerte de Valera no parece haber mucho consenso tampoco. Andrés González Blanco dice que es «una simple narración de hechos más ó menos extraordinarios (y hasta extraordinarios en demasía) acaecidos á un personaje incoloro, sin relieve y sin vigor» (1905, 677). Una temprana tesis doctoral de principios de siglo firmada por Arthur Leslie Owen destaca que en esta novela alcanzan su cima los «[e]lements of scepticism and pessimism» que caracterizan la obra de Valera (1909, 10). Manuel Azaña, por su parte, encuentra que la novela destaca por desarrollar el recurrente «tema de la ambición» que permea varias de sus narraciones y que aquí aparece de «modo directo y extenso» (1990, 227). Para Manuel G. Morente, en cambio, el personaje central se convierte en una especie de alegoría: «El doctor Faustino no es ya el alma romántica, llena de grandezas trascendentes, sino un caso psicológico, un pensamiento que se analiza y se esteriliza en el análisis; en suma, una negación del romanticismo, aun conservando en estado decadente la esencia toda de lo romántico» (1932, 142). Para Araújo Costa, lo más importante es que es una «novela impregnada del espíritu de Goethe» (1968, 27; cursiva en el original). Sin embargo, José F. Montesinos lamenta la oportunidad perdida que supone esta novela: «*Las ilusiones del doctor Faustino* es una novela malograda que pudo ser excelente» (1957, 138). A su juicio, el problema es la estructura paradójica que presenta: «En *Las ilusiones del doctor Faustino* lo malo no es que la novela resulte folletinesca e inverosímil: libros así pueden ser de lectura deleitosa. Lo malo es que los dos modos de inspiración de que resulta el libro no se compadecen ni conciertan en él. Contiene páginas de narración romántica llenas de carácter, y otras de evocación de gentes y lugares sobremanera sugestivas: el conjunto es inarmónico y el libro pesa. Se tiene la impresión de leer simultáneamente dos novelas inconexas» (1957, 147-148). Para Mario Maurin, el *Faustino* es una obra «malograda pero abundante y sugestiva imitación de *L'Education sentimentale* en la cual, a diferencia de Flaubert, Valera no ha sabido integrar imaginación e ironía» (1967a, 40-41). Cyrus Cole DeCoster, también ve problemas y virtudes: «As a novel *Faustino* has its faults: melodramatic episodes, a rather disjointed action, and a lack of symmetry in the development of the plot. [...] *Las ilusiones del doctor Faustino* is inferior to *Pepita Jiménez*, *Juanita la Larga*, or *El Comendador Mendoza*, but thematically it is one of the significant Spanish novels of that period» (1974, 112). No es tan ecuaníme Arturo García Cruz: «En buena medida, el fracaso estético de esta novela se debe» a que no es una obra realista por tener un enfoque subjetivo en el que la realidad se escamotea (1978, 171). De acuerdo con Robert Lee Irvin, no obstante, la obra merecería una mayor atención crítica: «It is probably Valera's most ambitious work, combining varied narrative elements. Though relatively unknown, it is thematically rich and unites many

Al igual que ocurre en el caso de la omnipresente ironía que caracteriza la persona y la obra de Valera, la polivalencia de este recurso expresivo hace complicado enunciar una síntesis interpretativa que permita extraer algún tipo de consenso sobre su presencia y su uso en la novela: es un rasgo que pertenece al autor real, se proyecta textualmente sobre el autor implícito, se manifiesta textual o intencionalmente en la voz narrativa y se expande a varios de los personajes. Es una dinámica que puede figurar verbalmente o manifestarse en determinadas situaciones. Además, existe un vaivén entre su presencia o ausencia que frustra la percepción del mundo narrativo y afecta a los lectores, puesto

currents of nineteenth-century thought. It can be considered one of his most important novels, and therefore worthy of more study» (1986, 149). Por su parte, José-Carlos Mainer en la introducción que escribe para la novela la coloca en la estela de «las novelas españolas de la insatisfacción romántica» (1991, 14) y subraya que «sólo el pensamiento poético era capaz de articular algunas de las cosas que el autor tenía en su magín, a la hora de reflexionar con ironía y melancolía sobre su siglo y a la de hacer balance de la herencia romántica que tenía entre las manos» (1991, 42). A su vez, Robert Gene Trimble expresa que «la novela *Faustino* no es una de las mejores obras de Valera porque intentó incluir demasiadas facetas de sus propias ideas y actitudes a la vez en la ficción y en las digresiones filosóficas. Habría producido una obra mucho más efectiva si se hubiera limitado a sí mismo y a su héroe a una ambición dirigida solamente a un blanco tal como un amor ideal, o una profesión ideal en lugar de incluirlos todos» (1998, 78). Carlos Moreno Hernández, en cambio, ve algunos rasgos valiosos en la obra cuando explica que «A pesar de que *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874-75) sea considerada por un sector de la crítica como una novela fallida o malograda, es tal vez la que mejor refleja las ideas estéticas de Valera a través del primer narrador de la historia de Faustino, Juan Fresco. Son esas ideas las que dan relevancia a la obra y muestran, en forma de apólogo, la presencia del romanticismo en el realismo» (1998, 65). En el caso de Andrés Amorós, el crítico no quiere ningún malentendido a consecuencia de su análisis, preguntándose retóricamente y exclamando como respuesta: «¿Quiere esto decir que *Las ilusiones del doctor Faustino* sea una novela perfecta? ¡De ningún modo! Lo que sí está claro es que, para entenderla adecuadamente, no nos sirven ya, ni el puritanismo moral ni una concepción decimonónica del personaje novelesco: las dos cosas, hoy, están igualmente trasnochadas» (2005, 219). Igualmente, tras recoger el comentario del propio Valera que dice «a mí no me parece inferior a las otras», se vuelve a preguntar y a responderse: «¿Inferior? ¡Claro que no! Menos lograda, probablemente, sí, pero más ambiciosa. A su manera, con su libérrima forma de enfocar la ficción, pocas veces se ha acercado tanto Valera a un genio indiscutible del relato como es Flaubert. Y pocas veces ha puesto tanto de sí mismo en un libro...» (2005, 224).

que su alcance puede textualizarse tanto en el contenido como en el continente o, mejor dicho, concierne ambos aspectos al mismo tiempo. Teniendo en cuenta estas características, se podría tener la impresión de que la presencia explícita de la ironía ocurre con mayor frecuencia de lo que en realidad se puede documentar en la obra. De hecho, parece existir una paradoja radical si se consideran, por una parte, las sucesivas ampliaciones interpretativas que la crítica hace de la dinámica irónica y, por otra, los contados ejemplos explícitos que incorporan la presencia del término.

Si se acude a la novela misma, el texto recurre al vocablo al menos en cuatro ocasiones que demuestran la flexibilidad con la que este mecanismo enunciativo se aplica tanto a un determinado tipo de expresión verbal como a una actitud que requiere un particular esfuerzo interpretativo para estabilizar un sentido. Así, en el capítulo V, el narrador, después de que Faustino haya dudado sobre la idoneidad de las viandas y comestibles que lleva como regalo a la prima de su madre, observa que «Doña Araceli, *sin la menor ironía*, elogió el arrope y las gachas y todo lo demás, incluso las empanadas, y dijo que había enviado gran parte a su sobrina, a quien gustaban mucho aquellas cosas» (1970, 139-140; cursiva añadida); es decir, las expectativas que Faustino tiene de hacer el ridículo con sus regalos comestibles se han visto defraudadas ante la reacción seria y directa de su tía: los obsequios son apropiados en estas circunstancias y han sido valorados sin ningún tipo de ambigüedad. Obsérvese que de haber existido en este caso, la ironía no residiría exclusivamente en una expresión verbal, sino en gestos, reacciones o actitudes visibles que tendrían que ser sopesados para percibir una intencionalidad. No obstante, conviene enfatizar que, a pesar de ser una experiencia frustrada al nivel del mundo narrado, la misma construcción lingüística introduce un elemento de inestabilidad intencional cuando, tras enumerar tanto el «arrope» como «las gachas» y resumir el resto con un «todo lo demás», se inserta un «incluso las empanadas» en tensión con el listado previo. ¿Podría la ironía que no demuestra ni la actitud ni el comportamiento de la tía Araceli estar presente en este tipo de enunciación excesiva? Si es así, ¿surge esta ironía de la voz narrativa o obedece al punto de vista de Faustino? ¿Nos

encontramos ante el mismo tipo de dinámica cuando se equipara una ironía verbal a una situacional, aunque la presencia de la última se haya visto frustrada? ¿Es posible unir el fracaso de una esperada ironía situacional a la presencia de una verbal? ¿Quién podría encontrar una respuesta definitiva a estas preguntas?

La siguiente ocasión en la que vuelve a aparecer la ironía de modo explícito en *Las ilusiones del doctor Faustino* también involucra a doña Araceli. Sin embargo, la dinámica es bien diferente, puesto que no es producto de una situación, sino consecuencia de la valoración de un acto enunciativo. En el capítulo VI, Faustino escribe a su madre una carta para darle cuenta de cómo progresan las relaciones con su prima Constanza y para mostrar su decepción, porque la verdadera intención de los comentarios de esta hacia su retrato doctoral han pasado desapercibidos por la prima de su madre:

La tía Araceli es la misma bondad, la quiere a Vd. mucho y me ha recibido y tratado con el mayor afecto. Aunque la tía tiene talento, es tan candorosa que no descubre en nada la malicia. Así es que los elogios que Costancita hizo de mí, al ver el retrato doctoral, créame usted, fueron *irónicos*, y la tía los tomó por moneda corriente (1970, 145-146; cursiva añadida).

La metáfora pecuniaria es bien reveladora, ya que la ironía se convierte aquí en moneda ficticia, cuyo valor verdadero no se corresponde con el aparente. En este caso, el comentario irónico aparece asociado no solamente a la falsificación, al ocultamiento y a la falta de candor, sino también a la malicia con la que ha hablado Constanza y que, a pesar de no haber sido percibida por la tía Araceli, ha sido notada por Faustino sin haber sido testigo de dicha comunicación. En este y otros casos hace falta tener un carácter especial para apreciar la ironía, y siempre existe la posibilidad de malinterpretarla. Además, es notable que sea Faustino quien, de nuevo, se dé cuenta de esta tesitura gracias a su particular sensibilidad. De todos modos, si bien en el ejemplo previo existe un vaivén entre voz narrativa y personaje que no llega a resolverse, en este caso la ambigüedad es menos pronunciada, ya que es el mismo Faustino quien la enuncia, y, al parecer, la voz narrativa,

oculta tras la intencional inserción de la carta, solamente actúa como mediador o transcriptor del texto firmado por el personaje. Tanto el narrador como el protagonista parecen compartir la sensibilidad perceptiva necesaria para diferenciar entre la presencia y la ausencia de la ironía.

Esta particular dinámica que revela el potencial equívoco que representa el precario balance prototípico de la ironía también aparece en otro ejemplo insertado en el penúltimo capítulo de la obra. En este caso, el general Pérez, pretendiente que no acepta que Constancia resista sus patéticos e inoportunos intentos de seducción, opta por refugiarse dentro la protección que le ofrece la ironía al sentirse burlado y manifiesta: «Siento haber llegado en tan mala ocasión. Sin duda que yo, profano en la filosofía y en el arte poética, he venido a interrumpir alguna lección que el primito estaba dando a Vd., marquesa» (1970, 398). Pese al aparente y superficial tono de disculpa, el narrador ha dejado claro que la enunciación de estas palabras se caracteriza por utilizar una «marcada ironía» (1970, 398). Lo que *marca* esta ironía puramente verbal es que la intencionalidad es opuesta a lo que el sentido de las palabras expresa, haciendo que el verdadero malestar quede oculto y solapado bajo la apariencia de una educada e hipócrita excusa. No obstante, también podría argumentarse que quizá se halla textualmente manifestada en el cambio de registro que separa, por una parte, una expresión culta como «profano en la filosofía y en el arte poética» de, por otra parte, una palabra como «primito» que recurre, por lo menos en apariencia, a un despectivo diminutivo. Esta lectura es posible, pero lo cierto es que si la voz narrativa con su peculiar sensibilidad para percibir la ironía no lo hubiera manifestado de antemano, hubiera sido mucho más difícil decodificar el sentido de unas palabras cuya semántica está en tensión con su intencionalidad. Así de frágil y tenue es esta ironía entretejida en el texto por un personaje particular o por la intencionalidad de la voz narrativa.

Aparte de los tres casos anteriores, el texto de la novela ofrece un ejemplo adicional para ilustrar la presencia de la equívoca dinámica facilitada por una ironía asociada tanto con la capacidad de interpretación de la voz narrativa como con la percepción de Faustino. En este caso, sin embargo, no aparece en el cuerpo del

texto, sino en el marco narrativo ficcional que establece la introducción. Al mismo tiempo que se habla de Juan Fresco, quien parece ser la fuente original del relato sobre Faustino, la voz narrativa realiza el siguiente comentario: «Desde la Cruz de los Arrieros, sostenía D. Juan Fresco que se disfrutaba de la vista más hermosa del mundo. Yo me sonreía y le miraba con atención para ver si se burlaba al afirmar aquello. En su rostro no se notaba la más ligera señal de que hablase *irónicamente* o de burla» (1970, 62; cursiva añadida). La ambigua incertidumbre del ejemplo es reveladora, dado que lo que se destaca es la ausencia de algún tipo de clave que permita decodificar la existencia de una discrepancia notable entre el significado aparente y el verdadero. El narrador remarca la ausencia de una ironía que debería estar presente, tal y como anticipa la inclusión del reflexivo «me sonreía». Si Juan Fresco está ironizando, según la expectativa de la voz narrativa, la intención o bien es opaca o bien no es posible demostrar objetivamente su presencia. No obstante, el narrador no puede decidir pese a enfatizar explícitamente lo que no está. En estas circunstancias, el lector se encuentra a la deriva, porque, en última instancia, ¿cuál puede ser la intencionalidad de marcar una ironía que no existe? Alternativamente, si se invoca la presencia de algo para subrayar su ausencia, ¿no se está incurriendo en un ejemplo típico de preterición?; es decir, ¿no se hace presente al marcar su omisión? De esta manera, la situación enfatiza la configuración de un mundo especialmente enigmático, donde la posibilidad de la incompreensión y de la malinterpretación existe de modo palpable.

Es apropiado notar que el fragmento anterior hace que Andrés Amorós indique que «Así le gustaba a Valera que sucediese con él mismo: que el lector dudase siempre si estaba hablando en serio o en broma. Y eso lo consiguió, sin duda» (2005, 215). Una vez más, la ironía desborda el marco ficcional que la contiene y revierte hacia el mundo extratextual. Igualmente, las mismas líneas provocan el siguiente comentario de Frank Durand, uno de los pocos críticos que ha perseguido la problemática de la ironía en la obra de Valera, aunque centrándose solamente en el lector. Hablando de este personaje que es la fuente primigenia de la historia de Faustino, el catedrático de Brown University explica:

Así se introduce a Juan Fresco en *Las ilusiones del doctor Faustino*. Hasta su apodo, Juan Fresco, es irónico. Si el lector duda de la falta de seriedad de Valera, este no siempre confía del tono irónico de Fresco [...]. Hay, pues, un desdoblamiento del autor, Valera, y el personaje que ofrece documentación, Fresco (1976, 3; 1982, 441).

