

MORSAMOR: JUAN VALERA FRENTE AL GÉNERO FANTÁSTICO ESPAÑOL¹

Juan JESÚS PAYÁN
Lehman College, CUNY
(*City University of New York*)
ORCID: 0000-0002-2297-0361

Resumen:

En este artículo, analizaré de qué manera la última novela de Juan Valera, *Morsamor* (1899), entronca con el programa de nacionalización de lo fantástico que se desarrolló en la España del XIX. Para empezar, remontaré este interés en la novela fantástica a la publicación en 1860 de una serie de artículos que surgieron como respuesta al discurso de ingreso de Cándido Nocedal en la Real Academia de ese mismo año. A continuación, exhibiré la continuidad de estas ideas tempranas del escritor en el prólogo de *Morsamor*, que le sirve como ataque contra sectores intelectuales que se posicionaban contra el uso de lo sobrenatural en la ficción novelesca. Prestaré especial atención al modo con el que Juan Valera conecta con tratamientos previos del *enxiemplum* XI de don Juan Manuel («El deán de Santiago»), especialmente la teorización pionera de José María Blanco White sobre la hispanización del género (1824) y el drama *El desengaño en un sueño* del duque de Rivas

¹ Quisiera dedicar este trabajo a mis estudiantes de maestría de Lehman College que oficiaron como colegas y primeras lectoras de excepción de los borradores de este artículo durante el taller-seminario en la primera de 2023: a Paula Castro, Liliana Contreras, Leonela Francisco, Nidia Reyes Salomón y Janelfi Sánchez, con el agradecimiento de su colegialidad entrañable. También quisiera agradecer a Eva María Flores Ruiz, a Raquel Gutiérrez Sebastián y a Antonio Cruz Casado por su solícita disponibilidad a la hora de compartir sus trabajos sobre Juan Valera. Finalmente, quisiera agradecer a José Manuel Goñi por invitarme al desafío de analizar esta novela y coordinar este volumen dedicado al gran escritor de Cabra.

(1844). Finalmente, ofreceré una reflexión sumaria sobre el posible lugar histórico que le corresponde a *Morsamor* como novela de transición entre las preocupaciones del nacionalismo fantástico peninsular del XIX y tendencias cosmopolitas posteriores en el contexto hispánico.

Palabras clave:

Juan Valera. Género fantástico. Nacionalismo fantástico. Cándido Nocedal. *El conde Lucanor*. José María Blanco White. Duque de Rivas.

Abstract:

In this article, I will analyze how the last novel by Juan Valera, *Morsamor* (1899), relates to the nationalization program of the fantastic that took place in Spain in the Nineteenth Century. To begin with, I will trace this interest in the fantastic novel to the publication in 1860 of a series of articles in response to Cándido Nocedal's admission speech to the Royal Academy against the fantastic genre that same year. Next, I will exhibit the continuity of these early ideas of the writer in *Morsamor's* prologue, which served as an attack against intellectual sectors that were positioned against the use of the supernatural in novelesque fiction. I will pay special attention to the way in which Juan Valera connected with previous treatments of don Juan Manuel's *enxiemplum* XI («El deán de Santiago»), especially vis-à-vis José María Blanco White's pioneering theorization on the hispanization of the genre (1824) and the drama *El desengaño en un sueño* by the Duke of Rivas (1844). Finally, I will offer a summary reflection on the possible historical place that belongs to *Morsamor* as a transition novel between nineteenth-century Spanish fantastic nationalism and later trends in the Hispanic context.

Key words:

Juan Valera. Fantastic Genre. Nationalism. Cándido Nocedal. *Count Lucanor*. José María Blanco White. Duke of Rivas.

Como muy bien caracterizó Juan Bautista Avalle-Arce (1990, 437), *Morsamor*, la última novela de Juan Valera, puede considerarse como una síntesis vital de tintes biográficos (una *summa vitae*) y una concentrada expresión de la libre visión del arte de novelar (*summa artis*). En tanto que producto acrisolado de una avidez lectora, *Morsamor* representa un tributo a la literatura desde la literatura; encarna un acto de revisionismo literario, realizado esta vez desde la praxis y no desde la tribuna de la crítica literaria, a la que también consagró buena parte de su carrera (Bermejo Marcos, 1968). La significativa vastedad referencial que puede trazarse en el texto concede a la obra uno de sus mayores atractivos, pues funciona como un juego cómplice de claves interpretativas entre autor y lectores. Sin embargo, este mismo hecho supone también uno de sus mayores retos, ya que complica la tentación de una ruta exegética única y clara, en beneficio de una diseminación de filiaciones posibles. Con cierto desparpajo humorístico, Leopoldo Alas, «Clarín», admitía tempranamente el reto que Valera lanzaba a la crítica a través de esta obra: «Al que quiera clasificar este libro, trabajo le mando» (1899, [3])². Dicha advertencia ha terminado siendo un desafío muy real para una crítica literaria que, precisamente espoleada por el rastro tentador de numerosas pistas intertextuales, ha acudido a este juego valerino incluso con mayor interés³.

² Indico bajo corchete la numeración de prensa que puede colegirse de las fuentes aun cuando no apareciera de manera explícita en la publicación original.

³ Se ha dicho, con motivo, que *Morsamor* supone un tributo decimonónico a la novela de aventuras o de caballería (Andronio, 1899, 151; Carpio, 1899, [1]; Penedo, citado por Avalle-Arce, 1990, 430-431; Pérez Abellán, 1996, 251-252); desde este ángulo, también se ha llegado a invocar su carácter de novela histórica (Montesinos, 1957, 184) o de aventuras (Gómez de Baquero, 1899, 153). Al hilo del periplo del protagonista por África y Asia, Valera consignó su fascinación por el Oriente. No debe extrañar, por tanto, el especial interés que ha despertado el tema del orientalismo dentro de la novela (Eoff, 1938