Habrá que regresar a este desdoblamiento para tratar de caracterizar la presencia de «Valera», el autor empírico, en relación con la voz narrativa y con la ironía intrínseca encarnada en el nombre de un personaje llamado «Juan Fresco»⁹. Tal y como se ha

⁹ Cyrus Cole DeCoster ha destacado la importancia recurrente de Juan Fresco en la narrativa de Valera. El personaje se introduce en esta novela, pero, al igual que otros nombres que aparecen aquí, se inserta también en subsiguientes narrativas: «Juan Fresco appears in *Las ilusiones del doctor Faustino*, *El Comendador Mendoza*, and *Doña Luz*, as well as in several of the unfinished novels and short stories, usually as the narrator. Faustino himself, the great-nephew of the Comendador, is mentioned again briefly in *Doña Luz*. Rosita, Faustino's vindictive paramour, reappears as a *cursi* society matron in *Pasarse de listo*» (1974, 161). La relación entre los dos Juanes, Valera y Fresco, ha suscitado el interés de la crítica desde la publicación de la obra. Ya Armando Palacio Valdés decía «Yo, que al igual de todos los cándidos, cuando quiero tener malicia me paso de malicioso y suspicaz, he pensado descubrir que el doctor Faustino es el mismo Sr. Valera que viste y calza, y que todos los días vemos por ahí, gozando una tranquilidad de espíritu un tanto positivista y epicúrea, aficionado á las especulaciones y sistemas metafísicos que le interesan como pura poesía, amando y respetando la realidad, hecho en fin un D. Juan Fresco. El hombre dá mucha vuelta con los años, y creo que para llegar á la situación de ánimo de D. Juan Fresco, es necesario haber pasado por la del doctor Faustino ó algo que se le parezca» (1878, 86-87); es decir, que ambos personajes son el mismo Valera en diferentes momentos de su vida. Por su parte, José F. Montesinos subraya la identidad entre escritor y personaje: «D. Juan Fresco es un desdoblamiento de la personalidad del propio autor; en boca de aquél ha puesto siempre las teorías o ideas que le eran predilectas u otras de su propio peculio» (1957, 14). Algo similar expresa Alberto Jiménez Fraud: «Don Juan Fresco es un don Juan Valera algo más rústico por lo que tiene de humilde origen y de leve socarronería, aunque su inteligencia, información y penetrante juicio no son para desdenados [sic] por su creador. En lo que este se consideraba, sin duda, inferior a su tocayo –soltero y millonario– era en la enfermedad crónica de sidineritis que a Valera aquejaba» (1973, 18). Arturo García Cruz no duda de la identidad entre ambos: «Valera es ahora un hombre maduro y razonable: es el don Juan Fresco de la introducción que escribe a esta novela suya» (1978, 154), y Fernando Varela Iglesias explica que «[e]n la introducción a la novela *Las ilusiones del doctor Faustino* presenta Valera un curioso personaje, don Juan Fresco (trasunto de su autor,

dicho, el texto mismo de la novela ofrece ejemplos en los que la voz narrativa y el mismo Faustino manifiestan una preocupación similar ante un mundo codificado e infiltrado por la ironía; una ironía marcada tanto por su presencia como por su ausencia; una ironía manifestada tanto en el nivel diegético de los personajes y en el nivel extradiegético de la instancia narrativa como en un mundo empírico sometido a la ficción y en una ficción entreverada de materiales procedentes de la realidad.

Dada esta situación, la presencia de la ironía podría considerarse anecdótica a juzgar por las escasas menciones explícitas del término en el texto. Al mismo tiempo, podría ser una tarea ingrata tratar de identificar y de analizar los posibles ejemplos de ironía verbal dentro del lenguaje narrativo, ya que, incluso en los ejemplos donde se invoca la ironía, la posibilidad de que esta condicione la expresión es latente. No obstante, una manifestación del mecanismo de la ironía que construye y condiciona la novela se puede encontrar a otro nivel. El mismo Durand ofrece, aparentemente de modo casual, una clave adicional para acercarse a esta cuestión, aunque esta novela no forma parte de sus objetivos principales. Al explicar la dinámica que establece la aparición de la ironía, la describe en términos de separación y compara las estrategias narrativas de Valera con las de otros dos famosos novelistas de la época, el francés Gustave Flaubert y el angloamericano Henry James:

como veremos más adelante), cuyo originalísimo ideario filosófico, equidistante entre el positivismo empírico y la especulación metafísica, constituye la mejor introducción al pensamiento de Valera» (1986, 533). Además de José-Carlos Mainer (1991, 30-31), Robert Gene Trimble explica que don Juan Fresco es «un supuesto autor» en varias de las novelas (1998, 36) y sintetiza la frecuente opinión de que «[p]or lo general los críticos están de acuerdo con Manuel Azaña [...] que Valera en su segunda novela se pintaba dos veces, primero en su juventud en el personaje de Faustino y segundo en su estado maduro de la época cuando escribió la obra en el personaje del implícito narrador, don Juan Fresco» (1998, 61). Tanto este (1998, 88) como Remedios Sánchez-García (2013, 495) ven a Fresco como un «alter ego» de Valera, mientras Nicola Bietolini lo ve como «*narratore onnisciente*» (2003, 209; énfasis en el original), y Andrés Amorós lo concibe como «el personaje que funciona también como narrador» (2005, 202).

[...] la ironía crea a la vez una distancia intencional entre el autor y su obra que proporciona una nueva dimensión para el lector. Si Henry James se proponía crear una ilusión de la realidad para el lector y Flaubert luchaba por obtener la máxima impersonalidad del narrador, Valera, en cambio, parece haber querido *la destrucción de la ilusión* y la objetividad al valerse del narrador intruso (1976, 3; 1982, 439; cursiva añadida).

De este modo, aunque será necesario perfilar tanto la distancia entre autor y obra como la figura del «narrador intruso», conviene enfatizar que el propósito explícito de *Las ilusiones del doctor Faustino* es precisamente exponer una tesis enunciada por Juan Fresco sobre cuán perjudiciales pueden ser las ilusiones cuando se entrecruzan con las experiencias vitales. En el caso de esta obra, el énfasis excesivo sobre las ilusiones no solamente cuestiona la misma ilusión de realidad intrínseca a la representación narrativa, sino que conduce al suicidio del protagonista¹⁰. De esta manera, las «ilusiones» de la obra no son solamente las desmesuradas ambiciones del doctor Faustino que no terminan

¹⁰ A juicio de Jaime de Echanove el trágico final de la novela no es verosímil cuando dice «Valera, al parecer violentamente y contra la índole de los hechos y los personajes, le impone un desastroso final» (1963, 555). Para otros, sin embargo, el infausto final de Faustino debe ponerse en relación con lo que ocurre en otras novelas y con el planteamiento romántico de la acción. Jiménez Fraud explica que «[e]s curioso observar con cuánta frecuencia recurre Valera para el desenlace de sus novelas a este ‘trance tremendo del suicidio’. Siendo estas escasas en número, nada menos que tres de los héroes de sus novelas cometen ‘el crimen de matarse’: Faustino, en *Las ilusiones del doctor Faustino*, don Braulio, en *Pasarse de listo*, y Rafaela, en *Genio y figura...*» (1973, 211). Algo similar hace García Cruz, cuando, antes de observar que «El suicidio de Faustino, o de Braulio, es obra de sabe Dios qué misteriosa ‘némesis’» (1978, 157), explica «Para este contenido novelesco don Juan elige siempre los finales trágicos. Faustino como don Braulio (*Pasarse de listo*) y fray Miguel de Zuheros (*Morsamor*) acaban mal. Aunque este último quizá no: es el único que no se suicida, y quizá el único que al final parece sostener una cierta esperanza..., pero ya totalmente trascendente, heterónoma: es una esperanza en la muerte y en el más allá» (1978, 154). Para Mainer, en cambio, este final es anacrónico: «que el Faustino de don Juan Valera se suicide es una excepción notable en una literatura que, en pocos años, redimió a Don Juan de la mano de Zorrilla» (1991, 12).

por hacerse realidad, tal y como critica Juan Fresco y trata de demostrar en apariencia la novela. Al respecto, no debe olvidarse que, en primer lugar, la «ilusión» es un tipo particular de ironía; que en la Europa del siglo XIX se produce una reconstitución y reformulación del sentido de la ironía; y que, en última instancia, un discurso sobre la «ilusión» equivale a interrogar la naturaleza y el objetivo mismos de la representación artística, así como implica problematizar la relación reflexiva que la ficción mantiene consigo misma y con su referente.

Un mundo condicionado por la ironía

A un nivel crítico y teórico, este cambio en el estatus de la ironía puede observarse en la fascinación operativa que el término ha generado desde el siglo XIX. Uno de los ejemplos paradigmáticos es *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates* (1841), la tesis de maestría de Søren Kierkegaard, donde una humilde figura retórica deja de ser un mero tropo retórico entre otros muchos y se transforma en singular objeto de reflexión filosófica. En tiempos más recientes, también pertenecen a esta historia obras teóricas como, sin ánimo alguno de exhaustividad, *The Compass of Irony* (1969) e *Irony and the Ironic* (1970), ambas escritas por el profesor de la Universidad de Adelaide Douglas Colin Muecke; *A Rhetoric of Irony* (1974), del profesor de la universidad de Chicago Wayne C. Booth; y, en el ámbito teórico sobre la posmodernidad, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (1995), el ya clásico estudio de la profesora de la Universidad de Toronto Linda Hutcheon. A estos títulos se podrían añadir los múltiples estudios de casos particulares y los volúmenes *Poétique de l'ironie* (2001) –traducido al español como *La poética de la ironía* (2003)– y *Silhouettes de l'ironie* (2007), firmados por el profesor de la Universidad de Gante Pierre Schoentjes. Igualmente, pertenece a esta fascinación *Irony* (2004), de Claire Colebrook, donde se establece desde las primeras páginas la importancia clave del concepto para el mundo contemporáneo. En este último título, la profesora de la Universidad de Edinburgh explica no solo que el siglo XIX se caracteriza por «the explicit and extended theorisation of irony» (6), sino también que el concepto es especialmente

relevante para articular ideas fundamentales de la modernidad: «particularly with the self-conscious recognition of being modern in the eighteenth and nineteenth centuries, irony was seen to characterise life as a whole» (8). De este modo, considerar la siempre mencionada ironía de Valera en relación con este desarrollo histórico de la autoconciencia moderna debería ser especialmente relevante, porque permite verlo no como una excepción anómala en el contexto español, sino como un eslabón significativo en el camino hacia la novela contemporánea.

Hasta finales del siglo XVIII, la autoridad clásica que ofrece las pautas interpretativas más seguidas con respecto a la ironía es *Sobre la formación del orador* [*Institutionis Oratoriae* o *Institutio Oratoria*] (95 d. C.), el tratado retórico escrito por el calahorrano Marco Fabio Quintiliano¹¹. Aunque evidentemente no es la primera autoridad clásica que menciona el término, el texto la incluye entre los tropos a los que se dedica el capítulo VI del libro VIII, clasificándola como un tipo particular de alegoría:

Pero al género de alegoría, en el que se muestran cosas contrarias, pertenece la *ironía*. Los romanos la llaman *inlusio* (mofa). Se la reconoce, o por el modo de decir o tono, o por la persona, o por la naturaleza de la cosa; pues si alguna de estas cosas contradice a lo que suenan las

¹¹ Para la historia del término desde la antigüedad grecolatina hasta el siglo XVIII, véanse Muecke (1970, 14-18) y Colebrook (2004, 22-40). Las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla recogen esta herencia clásica cuando remiten a Quintiliano y explican que «La *ironía* es una expresión que, por la manera de pronunciarse, tiene un significado contrario. Mediante este tropo se dice algo a guisa de acusación o de insulto, como aquello de (Virg. *En.* 1, 140-41): ‘A vuestra casa, Euro; ufánese Eolo en tal palacio y reine en la cerrada cárcel de los vientos’. ¿Cómo ‘palacio’, si es una ‘cárcel’? La solución está en la forma de pronunciarlo. ‘Cárcel’ tiene una pronunciación normal; la ironía radica en ‘ufánese’ y en ‘palacio’, que, por una pronunciación alterada, subraya el aspecto irónico, burlándose de lo que alaba» (335 y 337; libro I, 37, 23). Aparte de asociar la ironía con aspectos suprasegmentales, en el apartado «Sobre las figuras de palabras y frases» del libro II, explica: «Utilizamos la *ironía* cuando, con mordacidad, se desea que una cosa se entienda en el sentido contrario del que se dice. Tiene lugar cuando alabamos a quien queremos censurar, o cuando censuramos a quien deseamos alabar. Ejemplo de uno y otro sería si dijeras que Catilina es amante de la república, y Escipión, enemigo de ella» (383; II, 21, 41).

palabras, es claro que lo que quiere decirse es distinto a lo que realmente se ha dicho. (1999, 265; lib. VIII, cap. VI, 54)

Además de subrayar que Quintiliano concibe la ironía como un tipo de alegoría, es necesario enfatizar que, a pesar de que la transcripción de la excelente traducción al español manejada utiliza la palabra latina «inlusio», otras ediciones transcriben el término como «illusio»¹². Si no se recalca esta cuestión, no se comprendería porqué en español el término «ilusión» también designa un tipo particular de ironía¹³.

Aparte de este vínculo semántico y etimológico que no se ha tenido en cuenta a la hora de considerar una novela titulada precisamente *Las ilusiones del doctor Faustino*, la ironía verbal supone una tensión entre, por una parte, lo que se expresa y, por la otra, cómo, quién o qué se comunica verdaderamente. La consecuente contradicción abre un espacio para una incongruencia lógica que debe ser resuelta al considerar una intencionalidad perceptible o latente, aunque no totalmente manifiesta. Por este motivo, la ironía verbal se caracteriza contradictoriamente tanto por un exceso de

¹² Por ejemplo, la edición bilingüe de *Institutio Oratoria* incluida en la colección Loeb Classical Library de Harvard, traduce esa oración del siguiente modo: «On the other hand, that class of allegory in which the meaning is contrary to that suggested by the words, involve an element of irony, or, as our rhetoricians call it, *illusio*» (1966, 333; Book VIII, Chapt. VI, 54). El texto latino transcribe «illusionem vocant» (1966, 332; Book VIII, Chapt. VI, 54) a diferencia de la versión transcrita en la edición bilingüe latín-español: «inlusionem vocant» (1999, 264; Lib. VIII, Cap. VI, 54). La preferencia por una ortografía diferente en el caso de la traducción al español hace que se pierda el vínculo directo que existe con el término «ilusión» como un tipo particular de ironía.

¹³ Recuérdese que Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana* describe el término «ILVISION» diciendo «vale tanto como burla del verbo Latino illudo. dis. de ideo, ludibrio habeo» (1611, 500). El volumen IV del *Diccionario de Autoridades* recoge esta acepción también: «En términos Rhetoricos. Especie de ironía viva y picante, con que se hace zumba de alguna cosa. Lat. *Illusio*» (1734, 211). La primera acepción del término en *Autoridades* está muy cerca de la que se usa en la novela de Valera: «Engaño, falsa imaginación u aprehensión errada de las cosas. Es del Latino *illusio*, que significa lo mismo» (1734, 211). La última edición en línea del *Diccionario de la lengua* todavía recoge este vínculo en su cuarta acepción: «**ilusión** [...] 4. f. *Ret.* Ironía viva y picante» (negrilla en el original).

significado que desborda la literalidad de las palabras como por una carencia que condiciona la posibilidad de la comunicación. Sin embargo, no debería pensarse que la dinámica que genera la ironía verbal se limita solamente a un fenómeno semántico o lingüístico, ya que las repercusiones hermenéuticas de este tipo de dicción se proyectan adicionalmente hacia el sujeto emisor. Tal y como ha dicho el profesor de literatura comparada de Yale Paul de Man en su seminal ensayo «The Rhetoric of Temporality», la expresión irónica implica una disociación en la consciencia y produce una fractura que implica la imposibilidad última de reconstituir una coherencia en el hablante: «The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity» (1983, 214). Esta dicotomía entre una representación ficcional y una autenticidad diferida o dislocada es una de las problemáticas principales de la ironía, ya que revierte en una disonancia cognitiva provocada por la posible inestabilidad de la clave interpretativa. Dicha separación permitiría articular la relación entre el autor Valera y las diferentes facetas textualizadas de su carácter.

Para Quintiliano, la ironía, la *ilusión*, no es solamente un fenómeno retórico de desplazamiento semántico acompañado de burla y simulación. Su dinámica parece suponer un reto particular de caracterización, porque, tras haberla clasificado como un tropo en el libro VIII, el primer párrafo del libro siguiente advierte que «la *ironía* se encuentra tanto entre las *figuras de sentido* como entre los *tropos*» (1999, 277; Lib. IX, cap. I, 3; énfasis original). En el capítulo II del noveno libro se trata de aclarar esta diferencia:

[...] la ironía en cuanto figura no se diferencia mucho, por su mismo género, de la *ironía* considerada como *tropo* (pues en uno y otro caso se ha de dar a entender lo contrario de lo que se dice), pero que sus formas de expresión son diferentes [...]. En primer lugar, porque el *tropo* es más claro y, aunque dice una cosa distinta a su sentido, no finge, sin embargo, una cosa diferente; pues también todo cuanto le rodea se expresa por lo general de un modo directo [...]. Por el contrario, en la *figura de la ironía* se trata del fingimiento de toda la intención, que se

trasluce más que se manifiesta, de suerte que allí —en el *tropo*— las palabras son contrarias unas a otras, mientras aquí —en la *ironía como figura*— se contraponen el *sentido* a la expresión completa y a su tono, y a veces la configuración entera de un caso, hasta una vida entera parece tener en sí *ironía*, cual pareció tener la de Sócrates (pues por eso se le llamó *éiron*, —‘El Irónico’—, porque se hacía el ignorante y admirador de los otros como si fueran sabios); de suerte que lo mismo que una *metáfora continuada* forma *alegoría*, así forma el *tropo de la ironía* con todo su contexto esta correspondiente figura (1999, 315 y 317; lib. IX, cap. II, 44-46; cursiva del autor).

Si se sigue estrictamente a Quintiliano, entre los varios aspectos a destacar en esta apreciación se encuentra el imperfecto paralelismo establecido entre alegoría e ironía. En cuanto figura, una alegoría es producto de una metáfora continuada, pero, en cuanto tropo, la alegoría se convierte en modelo primigenio de la ironía. Por el contrario, una ironía sostenida no parece ser similar ni a una metáfora ni una alegoría. Sigue siendo ironía, aunque su carácter ya no reside totalmente en los aspectos semánticos del tropo, sino en factores extralingüísticos o contextuales que, utilizando la metáfora de Quintiliano, se *traslucen* intencionalmente. Esta diferencia entre una ironía verbal y una ironía que involucra una situación comunicativa va a pasar desapercibida en gran medida hasta finales del siglo XVIII, momento en el que se produce una modificación cuantitativa y cualitativa en la significación del término¹⁴. El hecho de que Kierkegaard dedique su ya mencionada tesis de maestría a la ironía socrática, también aludida por Quintiliano, es un claro indicio de cómo el fiel de la balanza se inclina hacia el otro extremo: no la ironía verbal, sino la situacional. Ya en el siglo XX, el profesor de la universidad de Chicago Wayne C. Booth describe este cambio sísmico en la

¹⁴ Debe tenerse en cuenta que no es hasta la segunda década del siglo XV cuando se localiza una copia completa del tratado de Quintiliano. Véase el premiado libro de Stephen Greenblatt donde se narra tanto el fortuito encuentro con la obra en la abadía benedictina de San Galo en Suiza como la reacción de los humanistas de la época ante el descubrimiento (2011, 177-178).

introducción de su *A Rhetoric of Irony* usando los siguientes términos:

Before the eighteenth century, irony was one rhetorical device among many, the least important of the rhetorical tropes. By the end of the Romantic period, it had become a grand Hegelian concept, with its own essence and necessities; or a synonym for romanticism; or even an essential attribute of God. And in our century it became a distinguishing mark of all literature, or at least all good literature... (1974, ix).

Ya para cuando se llega a Booth, el análisis de la ironía se complica adicionalmente al tratar de distinguir entre un tipo estable y uno inestable dentro del ámbito verbal. A su vez, estas ironías pueden tener un carácter encubierto («coverb») o descubierto («overb») y pueden tener un alcance o bien local o bien infinito (1974, 235), produciendo al menos ocho posibles combinaciones. Aunque lo parezca, esta clasificación de inspiración estructuralista no es la más compleja que se ha producido, incluso teniendo en cuenta que el intento de organizar una tipología de ironías es en sí mismo una empresa implícitamente irónica¹⁵. Este movimiento recursivo es particularmente característico de la ironía e incide en la posibilidad de acercarse a su examen.

¹⁵ Con cierto tono exasperado (o quizá irónico) Douglas Muecke ofrece la siguiente lista incompleta, tratando de enumerar los tipos de ironía que se han acuñado a lo largo de la historia: «tragic irony, comic irony, irony of manner, irony of situation, philosophical irony, practical irony, dramatic irony, verbal irony, ingénu irony, double irony, rhetorical irony, self-irony, Socratic Irony, Romantic Irony, cosmic irony, sentimental irony, irony of Fate, irony of chance, irony of carácter, etc.» (1969, 4). Según explica a continuación, algunos de estos términos se refieren al efecto, otros al medio, a la técnica, la función, el objeto, el emisor, el tono y la actitud. Por su parte, el relativamente más reciente volumen de Colebrook, aparte del funcionamiento de la ironía verbal, que se convierte en el modelo virtual de los otros, describe tres tipos adicionales de ironía situacional: «Dramatic, cosmic and tragic irony are ways of thinking about the relation between human intent and contrary outcomes. This sense of irony is related to verbal irony in that both share a notion of a meaning or intent beyond what we manifestly say or intend. In dramatic and cosmic irony this other meaning is plot or destiny. In verbal irony the other meaning is either what the speaker intends or what the hearer understands» (2004, 15).

Más allá de la distinción que Quintiliano establece entre ironía verbal como tropo y la situacional como figura, una de las primeras tentativas contemporáneas de establecer un catálogo de ironías ocurre en un breve y famoso ensayo del escritor romántico alemán Friedrich Schlegel. Tras haber sido criticado por la falta de claridad en sus fragmentos sobre la ironía escritos en forma de crípticos aforismos, Schlegel trata de ofrecer en «Sobre la incomprensibilidad» (1800) una clasificación que recuerda a algunas enumeraciones borgianas y termina por convertirse en un ejemplo del mecanismo que está tratando de caracterizar:

Para simplificar la visión de conjunto del sistema global de la ironía, mencionemos algunas de las clases más selectas de la misma. La primera y la más distinguida de todas es la ironía vulgar [...]. Luego está la ironía fina o delicada; luego la extrafina [...]. Esta clase de ironía también la encontramos en la obra de los poetas; y lo mismo ocurre con la ironía honrada [...]. No olvidemos la ironía dramática [...]. O la ironía doble [...]. Y, por último, la ironía de la ironía. En general, la más estricta ironía de la ironía se da precisamente cuando ésta nos resulta excesiva a fuerza de encontrarla demasiado a menudo (2009, 231).

Además de admitir un juego lúdico entre la misma imposibilidad del planteamiento, la más absoluta seriedad y la recursividad de «la ironía de la ironía», Schlegel se pregunta retóricamente «¿Qué dioses nos salvarán de todas estas ironías?» (2009, 232), haciendo hincapié en una situación radicalmente paradójica, un ciclo reflexivo del cual no hay salida. En este universo creado bajo el signo de la ironía, es inevitable el fracaso de ordenación que mezcla de modo indisoluble teoría y práctica. Así, se admite la potencial proliferación infinita de tipos de ironía, en un movimiento vertiginoso que representa el insondable abismo de la autoconsciencia.

El citado ensayo de Schlegel no es sino otro ejemplo paradigmático de cómo la teoría sobre la ironía puede convertirse en un ejemplo práctico de esta. Quizá sea este uno de los motivos por los que el crítico alemán, excepto en el caso ya mencionado, no utiliza el formato del ensayo o del artículo para dilucidar sus

pensamientos sobre esta cuestión, optando por condensar sus reflexiones en breves aforismos cuyo sentido es tan sugerente como opaco a la interpretación. Así ocurre con los fragmentos incluidos en revistas como *Lyceum* (1797) y *Athenaeum* (1798-1800) entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Ambas publicaciones son fundadas por el grupo de intelectuales pertenecientes al Círculo de Jena, dentro del que se encuentra el hermano mayor de Friedrich, August Wilhelm Schlegel, además de otros teóricos, críticos literarios, historiadores, filósofos, novelistas y poetas como como Ludwig Tieck, Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schelling y Novalis. No obstante, aunque no es la única figura del romanticismo alemán que considera las paradojas de la ironía, Friedrich Schlegel destaca por haber tratado de elevarla a un rango especial de reflexión intelectual.

Para Schlegel, la ironía es un elemento textual «indispensable» (2009, 28; frag. crítico 7), íntimamente relacionado con el discurso filosófico: «La filosofía es la auténtica patria de la ironía, que podría definirse como belleza lógica» (2009, 34; frag. crítico 42). Al mismo tiempo que se reconoce su valor estético y racional, la poesía es un marco propicio para el desarrollo de una conciencia irónica: «Hay poemas antiguos y modernos que exhalan continuamente y por todas partes el divino hálito de la ironía. Habita en ellos una bufonería auténticamente trascendental» (2009, 35; frag. crítico 42). En las reflexiones de Schlegel, no solamente el concepto se relaciona con lo bufonesco en una especie de juego metafísico que une tanto la burla a la seriedad como lo escatológico a lo ontológico, sino que su movimiento es intrínsecamente contradictorio: «La ironía constituye la forma de lo paradójico. Paradójico es todo aquello que es bueno y grande a la vez» (2009, 36; frag. crítico 48)¹⁶. Esa conexión con lo inconmensurable implica no solamente el movimiento sin fin de la paradoja, sino que también sugiere una inestabilidad constante que

¹⁶ Otros textos relevantes para aproximarse a las diferentes facetas de la ironía en Schlegel se encuentran entre los fragmentos críticos, el 108 (2009, 48-49); entre los fragmentos aparecidos en *Athenaeum*, el 51 (68-69), el 121 (84-85), el 253 (120), el 305 (133), el 418 (173-74) y el 431 (184).

difiere la posibilidad de estatismo: «La ironía es la clara consciencia de la eterna agilidad, de la infinita plenitud del caos» (2009, 204; *Ideas frag.* 6). En este sentido, es pertinente traer a colación que, incluso teniendo en cuenta toda la ambivalencia que *Las ilusiones del doctor Faustino* manifiesta hacia el romanticismo y hacia el personaje principal como ejemplo paradigmático del fracaso de una conciencia idealista, cuando el narrador describe irónicamente los frustrados ejercicios literarios de Faustino, destaca una excepción que conecta conceptualmente con el fragmento de Schlegel que se acaba de mencionar:

Sólo un verso, que él [Faustino] repetía a menudo entre dientes, tenía mérito singular, fuera de toda duda, porque reflejaba el estado de su cerebro.

¡Siento sobre mi frente hervir el caos!

decía el verso espantable.

Había un caos de ideas y de pensamientos en aquella frase (1970, 104-105).

Aunque al leer esas palabras sea difícil encontrar un equilibrio entre, por una parte, la afirmación sobre el «mérito singular» y la calificación «fuera de toda duda», frente a, por la otra, los matices jocosos del adjetivo «espantable», el énfasis en el caos como un incremento exponencial de la autoconciencia es difícil de ignorar: el caos se encuentra reiterativamente tematizado e incorporado. El ejemplo, pues, puede usarse para ilustrar cómo lo que en la retórica clásica hasta la llegada de Schlegel y otros románticos es considerado un tropo o una figura ya no puede ser pensado exclusivamente en términos retóricos, puesto que adquiere una singular amplitud conceptual que articula relaciones con múltiples dimensiones filosóficas.

De entre los varios fragmentos que Schlegel desperdiga en su particular reinterpretación de esta idea, interesa enfatizar uno más. Es el fragmento 668 en *Philosophische Lebrjahre 1796-1806*, donde se considera la ironía en relación con el término griego «parábasis». Este hace referencia a un momento en las obras teatrales griegas cuando los actores dejan la escena, y el coro se dirige directamente al público rompiendo la ilusión de la

representación y diluyendo lo que desde el siglo XVIII se viene conociendo como la «cuarta pared». Schlegel conecta este recurso dramático con las facetas teóricas que examina en sus pensamientos sobre la ironía cuando escribe: «Die Ironie ist eine permanente Parabase» (Schlegel, 1963, 85); es decir, «la ironía es una parábasis permanente». Comentando este mismo fragmento, Paul de Man escribe:

Parabasis is understood here as what is called in English criticism the ‘self-conscious narrator’, the author’s intrusion that *disrupts the fictional illusion*. Schlegel makes clear, however, that the effect of this intrusion is not a heightened realism, an affirmation of the priority of a historical over a fictional act, but that it has the very opposite aim and effect: it serves to prevent the all too readily mystified reader from confusing fact and fiction and from forgetting the essential negativity of the fiction (1983, 218-219; cursiva añadida).

Una argumentación similar que enfatiza el papel de la ilusión en este contexto se encuentra en *La poética de la ironía*, el volumen de Pierre Schoentjes, aunque en este caso el funcionamiento de la parábasis se explica en términos de alternancia dinámica:

Para que exista la parábasis, es necesario que se alternen acción y comentario, como sucedía en la tragedia antigua. Por eso, la siguiente fórmula hay que entenderla metafóricamente: el debilitamiento de la mimesis, *la ruptura de la ilusión engañosa*, acentúan lo que hay propiamente de artístico en el arte. La ironía es la puesta de relieve del carácter artificial de cualquier ficción más allá de su deseo de realismo (2001, 94; cursiva añadida).

Estas palabras se encuentran en el capítulo que Schoentjes dedica a la ironía romántica (2003, 87-113), donde también hay un apartado que considera «La ruptura de la ilusión» (2003, 96-99) como uno de los propósitos literarios fundamentales de este tipo de estructuras irónicas. Hoy en día, tras las técnicas de distanciamiento teorizadas y propuestas por el teatro épico para

romper la ilusión de realidad que recibe el público, este humilde recurso del antiguo teatro griego ha adquirido un nuevo ímpetu y una nueva significación.

Ya se ha dicho, pero conviene retomar, la relevancia de «la ilusión» para considerar, en el caso de Valera, una novela cuyo título y cuya exposición se enfoca en dicha idea, a pesar de que, como ya se ha explicado, en el texto la ilusión no parece estar relacionada explícitamente con la ironía. Igualmente, importa reiterar una cuestión primordial en términos históricos más allá de las varias y complejas recientes clasificaciones tipológicas de ironías. Claire Colebrook la enuncia en forma de pregunta cuando, aparte de la ironía romántica en el capítulo tercero de su estudio (2004, 47-71), considera la aparición de las nociones de ironía dramática, cósmica y trágica: «why the problem of these modes of irony was made explicit in the nineteenth century?» (2004, 15). Si bien la respuesta a esa pregunta involucra los cambios en la conciencia del ser humano en la modernidad y en una representación artística que ha perdido su inocencia y ha comenzado a problematizarse a sí misma, ese mismo interrogante ayuda a aclarar por qué la escritura de Valera es un caso paradigmático para examinar la ironía y, especialmente, la autoconsciencia del artificio que predica la denominada ironía romántica. En el caso de *Las ilusiones del doctor Faustino* la presencia de técnicas de distanciamiento y de comentario integran el discurso narrativo de la novela en la genealogía dramática de la parábasis e imponen una problemática ficcional que no debería ser ignorada, porque precisamente cuestiona lo que hace al mismo tiempo que lo hace. En dicho sentido, esta novela de Valera parece anticipar preocupaciones asociadas con el fin de siglo y técnicas novelísticas que se asimilarán a la práctica narrativa décadas más tarde¹⁷.

¹⁷ Varios acercamientos críticos han considerado que esta novela en muchos sentidos anticipa preocupaciones y aproximaciones narrativas posteriores. Esto es lo que propone hacer Wesley J. Weaver, quien, en su trabajo, «quiere sugerir que síntomas como la ‘fabulación frenética’ o la ‘estructura desigual’ serán precisamente los elementos destacables de esta singular novela, siendo signos de su carácter moderno. Con esto no se quiere decir que Valera sea un novelista que apadrina el experimentalismo más atrevido, sino que guarda una relación más estrecha con autores contemporáneos como Álvaro Pombo y Javier Marías

que con sus contemporáneos Galdós, Alarcón o Clarín» (2006, 316). Asimismo, otros estudiosos han señalado que la novela parece haber adelantado temas y planteamientos de la generación del 98. Por ejemplo, Ernesto Giménez Caballero escribe en 1924 que «Como novelista, [Valera] es el antecedente inmediato de Baroja, no porque Baroja le haya imitado, sino porque esbozó Valera las preocupaciones de muchas novelas barojianas. *Las ilusiones del doctor Faustino* es el paso al *Árbol de la ciencia*. El tipo del indeciso, del degenerado, del autoanalítico, del hombre de voluntad rota, ese tema tan delicado y estupendo de Baroja, allí está ya en Valera» (1990, 90-91). (Tangencialmente, convendría señalar que la famosa cita «*El árbol de la ciencia no es el árbol de la vida*», que se encuentra en *Las ilusiones del doctor Faustino* (1970, 69), procede del *Manfredo* de Byron: «The Tree of Knowledge is not that of Life» [Acto I, Esc. II.]) También Carmen Bravo-Villasante escribe que «Los problemas morales y políticos del 98 ya se anticipan en Valera» (1959, 184). Otros autores han visto en la novela formas que preceden la narrativa del siglo XX. Por ejemplo, Andrés Amorós, al mismo tiempo que reconoce que «[d]esde hace ya algunos años, es ya lugar común de la crítica considerar esta obra como un antecedente de las novelas que, hacia 1902, escriben los hombres del 98» (2005, 219), argumenta en contra las críticas que se han hecho a la configuración del personaje principal y explica «Me parece claro que nace esto [las críticas al protagonista] de la concepción del personaje propia de la novela realista decimonónica: sólido, bien acabado, verosímil en todos sus aspectos, descrito mediante la acumulación de detalles significativos. Es evidente, sin embargo, que la novela del siglo XX rompe con esta concepción, suele presentar personajes (*round characters*) más complejos, con varias facetas, que no se pueden resumir en una frase y que nos sorprenden al actuar» (2005, 218-219). A su juicio, «Relacionar esta novela con Flaubert, por un lado, y con los grandes autores del 98, por otro, abre perspectivas de mucho mayor interés. Con toda su ambición y todas sus limitaciones, está claro que esta novela no miraba al pasado sino al futuro» (2005, 220). Aunque no parece haber sido señalado hasta ahora, hay algunos fragmentos de la obra que podrían haber sido firmados por el mismo don Miguel de Unamuno si no fuera porque la ironía que los permea hace que se les reste la seriedad existencial que inyecta el rector de la Universidad de Salamanca a sus escritos. Obsérvese, por ejemplo, el siguiente fragmento del capítulo XIII: «Antes de ser yo realmente, era sólo, en la inteligencia infinita, una idea inmutable, eterna como esa inteligencia. Lanzado ahora en el seno de lo sucesivo y mudable, apareciendo mi ser en la corriente del tiempo, al menos vivirá también larga vida, ya que no vida inmortal, como idea y como recuerdo en otras inteligencias finitas. Algún efecto ha de producir esta vida mía; alguna huella ha de dejar; para algo he nacido; para algo soy. Sin embargo, no me contento con esta inmortalidad o con esta vaga duración de más allá del sepulcro. Quiero, no la duración de mi nombre, ni de mis pensamientos, ni de mis obras, sino de todo yo, con el recuerdo vivo de mi nombre, de mis pensamientos y de mis obras, aunque este recuerdo venga a ser un tormento sin fin de remordimiento y de vergüenza» (1970, 222-223).

Una narrativa determinada por la ironía

Al proponer una lectura de la segunda novela que publica Juan Valera desde el punto de vista de la ironía romántica, y en particular con ciertos recursos que contribuyen a romper la ilusión de realidad, no se está tratando de sugerir un vínculo directo con los fragmentos de Schlegel, sino una comunión de intereses que tienen que ver con la función y el propósito de la representación artística y en particular de la verbal. No obstante, es importante reconocer al respecto la fascinación que Valera demuestra por la cultura germana tal y como se manifiesta en las décadas que invierte en adquirir y poder leer la lengua¹⁸. La filosofía alemana

¹⁸ La fascinación y el empeño por aprender alemán le vienen a Valera de temprano, tal y como queda detallado en los volúmenes de su correspondencia. Al inicio de su carrera diplomática, escribe a su padre en 1846 que, de irse a su primer destino a Nápoles, «allí continuaré aprendiendo la lengua de Schiller y Goethe» (2002, 32). No parece avanzar mucho en los años siguientes, ya que en 1855 desde Dresde comenta a su madre, Dolores Alcalá-Galiano y Pareja, que no ha ido todavía al teatro «porque no entiendo jota del alemán y me da rabia no entenderle» (2002, 300). Días más tarde, desde el mismo lugar, confirma que su conocimiento del *Fausto* viene «por haberle leído en la traducción» y le dice a Serafín Estébanez Calderón que en las tertulias «se habla de literatura, se leen a veces versos y hasta tragedias en alemán, de lo que yo todavía me quedo en ayunas [...] aun no he ido a ver tragedias ni comedias, porque no entiendo la lengua» (2002, 304-305). Meses más tarde, vuelve a escribir al anterior y admite que «sino porque mis estudios de la lengua y literatura alemanas van a quedar muy por hacer, sentiría yo dejar tan pronto esta tierra» (2002, 311), aunque también reconoce que «De libros científicos aún no conozco casi nada en alemán, porque, al contrario de lo que sucede con las demás lenguas, el lenguaje familiar es en esta más fácil que el científico, y lo que está escrito en verso, mucho más fácil que la prosa» (2002, 312). En 1857, desde San Petersburgo, admite a Leopoldo Augusto de Cueto que puede leer a los autores rusos gracias a las traducciones al alemán, aunque su lectura no es todavía fluida: «En Alemania se ha traducido algo más [del ruso] y sirviéndome de la lengua alemana, que entiendo medianamente, pienso leer los poetas» (2002, 359). Los avances son lentos, puesto que en otra carta probablemente datada en 1865 escribe a Gumersindo Laverde desde Fráncfort que «Al teatro sí voy, aunque se me quedan por entender lo menos dos terceras partes de lo que recitan. Así y todo, tengo la paciencia, que Dios premie acaso abriendo mis oídos y mi alma a la lengua alemana, de oír dramas en cinco actos seguidos, como anoche que oí el *Guillermo Tell*, de Schiller» (2003, 243). Unas semanas más tarde le reconoce al

también es objeto singular de sus preferencias intelectuales¹⁹. El romanticismo alemán desde Goethe hasta Schiller ocupa un lugar especial entre sus referencias literarias, aunque ni en su correspondencia ni en sus escritos, hasta donde es posible determinar, haya menciones a las elaboraciones teóricas de Schlegel²⁰. Este hecho no es sorprendente, ya que, aparte de que

mismo interlocutor que «La lectura del alemán me fatiga aún demasiado. Las novelas y los versos son fáciles de entender; pero la prosa didáctica o científica hace sudar a chorros» (2003, 247). Para 1866, ya se muestra más confiado en su destreza lectora cuando expresa que «A pesar de mi pereza, he adelantado en el alemán y le leo y entiendo fácilmente, y esto sólo por los libros y periódicos» (2003, 261). Una de las últimas referencias a este largo aprendizaje se fecha en 1893, cuando le escribe a su hija desde Viena confesando que «el alemán es difícilillo» y que, «aunque yo leo casi como en castellano y no hay palabra que no sepa y entienda leída», su esposa tiene más posibilidades de hablarlo «por el buen oído y la buena maña que tiene para imitar acentos y tonillos» (2006, 522).

¹⁹ En la correspondencia de Valera se encuentran múltiples referencias a filósofos alemanes como Fichte, Kant, Krause y Hegel. En una carta enviada probablemente a Leopoldo Augusto de Cueto desde Berlín en 1857, demuestra su familiaridad con las ideas de Fichte refiriéndose jocosamente a «La A = A de Fichte» (2002, 546). En otra probablemente fechada en 1864, habla a Narciso Campillo sobre la importancia de estudiar filosofía y alude a su familiaridad con otros filósofos alemanes: «Del influjo de Descartes sería interminable disertar. Del de la novísima filosofía alemana lo mismo. Crea usted que a Hegel, y a Krause y a Schelling se les han ocurrido infinitas cosas que no solo no se le ocurren a todo el mundo, sino que aun son difíciles de entender para los que las estudian» (2003, 168). Por otra parte, su admiración hacia el filósofo de Königsberg queda patente cuando en octubre de 1866 le escribe a Gumersindo Laverde que «Imposible parece que en el siglo XIX sean tan brutos y déspotas los compatriotas de Kant y Humbolt» (2003, 270). No obstante, al mes siguiente le dice que «Hegel, para mí, es el príncipe de los filósofos modernos y sobre este será mi trabajo, mientras que voy censurando a Kant. Ya ve Vd. que la empresa es peliaguda» (2003, 548). Dicho punto de referencia se mantiene estable, tal y como se manifiesta a Marcelino Menéndez Pelayo cuando observa «la sinrazón de llamar bárbaros a los hijos de Alemania, donde han nacido Hegel, Kant, Goethe, Schiller, Mozart, etc.» (2004, 98). Pese a toda esa admiración, puntualiza en una carta a Aureliano Fernández Guerra en 1883: «Yo no creo ni chispa en Hegel y admiro más que nadie a Hegel. Yo no creo tampoco en otras muchas doctrinas filosóficas y religiosas y también las admiro y aún las venero» (2004, 498).

²⁰ Entre sus preferencias literarias germanas se podrían mencionar las siguientes, tal y como aparecen detalladas en su correspondencia. En noviembre de 1856 escribe desde Berlín a Leopoldo Augusto de Cueto valorando los «admirables versos de *La campana*» (2002, 327) de Schiller. En 1865, asiste a una

algunas las propuestas teóricas y filosóficas del autor de *Lucinde* permanecen en estado manuscrito hasta bien entrado el siglo XX, y otras no son traducidas a otras lenguas hasta las mismas fechas, la complejidad conceptual y el carácter enigmático de sus fragmentos genera frustración incluso entre sus compatriotas coetáneos. Es decir que, incluso en la desunificada Alemania de la primera parte del siglo XIX, tienen una difusión limitada. Como ha dicho Schojentes, «Aunque la teoría de la ironía romántica ha quedado confinada a un círculo restringido y apenas ha tenido influencia directa sobre la producción literaria, no se puede decir lo mismo de la práctica de dicha ironía» (2003, 95). Adicionalmente, él mismo reconoce que «la teoría de la ironía romántica no ha tenido apenas influencia directa en Francia» (2003, 101). En este caso, España no es diferente. Al mismo tiempo, Schojentes explica: «La reflexión teórica sobre la ironía romántica se desarrolló en Alemania, pero ello no impidió a los mejores lectores en toda Europa pensar en los procedimientos utilizados por toda una generación» (2003, 99). En cuanto lector y debido a su manejo de lenguas, además de su interés constante por las literaturas clásicas y modernas, la figura de Valera sí presenta un carácter excepcional

representación del drama *Guillermo Tell* del mismo autor (2003, 243). Estableciendo una comparación entre el prestigio de Goethe y Schiller, le dice a Gumersindo Laverde en 1866 que el respeto a la autoridad de los alemanes hace que «en materias literarias, una vez establecida y bien consolidada la reputación de un autor, todos lo veneren y aun adoren, sin entenderle ni leerle, como una gloria de la madre patria. Yo creo que así son aquí adorados Schiller y, sobre todo, Goethe. Schiller está más al alcance del público. Sus obras son más leídas y comprendidas. Goethe es adorado porque así lo ha dispuesto la crítica» (2003, 255). Se manifiesta más precavido, sin embargo, respecto al valor de Heine al ser traducido, tal y como le confiesa a Marcelino Menéndez y Pelayo en 1883: «yo hallo el mérito de la poesía lírica de Heine tan dependiente de la forma que todo o casi todo se evapora traducido; esto es, suponiendo que le haya y que no consista parte de él en la susodicha moda, en que los alemanes son más cándidos y dóciles que nosotros para admirar y en que nosotros, poco conocedores de la lengua alemana y prevenidos por la fama a favor del poeta, creemos hallar primores de estilo donde no los hay» (2004, 557-558). Algo similar reitera a Narciso Campillo en 1886: «todo lo que hay en el *Cancionero* de Heine, se queda en alemán, y ni chispa de ello se traduce al traducir con exactitud las palabras, porque no está en las palabras, sino en su agrupación misteriosa y artística, diversa en cada idioma» (2005, 443).

dentro del panorama cultural dentro y fuera del país al que sirve como diplomático.

Como ya se ha anticipado, el gran valor que Juan Valera coloca sobre la cultura alemana es bien conocido. Asimismo, el rol que el romanticismo tiene en la formación vital y literaria del escritor es consabido. Hasta cierto punto, *Las ilusiones del doctor Faustino* es producto de la intersección no siempre tranquila de estos dos vectores, al que se le añade la problemática de la representación de la realidad empírica dentro del marco narrativo y descriptivo de una obra artística. Esta novela no solamente parece ser una reescritura hasta cierto punto paródica del *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe, sino que ha sido leída como un documento que certifica el sacrificio del romanticismo ante el altar del realismo, para, entre otros objetivos, resaltar el estrepitoso fracaso de las aspiraciones y del idealismo románticos²¹. En todo

²¹ Véase el artículo de Ellis Shookman para la incidencia de la ironía romántica en el *Fausto* (2009). En cuanto a Valera, aparte de tener siempre presentes los personajes y los asuntos del *Fausto* para establecer comparaciones con personas que conoce (2002, 327 y 404; 2006, 474 y 565) y lugares que visita (2004, 87), el escritor valora en esta obra de Goethe muchos otros aspectos que menciona en su correspondencia a lo largo de su vida. Desde Río de Janeiro escribe a Heriberto García de Quevedo en 1853 que «En *Fausto*, al menos, se transluce algo: la redención por el amor. Margarita se lleva a Fausto al cielo» (2002, 229). Ese mismo año comenta a Manuel Cañete que «El ‘Euforion’ está tomado de un episodio de la 2ª parte del *Fausto* (tú puedes ver por la traducción de Blaze hasta qué punto) y es el símbolo de la poesía moderna nacida de la ciencia y de la hermosura antiguas. Es asimismo la apoteosis de Byron» (2002, 284). Desde Dresde, en 1855 le dice a Serafín Estébanez Calderón: «Esta noche dan el *Fausto*, y acaso vaya, aunque me quede a oscuras, por ver representar un poema tan sublime, cuyo sentido al menos comprenderé por haberle leído en la traducción» (2002, 305). Igualmente, desde San Petersburgo en 1857, comenta a Leopoldo Augusto de Cueto sobre el significado del final del invierno haciendo una reflexión sobre *Fausto*: «En estos países del Norte se comprende mejor que en el nuestro todo lo que tiene de grande, de poético y de religioso la vuelta de la primavera: [...] el renovado amor a la vida con que el doctor Fausto arroja la copa de veneno, cuando oye el canto de los ángeles que celebran la resurrección. [...] [C]uando no me duele el estómago ni la cabeza, y aun doliéndome a veces, entono el canto de los tres arcángeles delante del Altísimo; el cántico sereno y magnificador de las cosas todas, que halló Goethe en el santuario de su alma elevada y tranquila. Yo digo con él: [/] *Die unbegreiflichen Werke* [/] *sind herrlich wie am ersten Tag*» (2002, 409). Ese mismo año desde Fráncfort escribe a Ramón de Campoamor, alabando el canto al comercio que aparece en el *Wilhelm Meister*, y

diciendo que «El ingenio alemán es maravillosamente sintético, y Goethe es el más alto representante del ingenio alemán» (2002, 554) para volver a citar los versos del *Fausto* que tiene impresos en la memoria: «La estatua de Goethe en la plaza de Francfort es el genio de lo ideal, que se cierne sobre la realidad más prosaica a los ojos del vulgo y la torna poetiquísima y tan hermosa como el primer día, *wie am ersten Tag*, y la canta con un tono inmortal y sublime» (2002, 554-555). La visita a la ciudad natal de Goethe, parece haberle afectado profundamente, ya que desde París le escribe a Leopoldo Augusto de Cueto ponderando la importancia de haber visto la estatua del autor y volviendo a citar los versos del *Fausto*, ahora traducidos al español: «Como maestro de capilla, como príncipe y director de esta armonía, representante de la síntesis de lo real y lo ideal, del jamón y del no me olvides, se levanta en medio de la plaza de Fráncfort la estatua de Goethe, genio tutelar de aquellos lugares. Tiende la mirada sobre ellos, satisfecha y serena, y parece que de sus labios entreabiertos se escapa el canto de los tres arcángeles. Todo está bien y rebién, como en el primer día. La mano del poeta va a moverse y a echar la bendición hasta a los demonios más feos y tiznados» (2002, 557). Como es sabido, Valera traduce una parte del *Fausto* y escribe un prólogo para una traducción al español que se publica en 1878 (véase 2004, 78). De hecho, está muy orgulloso de su trabajo, tal y como le dice a Manuel Cañete: «Yo estoy preñado con el antojo de me oigas el estudio que he escrito sobre el *Fausto*. Quiero que metas tu cuchara en este guiso y me digas a qué te sabe. Mañana, 29, jueves, a las tres de la tarde, vienen a oírle los editores. ¿Quieres venir también? Te lo agradecerá tu afmo.» (2004, 80). En agosto de ese mismo año de 1878, también le menciona este trabajo a Marcelino Menéndez Pelayo: «Del *Fausto* he traducido últimamente algunos cantares, que no han salido del todo mal, sobre todo lo que canta Margarita hilando [...]. Ahora escribo un estudio sobre el *Fausto*, que irá como prólogo de esta edición de lujo que hacemos. Difícil es decir nada nuevo, bueno, sobre Goethe y su obra, después de tanto como ya se ha dicho. Llevo escritas, aunque de letra muy ancha, más de cincuenta cuartillas, y apenas si he empezado a hablar del *Fausto*» (2004, 106). Da el trabajo por terminado en carta al erudito santaderino a finales de mes (2004, 107) y unos días más tarde expresa su satisfacción (2004, 114). En 1881 también declara su intención de traducir el *Fausto* completo, según le confiesa a Enrique Domenech desde Lisboa (2004, 302). Todavía existe el plan al año siguiente tal y como manifiesta en carta a Menéndez Pelayo: «Quiero hacer la traducción del *Fausto* –ambas partes– para un editor de Barcelona que lo paga bien» (2004, 389). El proyecto no parece haber fructificado, pero eso no altera la afinidad que siente por el autor, según le manifiesta a Juan Luis Estelrich cuando este le envía su traducción de un famoso poema del escritor alemán: «La traducción del ‘Rey de los Elfos’ me parece muy bien. El asunto es el que no me agrada gran cosa, a pesar de lo entusiasta que en general soy yo de Goethe. Hay otras muchas baladas y leyendas cortas que me agradan más» (2006, 320). Su último artículo sobre el *Fausto* en 1896, recibe la admiración del doctor Thebussem (2007, 173). Algunas de estas referencias y otras adicionales aparecen en el prólogo que Leonardo Romero Tobar pone a su selección de

caso, si aquí se trae a colación particularmente al menor de los hermanos Schlegel no es para demostrar un vínculo directo con Valera, sino para observar hasta qué extremo los argumentos teóricos del primero identifican dinámicas que, incluso sin que existan referencias textuales localizables en los textos del segundo, ayudan a caracterizar la genealogía de ciertas técnicas literarias que este usa. Cabe advertir, además, que no es aquí el primer lugar donde el nombre de Schlegel es mencionado en relación con el autor de *Las ilusiones del doctor Faustino*. Por ejemplo, el hispanista francés Jean Krynen en *L'esthetisme de Juan Valera* curiosamente invoca dicho nombre para tratar de demostrar que el escritor no tiene un talante irónico sino más bien uno humorista:

Le retour de l'esprit sur une expérience poétique de participation au monde et à l'esprit est intérieur à ce romantisme. De là l'ironie telle que Schlegel l'a définie : l'absolu n'étant nulle part est aussi partout. Pour J. Valéra, plus humoriste qu'ironiste, l'humour est un détachement et un sourire, une séparation à l'égard de la vérité absolue et une possession toujours possible de cette vérité (1946, 88).

Como ha notado Judith Irene Knorst, en su tesis doctoral «the very fact that Krynen mentions a relationship to Schlegel leads one to believe that the connection between Valera and the German philosopher's concept of irony cannot be ignored» (1982, 61). No obstante, ella misma también desaprovecha la ocasión y no persigue la idea que acaba de enunciar cuando, como ya se ha dicho, explica que el modo que caracteriza una de las novelas más singulares de Valera no es irónico, sino satírico²².

textos escritos por Valera sobre el *Fausto*. Al respecto, véanse también el artículo de Manuel G. Morente sobre la presencia de Goethe en el mundo hispano y el de Juan de Dios Torralbo Caballero sobre el trabajo de traductor de Valera.

²² Como se ha anticipado, *Las ilusiones del doctor Faustino* es hasta cierto punto una obra singular en la producción novelística de su autor. Así, muchas valoraciones críticas han enfatizado diferentes aspectos de esta singularidad y otras han visto en ella temáticas que se desarrollarían en obras posteriores. Por ejemplo, ya se ha dicho que a Antonio Cánovas del Castillo no le pasa desapercibido que esta novela es «la más extensa y complicada de las novelas de Valera» (1888, LXVIII) hasta la fecha en la que se escribe —de hecho, es la más extensa de todas las que

En *Las ilusiones del doctor Faustino*, Valera pone en juego diferentes tipos de estrategias para desarticular la ilusión narrativa y no permitir que el texto se convierta ni en una expresión naturalizada de un lenguaje que aspira a controlar la referencialidad

publica—. Cánovas también menciona que, si bien las narraciones de Valera se caracterizan por «la pobreza de acción», el *Doctor Faustino* es una anomalía: «A los que no participen de tal opinión, debe, por el contrario, satisfacerles la acción de *El Doctor Faustino*, por ofrecer la abundancia de sucesos y pormenores que en las novelas de cuarenta años há sobre todo buscaban los lectores» (1888, LXXVI). Aunque a la carrera de novelista de Valera todavía le queda una década de actividad después del prólogo de Cánovas, sus observaciones siguen siendo válidas. También Pedro Romero Mendoza observa que, a diferencia de otras novelas del autor, esta «es, en cambio, de más tramoya y movimiento, circunstancias nada comunes en la producción novelesca de don Juan» (2004, s. p.). Sherman Eoff, por su parte, menciona aspectos teosóficos como «la transmigración de las almas» y el espiritualismo que se manifiestan en esta obra y se desarrollarían en *Morsamor* (1990, 470), mientras José F. Montesinos ve en esta novela «cierta tendencia de Valera a la fabulación frenética» (1990, 477). Con la agudeza interpretativa que lo caracteriza, Azorín sabe identificar en *Las ilusiones*, «novela complicada, de muchos pintorescos personajes», no solo la influencia de «la doctrina espiritista» (1959, 20), sino una especie de compendio de todo lo que pudo dar de sí el escritor: «En *Pepita Jiménez* hay una parte de Valera, parte esencial; en *Las ilusiones del doctor Faustino* encontramos a todo Valera; las aventuras que en esta novela se nos cuentan son un repertorio en que se muestra todo el espíritu, todo el carácter de Valera. No retrocede en esta novela Valera ante ninguna expresión, ante ningún hecho [...]. Que no ha perdido nunca Valera el contacto con la realidad española, concretada en un pueblo, es la delectación con que continuamente nos está hablando de los condumios andaluces [...]. Ese contraste entre la realidad y lo más sutil del espíritu se da a lo largo de la obra de Valera y es lo que presta encanto a la labor del novelista» (1959, 20-21). Cyrus Cole DeCoster también hace hincapié en la extensión y en la ambición de la novela: «By far the longest of Valera's novels, it is usually published in two volumes. It is also his most ambitious work» (1974, 104); en esta novela aparece «for the first time a concern for theosophy, a subject which continued to interest Valera» (1974, 108); al contrario de lo que ocurre con la trama estática en *El Comendador Mendoza*, en *Doña Luz* y *Las ilusiones del doctor Faustino* abundan los «melodramatic episodes» (1974, 157); y al igual que en *Genio y figura*, «the action is spread over many years, lack the concision of the other novels, and partly for that reason, they are less successful» (1974, 159). Robert Gene Trimble también observa que «es con mucho la más larga novela de Valera» (1998, 61) y que aquí «Valera incluye más comentario observacional que en cualquiera de sus novelas posteriores» (1998, 74). Finalmente, para Andrés Amorós se trata de «una de sus obras más complejas» (2005, 213).

ni en una obra que trate de simular una falsa relación con el mundo empírico: su intención en este sentido se mueve en la ambigüedad. Más que dar respuestas o proponer soluciones unívocas, propone una narración proteica e inestable que no tiene solamente una faceta. Todos estos recursos remiten en última instancia a las paradojas creadas por la presencia de la ironía romántica, entendida esta dentro de este contexto narrativo y novelesco como una conciencia adicional del artificio que cuestiona la literalidad de la literatura. Del mismo modo, al relacionar estas técnicas con la ironía romántica no se está proponiendo que no hayan existido previamente. De hecho, muchas de ellas se pueden encontrar en obras previas como el *Quijote*, uno de los referentes novelescos que, junto a *Tristram Shandy*, se suelen usar para ejemplificar la ironía romántica *avant la lettre*²³. Igualmente, ya se ha mencionado que la parábasis, teniendo una larga historia, es una técnica que pasa a asociarse con la ironía romántica a partir de las formulaciones de Schlegel.

En el caso de la segunda novela que publica Valera, la ironía romántica existe tanto al nivel extradiegético como al nivel intradiégético, creando una interdependencia entre ambos planos que nunca llega a estabilizarse, lo que a su vez crea un vértigo muy cercano a la experiencia de lo que el narratólogo Gerard Genette califica como metalepsis²⁴. El texto novelesco se empeña en diluir la distancia y la diferencia entre niveles narrativos al mismo tiempo que introduce varios episodios metadieéticos tematizando explícitamente el funcionamiento y la equívoca relación que la ficción tiene con su referente. Uno de los modos en los que la novela textualiza esta dinámica irónica de la autoconsciencia es a

²³ Debe recordarse que el término «ironía romántica» no forma parte del vocabulario crítico de los propios románticos, sino que se acuña a mediados del siglo XIX. Véase al respecto el artículo de John Francis Fetzer (1987).

²⁴ Recuérdese que el narratólogo francés Gérard Genette denomina «metalepsis» cualquier tipo de intrusión de un narrador extradiegético o un narratario en el universo diegético (1980, 234-235). Sobre estas transgresiones, explica «The most troubling thing about metalepsis indeed lies in this unacceptable an insistent hypothesis, that the extradiegetic is perhaps always diegetic and that the narrator and his narratees—you and I—perhaps belong to some narrative» (1980, 236). Esta dinámica es precisamente la que caracteriza de modo explícito el discurso narrativo de Valera en esta novela.

través de alusiones artísticas y, más específicamente, ficcionales. A veces se manifiestan de modo recursivo o metaficcional al incluir la ficción dentro de la ficción como ocurre, por ejemplo, cuando se habla de los «juegos» que acostumbra a hacer representar Respetilla, el criado de Faustino. La voz narrativa explica «Por juegos se entiende algo como representaciones dramáticas, en su forma más ruda. Los actores son cómicos y poetas a la vez y cada uno inventa lo que dice. Uno solo, y aquella noche lo fue Respetilla, es el que dirige y compone el argumento y plan del drama» (1970, 269). De este modo, si se permite la redundancia expresiva, los personajes de la novela interpretan o «juegan» también el papel de personajes dentro de dichas obras improvisadas para el deleite de otros personajes: son personajes interpretando personajes, cuyo público está asimismo formado por personajes. Respetilla, además de personaje, se ha convertido o bien en autor o bien en narrador. Otro tanto se podría decir del relato de Joselito, que ocupa buena parte del capítulo XXIII.

No al nivel intradieгético, sino al nivel de la enunciación extradieгética que pertenece a la voz narrativa se encuentran también expresiones que, al mismo tiempo que tratan de integrar la ficción en la realidad, le niegan al elenco de la novela una existencia empírica como sujetos, como cuando en la introducción la voz narrativa describe al padre Bermejo como «un personaje patriarcal» (1970, 53); cuando, en el capítulo XXVI se dice del doctor Faustino que estaba «esperando siempre el día en que había de elevarse a personaje» (1970, 356); o cuando, en el capítulo XXVII, se menciona «un personaje bermejino, del que hemos hablado en la introducción [...]. Era este personaje el cura Fernández» (1970, 369) y se recuerda «al personaje principal de la introducción», don Juan Fresco (1970, 370). En ocasiones, estos comentarios recurren al tópico de la vida como teatro. Así ocurre en el capítulo XV al describirse a Rosita diciendo que ella «asistía a la vida, como quien asiste a la representación de un drama que le parece tonto y cuyos personajes no le interesan» (1970, 249). De este modo, no parece haber diferencia alguna entre persona y personaje.

En otros momentos, la instancia narrativa recurre al vocabulario de la ficción, asociándolo con las acciones de emular o fingir y con entretener, como acontece en el capítulo XIX:

«Durante cuatro días, tuvo Respetilla la habilidad de seguir entreteniendo a Rosita con la ficción de que D. Faustino estaba enfermo. Rosita le enviaba con Respetilla los más cariñosos recados. Respetilla fingía de parte de su amo otros recados no menos cariñosos» (1970, 289). Algo similar ocurre en el capítulo X, cuando el propio Faustino, antes de describir un misterioso encuentro en la iglesia, dice: «Lo malo es que la imaginación puede mucho. Ella produce una ficción y sobre esta ficción se levanta luego un caramillo de otras ficciones» (1970, 196-197). Este mismo mecanismo constructivo es el que la novela ejemplifica, tematizando su propio funcionamiento y haciéndolo objeto de reflexión explícita desde el mundo intradieгético. Incluso existen momentos en los que las reflexiones sobre el funcionamiento de la imaginación ceden el paso a referentes ficcionales explícitos. Es lo que acontece, por ejemplo, en el capítulo XXVI al decir que Faustino es una «figura novelesca que ya podía compararse al Edgardo de Walter Scott, ya al Manfredo de Byron» (1970, 348) o cuando se citan unos versos de *El Trovador* para describir la relación entre Costancita y el general Pérez (1970, 391; cap. XXIX).

No obstante, sería un error creer que dichos comentarios o símiles son un método de distanciamiento que usa la voz narrativa con el propósito de hermetizar el mundo ficcional para hacerlo autosostenible o para supeditarlo a otros referentes literarios. Los mismos personajes de la novela también utilizan un procedimiento similar. Así, la misma madre de Faustino le advierte a su hijo en una carta que, como no sea más agresivo en su relación con su prima, «te va a pasar lo que al héroe de una antigua comedia que llaman *El castigo del pensó que...?*» (1970, 192; cap. X). Al mismo tiempo, también sería un error considerar que las alusiones a las ficciones que construyen el universo narrativo de esta novela siguen exclusivamente modelos románticos o comedias del Siglo de Oro como ocurre en la referencia que evoca la madre de Faustino a la obra de Tirso de Molina. La misma Costancita, por ejemplo, recurre a la ficción como un refugio frente a la realidad:

Forjábase entonces la marquesa una existencia fantástica, mil veces más bella que la que había pasado. Se

representaba a sí misma como la musa, el impulso, la inspiración, el resorte enérgico y fecundo en milagros y creaciones, de un hombre que tal vez hubiera llenado de gloria a su patria. Esto le pareció más bello, más poético, más noble que todos los casos, lances y sucesos de su vida real (1970, 383; cap. XXVIII).

Un ejemplo paradigmático de este tipo de retroalimentación de la ficción sobre la ficción que juega tanto al distanciamiento como a la cercanía es la manera en cómo Costancita se imagina su rol en la historia de Faustino. En este caso se establece una comparación con las situaciones en los cuentos de hadas:

¿Y quién había sido la maga maléfica, la hechicera traidora que había hecho tan impía y bárbara amputación de alas y de uñas? Costancita se dio a cavilar en esto, y a sentir remordimientos que hasta entonces no había sentido, y a considerarse bastante culpada. [...] Todo esto, poetizado, hermozeado, sublimado por la distancia, acudía a la memoria como cuento de hadas, con destellos refulgentes, con el encanto de la primera juventud evocada por el recuerdo (1970, 382; cap. XXVIII).

Existen en la novela numerosas referencias textuales a los cuentos de hadas que merecerían un estudio aparte, pero hay una particularmente relevante para examinar la dinámica de la ironía romántica, ya que la voz narrativa procede no solamente a insertar un cuento en la narración interrumpiendo la trama principal, sino que procede a interpretarlo para la audiencia. Esto ocurre en el capítulo XIII, cuando se dice que Faustino «recordaba el cuento de doña Guiomar que le contaban las criadas cuando niño» (1970, 224)²⁵. Tras incluir esta narración dentro de la narración, la voz

²⁵ Carmen Bravo-Villasante en su biografía de Valera indica que la fascinación por este cuento proviene de la niñez del autor: «[e]l cuento más bonito, el que le deleita, es el de doña Guiomar, una de las más bellas reliquias que los árabes han dejado en Andalucía. Juan traga la comida y atiende a las palabras de la criada: ‘Pues mira tú, y ella iba galopando, galopando [...]’» (1959, 13). Ya se ha mencionado en notas previas que hay pocos aspectos en *Las ilusiones del doctor*

Faustino que generen consenso crítico. Una excepción es, sin embargo, el componente autobiográfico de mucha de la materia narrativa. José F. Montesinos explica que, al igual que ocurre en su primera obra que no llega a terminar o publicar, «[p]uede suponerse sin esfuerzo que el personaje es el mismo; en realidad lo es: el autor, y *Las ilusiones* reconstituyen por lo menudo una fase de su vida posterior a la que ya conocíamos» (1957, 142). Bravo-Villasante abunda en estos aspectos: «En *Las ilusiones del doctor Faustino* hay tanta materia autobiográfica que es posible imaginar a Valera haciendo recuento de su vida pasada en estas páginas novelescas. El protagonista, Faustino, tiene mucho del Valera juvenil, ambicioso e indeciso. [...] Faustino estudia en los mismos lugares que Valera, y cuando termina los estudios, las preguntas que se hace sobre su futuro son idénticas a las que se hizo Valera en esta situación. [...] Una cosa también hay en común entre Faustino y Valera: su afición y amor al campo cordobés. [...] Lo mismo que Faustino se cree trasladado a la Edad de Oro y se tiene por un pastor de la Arcadia, Valera transmuta todas esas bellezas naturales hasta lograr una Andalucía poética, no menos real que la verdadera, pero sublimada artísticamente gracias a la idealización de sus rasgos más bellos. [...] Las tentativas poéticas y los fracasos dramáticos de Faustino en Madrid siguen siendo biografía valeresca» (1959, 208-209). Algo similar expresa Alberto Jiménez Fraud, cuando manifiesta que es «fácil reconocer a Valera en el joven y soñador doctor Faustino» (1973, 202) y que «[p]intóse Valera en su doctor Faustino como personaje de enmarañado carácter, desesperado de no amar lo bastante, ni la vida práctica ni la especulativa, en lo que tiene de más egregio» (1973, 224). Cyrus Cole DeCoster también establece los mismos paralelismos entre la primera obra malograda y *Las ilusiones*: «There are reminiscences of his university days in two of his early novels, *Mariquita y Antonio* and *Las ilusiones del doctor Faustino*. Antonio and Faustino both studied law in Granada and led equally irresponsible lives» (1974, 16). Adicionalmente, «Valera put much of himself in Faustino. Both belonged to aristocratic families in somewhat straitened circumstances. Like Faustino, Valera had had trouble deciding on a career and has essayed several, diplomacy, politics, and journalism, as well as literature. Valera was not a feckless failure, but when he wrote *Las ilusiones del doctor Faustino*, his literary career was just beginning to flower» (1974, 107). A juicio de este crítico, la densidad del contenido autobiográfico coloca esta novela aparte de las otras: «There are autobiographical elements in all of Valera's novels, but this is especially true of *Las ilusiones del doctor Faustino*. As we have already seen, the protagonist has a good deal in common with the youthful Valera, and Faustino's mother, Doña Ana, distinguished, cultured, ambitious for her son and somewhat domineering, is in part based on Valera's own mother» (1974, 109). Quizá por este motivo Juan Oleza no duda en calificarla de «novela autobiográfica» (1976, 58) y de afirmar que «en el *Doctor Faustino* escamoteó su propio conflicto y, una vez más, jugó a la ambigüedad de sugerirlo al mismo tiempo que lo ocultaba» (1976, 64). Han reiterado ideas similares Arturo García Cruz (1978, 159) y Robert Gene Trimble (1998, 61). Andrés Amorós es, sin embargo, más cauto cuando afirma y se pregunta «El doctor Faustino tiene

diegética y el mismo Faustino reflexionan conjuntamente de la siguiente forma:

Este cuento, como todos los de hadas, encantamientos y asombros, puede con facilidad traducirse en símbolo y alegoría. Por esto el doctor fantaseaba que doña Guiomar era la poesía, la imaginación, la fe, que obra milagros con quien la lleva para salvarse de la fría razón que la tenía aprisionada. Un momento de abandono basta luego para que la fe se olvide y se desconozca.

La inmortal amiga era, pues, como doña Guiomar: era la fe, la poesía, el concepto más puro del alma del doctor, olvidado, desconocido por una maldición de la hechicera, que representaba y cifraba en sí ambición, ciencia profana, codicia, vanidad, orgullo y otras malas pasiones (1970, 226-227).

Dicho ejemplo tiene una relevancia singular porque introduce de forma explícita un mecanismo hermenéutico que posibilita una interpretación –una «traducción»– de la narrativa en materia simbólica o alegórica²⁶. Este y otros ejemplos similares no

bastante de Valera, a pesar de todo. Pero Valera no se hace ya ilusiones, ¿Se las hizo de joven? Ahora ya no, desde luego; por lo menos, desde que, en la madurez de los cincuenta años, escribe novelas» (2005, 223).

²⁶ Obsérvese que la misma voz narrativa parece utilizar los conceptos de «símbolo» y «alegoría» como sinónimos y los concibe como parte intrínseca de la fabulación en este tipo de cuentos. Sin embargo, este proceso hermenéutico ocurre en otras ocasiones también. Al final de la novela, la instancia diegética acompaña a don Juan Fresco a la casa de Faustino, donde ambos ven tres prendas que pertenecieron a este último. El segundo, «tan enemigo de las ilusiones», explica: «Esos objetos simbolizan las causas de la perdición de mi sobrino político. El traje de doctor es la vanidad científica, la pedantería filosófica, la duda y la incertidumbre [...]; el uniforme de miliciano nacional es símbolo de la confusión que solemos hacer de la verdadera libertad con el tumulto, la bullanga y el desorden; y el uniforme de maestrante es símbolo de la manía nobiliaria» (1970, 447-448). Es todavía más relevante, si cabe, lo que ocurre con la Posdata que Valera incluye con el texto de la novela a partir de la segunda edición de 1879. En este lugar, el autor manifiesta «Aunque yo soy poco aficionado a símbolos y alegorías, confieso que el doctor Faustino es un personaje que tiene algo de simbólico o de alegórico» (1970, 451). Es difícil no leer dicha afirmación de modo irónico tras haber leído una novela donde tanto el símbolo como la alegoría se convierten en objetos de reflexión. Varias voces

solo crean múltiples *mise en abyme* y varios niveles narrativos que se influyen entre sí, sino que proponen posibilidades interpretativas que revierten sobre el marco narrativo que las contiene y les da sentido²⁷.

Esta densidad o preocupación por hacer explícitos los mecanismos representativos que subyacen a esta y otras ficciones hace que sea imposible acercarse a la novela como un ejercicio representativo inocente en el que el lenguaje tenga una función exclusivamente referencial y denotativa, puesta al servicio de un ejercicio puramente mimético. La narración insiste en exponer la trama que está permitiendo el funcionamiento del mundo de los

críticas han enfatizado diferentes significados alegóricos en la novela como ocurre, por ejemplo, con Jiménez Fraud, quien ha manifestado que «[d]e las cinco novelas que publicó durante esos años de retiro, *Las ilusiones del doctor Faustino* tiene, aparte de su valor literario, uno histórico, ya que nos revela la conciencia de un importante sector de la generación del 68, y, sobre todo, la de uno de sus más ilustres representantes» (1973, 186). También Arturo García Cruz ha escrito que «Valera se ocupa de hacer muy detalladamente la radiografía moral del héroe, identificando con él a toda una generación, el destino de toda ella. Hace, pues, una magnífica biografía» (1978, 167). Quizá sea Andrés Amorós quien haya dado un significado alegórico todavía más general al protagonista de la novela «El doctor Faustino es una muestra de una enfermedad nacional» (2005, 204). Para un acercamiento a la diferenciación tan importante que el romanticismo establece entre símbolo y alegoría, véase el ensayo de Paul de Man (1983).

²⁷ Hay otros ejemplos adicionales de este tipo de dinámica. En el capítulo XIII, el proceso que revierte la ficción contenida sobre la ficción que la contiene es igualmente explícito e involucra, una vez más, añejas tradiciones narrativas: «El doctor había leído un cuento oriental de cierto príncipe que halló en el tesoro de su padre un retrato de mujer de quien se enamoró: pero el príncipe creyó contemporáneo suyo el original del retrato. Salió en su busca por el mundo, y nunca pudo dar con la mujer amada. Sólo vino a averiguar, después de mucho tiempo y peregrinaciones, que la dama, a quien amaba por el retrato, había sido una reina de la isla de Serendib, no menos prendada de Salomón que la de Saba, y quizás la más bella y favorita de sus mujeres. Si el príncipe hubiera sabido a tiempo que el retrato era de aquella antiquísima reina, jamás se hubiera enamorado. El doctor Faustino no podía ni quería ser más loco que el príncipe» (1970, 218). Igualmente, en el capítulo XXIX se puede leer: «el doctor era como personaje de antiguo cuento que vaga perdido en una selva, en la obscuridad de la noche, y corre ya en pos de una lucecita, ya en pos de otra, de las que ve brillar a lo lejos, creyéndolas alternativamente faros que han de salvarle» (1970, 394-395).

personajes, afirmando y negando al mismo tiempo su factualidad. Sin embargo, no se limita exclusivamente a comentar la formación del mundo diegético o de cómo este se alimenta de ficciones metadieéticas, sino que insiste en incorporar lo extradiegético, el mundo empírico, dentro de lo intradieético. Por ejemplo, la voz narrativa introduce referencias a los personajes principales de la primera novela que publica Valera, don Luis de Vargas y Pepita Jiménez, «a quienes supongo que conocen mis lectores» (1970, 50), insertándose a sí misma en relación tanto a la audiencia y al mundo referencial como al mundo ficcional de su obra previa. De acuerdo con la cita anterior, todo lector que se asome a *Las ilusiones del doctor Faustino* está incluido de antemano en la dinámica narrativa y se ve involucrado explícitamente en una representación que no deja oportunidad de reiterar su artificialidad y su condición de artefacto para ser leído, tal y como se observa en preguntas como: «¿Sospechará quizás el lector que María se había ido a América y había buscado un refugio cerca de D. Juan Fresco?» (1970, 370). Al mismo tiempo que es imposible obviar esta dinámica metacomunicativa, es necesario indicar que incluso esta figura lectora está sujeta a una inestabilidad representativa similar.

Nótese que este tipo de entreveramiento enlaza la enunciación literaria con unos receptores que ya no son potenciales o implícitos, sino que pasan a estar incorporados a la ficción al mismo tiempo que rompen la ilusión de realidad y la autosuficiencia de la narración: son múltiples narratarios a los que la voz narrativa insiste en incluir para explicitar el marco artificial y artificioso del que forman parte. Así, por ejemplo, en el texto se insertan comentarios como los siguientes: «Menester será, para que el lector comprenda bien estas cosas, que le ponga yo en algunos antecedentes» (1970, 90; cap. II); «El lector y yo nos quedaremos algunos días más en la ciudad natal de Costancita, donde hemos de presenciar sucesos de gran transcendencia para esta verdadera historia» (1970, 209; cap. IX); «Crea el lector que me pesa ahora de haber elegido para mi cuento un personaje de tan enmarañado carácter como el doctor Faustino. Me obliga contra mi gusto a escribir este largo soliloquio, que debe aburrirle: pero ya no podemos retroceder. Yo procuraré ser breve, aunque mucho se quede por decir» (1970, 232; cap. XIII). Además del vaivén entre el

«yo» y el «nosotros», la densidad de este metacomentario que simula una forma dialogada es manifiesta ya sea para aludir a la memoria de un receptor singular ya sea para aludir a un grupo: este narrador no es análogo al *deus ex machina* que caracteriza al ideal del realismo, y sus lectores no son las figuras pasivas, implícitas, fascinadas, cautivas y sumisas de otro tipo de ficciones²⁸.

Al menos en una ocasión, la voz narrativa muestra ser consciente de la presencia de elementos paratextuales, como hace al principio del segundo capítulo, al mismo tiempo que lanza una advertencia a los lectores pacatos: «No se asusten los lectores timoratos al leer el epígrafe que antecede, ni se den a sospechar que intento promover cuestiones impías» (1970, 88; cap. II). En otras ocasiones, tras valorar la memoria de su receptor diciendo que el «lector no puede haber olvidado al personaje principal» de la novela que lee, alaba la capacidad interpretativa de aquel cuando manifiesta que el «lector perspicaz quizás lo sospeche» (1970, 370; cap. XXVII). Sin embargo, las facetas del público incorporado a la ficción tienen todavía más dimensiones autorreferenciales, como cuando se inserta una alusión a algo dicho previamente: «La propia condesa del Majano, hermana del marqués, de quien ya hemos hablado a nuestros lectores [...]» (1970, 378; cap. XXVIII). Incluso a veces se realizan distinciones de género entre su público, tratando de ser, se diría hoy en día, inclusivo: «Otra consideración

²⁸ Ya desde su publicación, *Las ilusiones del doctor Faustino* ha sido leída como una obra que podría clasificarse no dentro la novela realista, sino dentro de la novela psicológica (Revilla, 1875a, 74). El mismo Valera lo reconoce, tal y como deja sentado Carmen Bravo-Villasante en su biografía del autor (1959, 197). Alberto Jiménez Fraud ha descrito el acercamiento de Valera como «una especie de atomismo psicológico» (1973, 187), y Arturo García Cruz, siguiendo a Manuel Azaña, dice que «no hace Valera novelas de acción, sino de sicología» (1978, 164). Confirma lo mismo Andrés Amorós: «La novela psicológica, como esta, exige la suma de las distintas perspectivas: algunas cartas, para aclarar procesos psicológicos o añadir el relato de acciones laterales: momentos de reflexión con monólogos contrapuestos, dubitativos; confidencias orales con *Respetillas*, terceros que intervienen en la acción, obligando a declararse a los protagonistas, como doña Araceli...» (2005, 214; cursiva y puntos suspensivos en el original). Si bien no cabe duda que Valera está preocupado por avanzar en la representación narrativa y descriptiva de los procesos mentales involucrados en las relaciones humanas, su acercamiento a la mimesis es problemático dado su énfasis en la artificialidad de los mecanismos ficcionales.

se ofrecía a la mente de doña Araceli, que no tiene vuelta de hoja, y con la cual no dudo que estarán de acuerdo mis lectoras más graves» (1970, 200; cap. XI). Obsérvese que este propósito de anticipar la reacción del público involucra una primera persona singular, pero esta tampoco es muy estable. Toda esta cantidad de materia textual autoconsciente se pliega sobre sí misma y genera la estructura de la ironía, de la ironía romántica que se empeña en insertar un espacio de autorreflexión entre el mundo de la ficción y el de la realidad empírica.

Como ya se ha anticipado, en ocasiones la primera persona abandona la enunciación en singular y se metamorfosea en un plural: «Importa declarar aquí, a pesar de todo, y aun exponiéndonos a que nuestro héroe pierda muchas simpatías entre nuestras lectoras, si llegamos a tenerlas, que el doctor no formaba muy favorable opinión del juicio de las mujeres en general» (1970, 135; cap. V). Este uso de la primera persona plural es particularmente desconcertante, porque parece ser una manifestación del plural mayestático, aunque en otros momentos parece presentar un funcionamiento análogo al plural de modestia, tal y como se puede ver en casos como «la entrevista misteriosa que dejamos referida» (1970, 187; cap. X); «Confesemos que el lance era para asustar a cualquiera» (1970, 301; cap. XXI); «Así pensaba el doctor, en nuestro sentir muy atinadamente» (1970, 327; cap. XXIV); y «nos atreveríamos a añadir que Costancita había pasado el tiempo sin que el tiempo marcara en ella su rastro destructor» (1970, 375; cap. XXVIII). Aunque en algunos ejemplos este «nosotros» parece incluir retóricamente al público, en otros esa interpretación no es posible. Sabido es que este plural de modestia suele recibir también el nombre de «plural de autor», término que explica mejor este uso, puesto que en casi todas estas situaciones la aparición de este plural está asociada a la revelación o la enfatización de un mecanismo metanarrativo. A este tipo de situación pertenecen ejemplos como «Cuando María, la llamaremos así, ya que el doctor así la llamaba, se escondía tanto, razones poderosas tendría para ello» (1970, 237; cap. XIV); como «En la séptima noche, nos permitiremos oír parte del coloquio entre Rosita y D. Faustino» (1970, 301; cap. XV); y como «En obsequio de la brevedad, nos parece justo suprimir todo esto,

limitándonos a afirmar que Respetilla no había leído libro alguno socialista [...]. No nos gusta sermonear en novelas: de un hecho singular sabemos que no deben sacarse consecuencias» (1970, 368-369; cap. XXVII). Todavía hay ejemplos que parecen plantear un acercamiento más radicalmente lúdico, como cuando la voz narrativa le pide disculpas a su protagonista al decir «Dispense D. Faustino que le hayamos en apariencia detenido a la puerta para dar alguna noticia del Padre Piñón» (1970, 308; cap. XXI), como si el presente de la narración coincidiera con el de lo narrado.

Incluso existen enunciaciones más difíciles de interpretar porque el plural de autor llega a aparecer al mismo tiempo que la primera persona singular, en una peculiar yuxtaposición. Así acontece en el capítulo II, cuando se dice «como no importa la tal circunstancia a la esencia de nuestra historia, la paso por alto, sin entrar en detenidas investigaciones» (1970, 91). El «nosotros» y el «yo» no parecen funcionar a un nivel similar de enunciación al igual que ocurre en el capítulo XII, donde se inserta una prolepsis especialmente abrupta: «Y aunque sea adelantar demasiado algunos sucesos, turbando el orden cronológico riguroso, añadiré que a las tres semanas de escrita la carta que dejamos copiada, [...] se celebraron sus bodas con el enamorado marqués» (1970, 215). Algo parecido acontece en este otro fragmento del capítulo XI, aunque ahora la primera persona singular, en cuanto voz narrativa, parece referirse a sí misma en la tercera persona:

Comprendan también mis lectores que ya he dado a entender que doña Araceli había sido algo frágil y más amorosa que severa. [...] No por eso sostendrá aquí *el autor de esta historia* que no haya mujeres que acudan a la reja, que estén enamoradas del que habla con ellas [...]; pero repito que lo mejor es no acudir a la reja. Así se lo recomiendo a los padres, hermanos y madres de las señoritas andaluzas (1970, 199; cursiva añadida).

Tras haber usado la primera persona —«mis lectores [...] he dado»—, se utiliza el distanciamiento de la tercera persona para referirse al «autor de esta historia» y volver a regresar a la primera —«repito [...] se lo recomiendo»—, produciendo un vaivén enunciativo que resulta desconcertante, cuando no paradójico. Un

caso análogo, aunque esta vez en plural, se puede encontrar en el capítulo XXVII, donde se anticipan los reparos que algún lector pueda tener ante la verosimilitud de los hechos narrados:

No faltará quien halle inverosímil la poca o ninguna carrera que hizo en Madrid D. Faustino López de Mendoza. O D. Faustino era tonto o no lo era, dirán. Si era tonto debió pintarle tonto *el autor de esta historia*; pero, como le ha pintado discreto, aunque extravagante, no se comprende cómo no llegó a elevarse, en esta sociedad agitadísima y revuelta, donde tan fáciles son las elevaciones.

Contra estos argumentos va ya mucho en el capítulo anterior. Sin embargo, prefiriendo nosotros pasar por pesados a pasar por aficionados a lo inverosímil, vamos a añadir otras razones (1970, 358; cursiva añadida).

Al igual que los ejemplos previos, todos estos comentarios sobre la acción de la novela y el potencial carácter verosímil de los hechos son ejemplos de parábasis dirigidos a apuntalar y defender una trama ficcional que no trata de disimular u ocultar su carácter de artefacto narrativo en un proceso comunicativo particular. Al mismo tiempo, la separación que en estos casos se crea entre voz narrativa y esa otra entidad denominada «autor» es notable, incidiendo en un juego sincrónico de acercamiento y distanciamiento. La afirmación simultánea de dos (o más) posibilidades que se autoexcluyen proyecta el discurso narrativo al terreno de la aporía y la paradoja. En consecuencia, no es posible estabilizar el origen de la enunciación dadas las variadas facetas que esta ofrece. Lo que sí parece estar diciendo es que la naturaleza de la ficción presupone unas reglas de juego que pueden someterse a constante reevaluación y en las que la contradicción tiene una importancia secundaria.

Si bien en los últimos ejemplos la conciencia narrativa parece escindirse en, por una parte, una función autorial y, por la otra, en una función narrativa, el mismo texto se encarga de socavar la posibilidad de establecer estos cimientos de modo unívoco. Al respecto, recuérdese que uno de los propósitos de la introducción es separar explícitamente la voz narrativa respecto de

lo que parece ser una figura autorial o, por lo menos, una entidad que actúa a modo de origen testimonial del relato:

La narración de D. Juan Fresco, arreglada luego a mi modo, es lo que voy a referir; pero entiéndase que no pretendo probar al referirla ninguna tesis contraria a las ilusiones.

D. Juan Fresco sigue su opinión y yo la mía, que aquí no es del caso.

Yo, terminada esta introducción, me retiro de la escena donde me he entrometido como personaje secundario, y me limito a mero narrador de los sucesos (1970, 76-77).

Con estas palabras, las reglas de juego parecen establecidas de modo inequívoco, de hecho, el «mero narrador de los sucesos» discrepa de la tesis sobre las ilusiones que enuncia Juan Fresco y se distancia de ella. Así, cuando le conviene, proyecta el discurso a uno u otro emisor sin posibilidad de distinguirlos. Al mismo tiempo, esta voz, que es también «personaje secundario» en la introducción, no llega a retirarse nunca «de la escena», tal y como ha prometido. Véase, si no, lo que manifiesta en el capítulo VII:

Hay en mi mente mil razones que la inclinan a no proseguir la narración de esta historia. Sólo el compromiso que contraí al empezar su publicación me lleva ahora a continuarla.

El protagonista me desagrade cada vez más. En sus calidades intrínsecas hay poco o nada que le haga interesante, y, sobre todo su posición de señorito pobre es anti-poética hasta lo sumo. ¿Qué lance verdaderamente novelesco puede ocurrir a un señorito pobre? [...] ¿qué se ha de esperar que dé de sí un señorito pobre, digno de la más sencilla y pedestre novela? De no romper con la sociedad haciéndose mendigo o bandolero, importa sobreponerse a ella, lo cual no se consigue sin ser un Abul-Casen o un Montecristo.

Nada de esto era nuestro pobre doctor, y yo no he de apartarme un ápice de la verdad suponiendo lo que no era. Suplico, pues, a mis lectores que me disculpen si caigo

y hasta me arrastro y revuelco en el más prosaico realismo (1970, 152-53).

No solamente no son creíbles sus promesas de no alejarse de la verdad, sino que parece producirse una injerencia del mundo factual y empírico en el narrativo al hablar del compromiso adquirido con la publicación. Al entremezclar las figuras de autor y narrador, hace participar el mundo extratextual de la acción diegética mientras se proyecta la ficción sobre la realidad y viceversa²⁹. Como ya se ha explicado, las reglas que la misma voz

²⁹ La intromisión de la figura autorial en la ficción de *Las ilusiones* ha sido destacada por varios críticos. Romero Mendoza, por ejemplo, la considera como uno de los varios defectos de la novela: «Otros lunares tiene la obra y no estos. Valera, que no puede renunciar a ciertas disquisiciones filosóficas, ni a su erudición, disertará más de la cuenta sobre temas metafísicos, poblará de citas y alusiones de todo linaje el relato, y hasta se introducirá en la fábula, con voz y voto, en vez de limitarse a traer y llevar a sus personajes por el escenario de la acción» (2004, s. p.). Por su parte, Mainer contextualiza esta cuestión dentro de la práctica de la época, al mismo tiempo que enfatiza el excepcional carácter en el caso de Valera: «Ocurre que Valera es, por encima de otra cosa, un arte especial para contar y para encantar. Ningún autor de su tiempo renunció a estar presente en sus novelas, pero ninguno como Valera carece tanto del pudor de su presencia: unas veces se disculpa [...], otras nos amenaza con abandonar el relato [...], y otras, por último, da por supuesta nuestra complicidad [...]. Se trata de no renunciar al juego» (1991, 39). Robert Gene Trimble observa algo similar cuando dice que «[a]l leer *Las ilusiones del doctor Faustino* es casi imposible concebir una idea de un narrador otro que el autor mismo. Hay unos poco [sic] trozos donde don Juan Fresco, fuente putativa del cuento, y Joselito el Seco tienen la oportunidad parcial de dar sus propias historias. Pero, hasta en estos trozos no hay ninguna variación de lenguaje, y el lector no siente sorpresa cuando el narrador vuelve a dar más desarrollo al cuento. Hasta descontando el comentario no-ficticio, el estilo y el contenido del comentario que es parte de la ficción son los de Juan Valera» (1998, 68). Además, expresa que el ejemplo de esta novela sirve para crear una especie de plantilla narrativa que repetirá en el futuro: «En *Faustino* Valera estableció un modelo que iba a seguir en todas sus novelas posteriores. Es su propia presencia como el narrador principal de la ficción. Sólo de vez en cuando soltaba la narrativa a un personaje-narrador en sus cartas, diarios, sermones, confesiones o meditaciones» (1998, 72). Moreno Hernández ve esta presencia como un caso de desdoblamiento: «en *Las ilusiones* Valera se desdobra y se explica por todas partes, en la introducción y en la dedicatoria, en la conclusión y en la postdata, y en digresiones varias dentro de la narración» (1998, 66). Sin embargo, Amorós ve una relación un poco más compleja: «Al comienzo del relato, aparece un narrador que pasea, dialoga y

narrativa establece se vulneran una y otra vez no solamente cuando se habla del autor, sino cuando se procede a hacer fluctuar la enunciación del relato: el texto afirma lo que niega y niega lo que afirma. Por si quedara alguna duda, la voz narrativa confirma algo parecido en el capítulo IV:

Cierto que para decir que el doctor y su séquito caminaron, durmieron, cenaron y almorzaron, tal vez censure el lector que yo me detenga, y tal vez afirme además que lo mejor sería que diese ya el viaje por terminado, trasladándome con mi héroe a casa de doña Araceli; pero yo diré al lector para disculparme, que el doctor Faustino, después de haber almorzado, y prosiguiendo su viaje en la misma forma, [...] tuvo una meditación o soliloquio tan esencial y transcendental, que no puedo menos de ponerle aquí en compendio y resumen. Para ello, como para todo, me valdré de las noticias circunstanciadísimas, y hasta prolijas, que me suministró D. Juan Fresco, las cuales fueron tantas, que yo, lejos de ampliar la historia con invenciones mías, lo que hago es encerrar cuanto en ella se contiene en las menos frases que puedo, pues no me agrada ser difuso.

Importa, no obstante, decir cuatro palabras sobre un punto que aún no hemos tocado. Algo entrevé ya el lector de las cualidades morales e intelectuales del doctor Faustino; pero nada sabe aún de su aspecto y fisonomía (1970, 121-122).

Este metacomentario no pertenece obviamente a don Juan Fresco, así que, cuando esta voz narrativa afirma simultáneamente que, en primer lugar, no amplía la historia y que, en segundo, usa las menos palabras posibles cuando está haciendo lo contrario, no se puede extraer otra conclusión más allá de observar que se está

discute con don Juan Fresco —el procedimiento habitual de Valera—. Luego habla Juan Fresco y lo que leemos es su narración, ‘arreglada luego a mi modo’ (207). El primero deja de ser personaje secundario y se queda en puro narrador, que achaca la responsabilidad de los aspectos del relato discutibles—moral o literariamente—a Juan Fresco. [/] El narrador interviene mucho en el relato con pequeños comentarios [...]. Se trata, por supuesto, de un narrador omnisciente, que sabe lo que ocurre, a la vez, en dos sitios» (2005, 210-211).

contradiendo, que está recurriendo sistemáticamente a la expresión de paradojas y que, por lo tanto, su acercamiento a la materia narrativa está sujeto a los mecanismos de una ironía verbal que se ha desplazado a toda la situación e involucra la narración completa. Véase adicionalmente lo que ocurre en el capítulo XXVII cuando se regresa sobre la distancia que existe entre don Juan Fresco y ese «personaje secundario» que en la introducción dice limitarse a ser «mero narrador de los sucesos»: «El lector no puede haber olvidado al personaje principal de la introducción: al verdadero narrador de esta historia, que yo me limito a repetir a mi manera: al famoso D. Juan Fresco, sobrino del célebre cura» (1970, 370). ¿Qué relación une a este «yo» con el «verdadero narrador», don Juan Fresco? ¿Es este «yo» un falso narrador? ¿Es el «autor»? ¿Cuánto le pertenece a uno? ¿Cuánto al otro? No es que el texto ayude a clarificar la situación, especialmente cuando la voz narrativa parece hablar de sí misma en tercera persona y se empeña en distinguir entre diferentes roles, tal y como ocurre en el capítulo XXIX:

Bien sabe el autor o narrador de esta historia que aquí, como en otros pasajes de ella, han de incomodarse los lectores con el héroe principal, de quien exigen en novela una fidelidad y una constancia prodigiosas [...]: pero tire contra él la primera piedra quien en la vida real haya tenido menos variaciones, y menos fundadas variaciones en sus amores. [...] Además, desde el principio de esta historia, debe saber el lector que no tratamos de poner al doctor Faustino como ejemplo de virtud y como dechado de perfecciones, sino como muestra de lo que pueden viciarse y torcerse un claro entendimiento y una voluntad sana con las que vulgarmente se llaman ilusiones: esto es, con un concepto demasiado favorable de sí mismo, con la persuasión de que los propios merecimientos deben allanarnos el camino para el logro de toda esperanza ambiciosa, y con la creencia de que el grande hombre está en nosotros en germen, y de que, siendo así, sin perseverancia, sin trabajo, sin esfuerzos incesantes, sino llevados de la propia naturaleza, hemos de trepar a todas las alturas y rodearnos del fulgor inmortal de toda gloria (1970, 393-394).

Incluso si no se recurre a documentación factual, obsérvese el grado de autoconsciencia expresado en «Bien sabe». ¿De dónde proviene esta voz? ¿Quién está narrando aquí? ¿Un «personaje secundario»? ¿El denominado «autor de esta historia»? ¿El «narrador de esta historia»? ¿Juan Valera? ¿El «yo»? ¿Los «nosotros»? ¿Todos ellos? ¿Dónde queda Juan Fresco a quien se le ha llamado el «verdadero narrador»? La misma conclusión de la novela expresa «Tal fue la triste historia que me contó D. Juan Fresco» (1970, 446), enfatizando el origen de un relato que es lógicamente imposible de atribuir a dicha figura dada la omnisciencia que el texto exhibe y la capacidad que la instancia narrativa tiene para introducirse en la conciencia de los personajes fluctuando su conocimiento y su información de acuerdo con lo que en un determinado momento conviene. Si se desea todavía mayor vértigo se puede acudir a la correspondencia de Valera, donde, en una carta enviada a Manuel Mila y Fontanals en julio de 1875 se reconoce que «El don Juan Fresco es otra faz de mi propia personalidad y de muchas otras de mi generación y de la generación anterior a la mía» (2003, 576)³⁰. Considérese de nuevo el fragmento de Schlegel ya citado: «¿Qué dioses nos salvarán de todas estas ironías?» (2009, 232).

³⁰ Es igualmente apropiado recordar al respecto la que escribe a Francisco Moreno Ruiz en septiembre de 1877, donde manifiesta que, aunque el personaje lleve el mismo nombre que un habitante de Doña Mencía: «el D. Juan Fresco mío puede ser Vd., puede ser mi padre, puede ser cualquiera antes que el D. Juan Fresco de por ahí» (2004, 67). Unos años más tarde, escribe a Juan Moreno Güeto el 9 de abril de 1897 en referencia a una nueva posible publicación de la obra, sobre cómo la persona llamada Juan Fresco se había ofendido por haber dado su nombre a un personaje y sobre cómo este *modus operandi* es característico de su modo de escribir: «Es probable que, dentro de pocos días, *La Época* publique en folletín *Las ilusiones del Dr. Faustino*, que tanto enojaron al don Juan Fresco de ahí, de quien yo sólo tomé el apodo, creando un personaje hartamente diferente, personaje que me ha servido luego para encarnar en él toda la parte fresca o toda a faz desenfadada y alegre de mi propio carácter. 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 parezca» (2007, 264).

Considerar *Las ilusiones del doctor Faustino* en relación con los planteamientos de la ironía romántica permite reevaluar y reconsiderar su discurso narrativo para reconstruir una conexión que, de otro modo, habría pasado desapercibida. Esta novela es un ejemplo singular de la reconstitución y reformulación de la ironía que se gesta durante el siglo XIX y eclosiona en la ficción narrativa del siglo XX. No obstante, este acercamiento también permite reevaluar la tan mencionada ironía de Juan Valera desde un punto de vista diferente. Sin dejar de ser una expresión personal del autor la pone en relación con preocupaciones filosóficas, artísticas y narrativas de la modernidad que marcan la genealogía del lenguaje ficcional y las preocupaciones narrativas de la novela posrealista. Las raíces de esta se encuentran en las técnicas que manifiestan la autoconsciencia y se relacionan con el metacomentario que tiene como ilustre antecedente la parábasis dramática griega, en cuanto manifestación paradigmática de la ironía tal y como Schlegel identifica. De esta forma, este y otros textos de Valera dejan de ser una anomalía producto de la idiosincrasia particular de un escritor que no termina por encajar en relación con lo que sus contemporáneos están proponiendo. En cambio, al vincular la escritura del autor, y en particular esta novela, con las preocupaciones que se recogen en la ironía romántica es posible observar que su proyecto narrativo, sin perder un ápice de su singularidad, es un eslabón clave que enlaza la primera mitad del siglo XIX con el siglo XX. Una de las vetas fundamentales de la novela contemporánea se encuentra aquí contenida: la reflexión sobre la ficción, las técnicas de incrustación, la ductilidad de la voz narrativa, la mezcla de lo factual y lo ficticio, la intromisión de las voces narrativas, la contradicción y la paradoja enunciativas son solamente algunas de las dinámicas que se encuentran representadas en *Las ilusiones del doctor Faustino*. En esta novela la ilusión no solamente es la causa del fracaso vital del protagonista, de acuerdo con la lectura de Juan Fresco, es el marco irónico y filosófico que permite relativizar dicho planteamiento y cuestionarlo.

BIBLIOGRAFÍA

(1875). *La Correspondencia de España: Diario Universal de Noticias*. Año XXVI. 6401. 11 de junio.

(1875a). «Noticias generales». *La Época: Diario Político*. Año XXVII. 8287. 4 julio. 4.

(1875b). «Noticias generales». *La Época: Diario Político*. Año XXVII. 8290. 7 julio. 3.

ALAS, Leopoldo, Clarín. (1990). «Valera». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 19-24. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1886.

ALFONSO, Luis. (1875). «Crítica literaria. Las ilusiones del Doctor Faustino». *La Ilustración Española y Americana*. Año XIX. XXVIII. 30 julio. 58-61.

AMORÓS, Andrés. (1990). «Juan Valera: Doña Luz». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 301-315. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1979.

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

ARAUJO COSTA, Luis. (1968). «Juan Valera». *Obras completas*. Juan Valera. Vol. I. Aguilar. 9-29. Fechado en noviembre de 1934.

AZAÑA, Manuel. (1990). «La novela de Pepita Jiménez». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 213-244. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1927.

AZORÍN. (1959). *De Valera a Miró*. Madrid. Afrodísio Aguado.

BECERRO, Ricardo. (1875). «Música alemana». *El Solfeo: Bromazo Periódico para Músicos y Danzantes*. Año I. 16. 20 jun. 2

BERMEJO MARCOS, Manuel. (1990). «De las inimitables cartas de don Juan Valera». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 126-136. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1983.

BIETOLINI, Nicola. (2003). «Faust in miniatura». Dal 'Faust' di Goethe al romanzo 'Las ilusiones del doctor Faustino' di Valera». *Neobelicon*. 30. 2. 209-225.

BOOTH, Wayne C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago. The University of Chicago Press.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen. (1959). *Biografía de Don Juan Valera*. Barcelona. Aedos.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio. (1888). «Prólogo». *Novelas*. Juan Valera (autor). Tomo I. Madrid. Imprenta y Fundación de M. Tello. VII-LXL.

COLEBROOK, Claire. *Irony*. Routledge, 2004.

COVARRUBIAS, Sebastián. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid. Luis Sanchez.

DECOSTER, Cyrus Cole. (1974). *Juan Valera*. New York. Twayne.

DE MAN, Paul. (1983). «The Rhetoric of *Temporality*». *Blindness and Insight. Essay in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd edition, revised. Minneapolis. University of Minneapolis Press. pp.187-228.

DURAND, Frank. (1976). «Valera: narrador irónico». *Ínsula*. 31. 360. Nov. 3.

DURAND, Frank. (1982). «La ironía narrativa de Valera». *Romanticismo y Realismo*. Iris M. Zavala (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Francisco Rico (ed). Vol. 5. Barcelona. Crítica. 438-442.

ECHANOVE, Jaime de. (1963). «La fe de Juan Valera y *Las ilusiones del doctor Faustino*». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 56. 168. 551-61.

EOFF, Sherman. (1990). «El interés de Juan Valera por el oriente». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 459-472. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1938.

ESCOSURA, Patricio de la. (1875). «Bibliografía». *El Imparcial*. Año IX. 2910. 5 jul. 4.

FETZER, John Francis. (1987). «The Evolution of a Revolution: Romantic Irony». *The Comparatist*. 11. 45-53.

GARCÍA CRUZ, Arturo. (1978). *Ideología y vivencias en la obra de don Juan Valera*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

GENETTE, Gérard. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Jane E. Lewing (trans.). Ithaca. Cornell University Press.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. (1990). «Conmemoración de don Juan Valera». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 84-93. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1924.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. (1905). «La vida literaria. D. Juan Valera». *Nuestro Tiempo*. V. 53. 668-95.

GREENBLATT, Stephen. (2011). *The Swerve: How the World Became Modern*. New York. W. W. Norton.

HERRÁN, Fermín. (1879). «Juan Valera». *La Academia*. Año III. V. 20 marzo. 186-187.

HUTCHEON, Linda. (1995) *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London. Routledge.

IRVIN, Robert Lee. (1986) *Self-Reflexive Narrative in Four Novels of Juan Valera*. Tesis doctoral. University of Wisconsin-Madison.

J. G. (1875) «Crónica de Madrid». *La América: Revista Universal, de Política, Ciencias, Literatura, Artes, Comercio, Industria, etc., etc.* XIX. 439. 28 enero. 13-14.

JIMÉNEZ FRAUD, Alberto. (1973) *Juan Valera y la generación de 1868*. Madrid. Taurus.

KIERKEGAARD, Søren. (2000) *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates. Escritos de Søren Kierkegaard*. Vol. 1. Rafael Larrañeta, Darío González y Begonya Sáez Tajafuerce (eds.). Darío González y Begonya Sáez Tajafuerce (trads.). Madrid. Trotta. Pp. 70-356.

KNORST, Judith Irene. (1982). *Valera's Protean Humor*. Northwestern University ProQuest Dissertations Publishing.

KRYNEN, Jean. (1946). *L'esthétisme de Juan Valera*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

LÓPEZ BAGO, Eduardo. ([1885]). «Apéndice. Vosotros y yo». *El cura (caso de incesto). Novela médico-social*. Madrid. Juan Muñoz y Compañía. 259-291.

MAINER, José-Carlos. (1991). «Introducción». *Las ilusiones del doctor Faustino*. Juan Valera (autor). Madrid. Alianza. 9-59.

MARCUS, Roxanne B. (1990). «Aplicación de la teoría de Jung a la interpretación de doña Inés en *Juanita la Larga* de Valera». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 383-401. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1979.

MAURIN, Mario. (1967). «Valera y la ficción encadenada». *Mundo Nuevo*. 14. Agosto. 35-44.

MEFISTÓFELES. (1875). «Crónica madrileña». *El Folletín: Revista Semanal de Ciencias, Literatura, Teatros, etc.* Año IV. 11 julio. 212-213.

MONTESINOS, José F. (1990). «Una nota sobre Valera». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 473-497. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1953.

MONTESINOS, José F. (1957). *Valera o la ficción libre: ensayo de interpretación de una anomalía literaria*. Madrid. Gredos.

MONTESINOS, José F. (1990). «Una nota sobre Valera». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 473-497. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1953.

MORENTE, Manuel G. (1932). «Goethe y el mundo hispánico». *Revista de Occidente*. 36. 106. 131-147.

MUECKE, Douglas Colin. (1969). *The Compass of Irony*. New York. Methuen.

MUECKE, Douglas Colin. (1970). *Irony and the Ironic*. New York. Methuen.

NAVAS, Conde de las, y Antonio Maura. (1990). «Centenario de Valera». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 50-83. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1924.

OLEZA, Juan. (1976). «Valera o la ambigüedad». *La novela del XIX*. Valencia. Bello. 49-64.

ORTEGA Y GASSET, José. (1910). «Al margen del libro». *El Imparcial: Diario Liberal*. Año XLIV. 15656. 6 oct. 4.

OWEN, Arthur Leslie. (1909). *The Philosophy of Juan Valera*. Thesis. University of Illinois.

PALACIO VALDÉS, Armando. (1878). «Don Juan Valera». *Los novelistas españoles. Semblanzas literarias*. Madrid. Casa Editorial de Medina. 63-83.

PALOMO, María del Pilar. (1990). «Pepita Jiménez». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 276-97. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1987.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1989). *La cuestión palpitante*. Editado por José Manuel González Herrán, Barcelona, Anthropos, 1989. Originalmente publicado en 1882-1883.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1906). «Don Juan Valera». *La Lectura*. VI. 69. Septiembre. 126-135, 193-203 y 281-290.

QUINTILIAN, Marco Fabio. (1966). *The Institutio Oratoria in four volumes*. Vol. III. H. E. Butler (trad.). Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press.

QUINTILIANO, Marco Fabio. (1999). *Sobre la formación del orador. Doce libros. Parte tercera. Libros VII-IX. Tomo III*. Alfonso Ortega Carmona (trad. y coment.). Salamanca. Universidad Pontificia.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1734). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Tomo Cuarto. Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por los Herederos de Francisco del Hierro.

REVILLA, Manuel de la. (1875a). «Crítica literaria. Las ilusiones del doctor Faustino». *Revista Europea*. 72. 11 julio. 73-78.

REVILLA, Manuel de la. (1875b). «Revista Crítica». *Revista Contemporánea*. I. I. 1. 15 dic. 121-128.

ROMERO MENDOZA, Pedro. (2004). *Don Juan Valera: estudio biográfico-crítico, con notas*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Originalmente publicado en 1940.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2007). «Valera ante Goethe: Fausto y otros textos». *El Fausto de Goethe*. Juan Valera. Madrid. ELR. 9-25.

SÁNCHEZ-GARCÍA, Remedios. (2013). «'Nosce Te Ipsum': Principios filosóficos en la construcción novelística de *Las ilusiones del doctor Faustino* y *El Comendador Mendoza* de Juan Valera». *Hispania*. 96. 3. September. 493-504.

SCHLEGEL, Friedrich. (1963). *Philosophische Lehrjahre 1796-1806*. Einleitung und Kommentar von Ernst Behler. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Vol. 18. München. Ferdinand Schöningh.

SCHLEGEL, Friedrich. (2009). *Fragments seguido de «Sobre la incomprendibilidad»*. Pere Pajerols (trad. y notas). Barcelona. Marbot.

SCHLEGEL, Friedrich. (2009). «Sobre la incomprendibilidad». *Fragments seguido de «Sobre la incomprendibilidad»*. Pere Pajerols (trad. y notas). Barcelona. Marbot. pp. 219-236.

SCHOENTJES, Pierre. (2001). *Poétique de l'ironie*. Paris. Seuil.

SCHOENTJES, Pierre. (2003). *La poética de la ironía*. Madrid. Cátedra.

SCHOENTJES, Pierre. (2007). *Silhouettes de l'ironie*. Genève. Droz.

SHOOKMAN, Ellis. (2009). «Goethe's Baccalaureus and the Concept of Romantic Irony in Faust». *European Romantic Review*. 20. 4. 491-511.

SERVÉN, Carmen. (1994). «La mujer a la moda en la obra novelística de José María de Pereda y Juan Valera: Dos opiniones divergentes». *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Túa Blesa, Teresa María Cacho, Carlos García Gual, Mercedes Rolland, Leonardo Romero Tobar y Margarita Smerdou Altolaguirre (eds.). Universidad de Zaragoza. 371-75.

SEVILLA, Isidoro de. (2004). *Etimologías*. José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero (trad. y notas). Manuel C. Díaz y Díaz (intr.). Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos.

SILVA, César. (1914). *Dn. Juan Valera*. Valparaíso. Imprenta Royal.

THURSTON-GRISWOLD, Henry. (1992). «Idealist Bashing in Juan Valera's Early Novels». *Romance Quarterly*. 39. 4. 467-474.

TORRALBO CABALLERO, Juan de Dios. (2016). «Juan Valera, traductor universal». *Autores y traductores en la España del siglo XIX*. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (coords.). Kassel. Reichenberger. 311-322.

TRIMBLE, Robert Gene. (1998). *Juan Valera en sus novelas*. Madrid. Pliegos.

VALERA, Juan. (1970). *Las ilusiones del doctor Faustino*. Cyrus Cole DeCoester (ed.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2002). *Correspondencia*. Vol. I: años 1847-1861. Leonardo Romero Tobar (ed.). María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo (dirs.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2003). *Correspondencia*. Vol. 2: años 1862-1875. Leonardo Romero Tobar (ed.). María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo (dirs.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2004). *Correspondencia*. Vol. 3: años 1876-1883. Leonardo Romero Tobar (ed.). María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo (dirs.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2005). *Correspondencia*. Vol. 4: años 1884-1887. Leonardo Romero Tobar (ed.). María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo (dirs.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2006). *Correspondencia*. Vol. 5: años 1888-1894. Leonardo Romero Tobar (ed.). María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo (dirs.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2007). *Correspondencia*. Vol. 6: años 1895-1899. Leonardo Romero Tobar (ed.). María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo (dirs.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2008a). *Correspondencia*. Vol. 7: años 1900-1905. Leonardo Romero Tobar (ed.). María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo (dirs.). Madrid. Castalia.

VALERA, Juan. (2008b). *Correspondencia*. Vol. 8: cartas sueltas, índice acumulativo de los volúmenes I-VIII. Leonardo Romero Tobar (ed.). María Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo (dirs.). Madrid. Castalia.

VARELA IGLESIAS, Fernando. (1986). «El escepticismo filosófico de don Juan Valera». *Anales de Literatura Española*. 5. 533-556.

VALIS, Noël M. (1990). «El uso del engaño en Juanita la larga de Valera». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 372-401. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1979.

VILLAUURRUTIA, Marqués de. (1990). «Don Juan Valera, diplomático y hombre de mundo». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 139-51. Serie El Escritor y La Crítica. Originalmente publicado en 1925.

WEAVER, Wesley J., III. (2006). «Lecturas románticas de *Las ilusiones del doctor Faustino*». *Anuario de Estudios Filológicos*. XXIX. 313-e28.

X. (1875). «Semana pintoresca». *El Globo: Diario Ilustrado*. 116. 25 julio. 97.

ZOILITO. (1875). «Libros y libracos. N. Hawthorne.— Cuentos mitológicos.— Traducción de D. M. J. Bender». *El Solfeo: Bromazo Diario para Músicos y Danzantes*. Año I. 68. 7 nov. 2.

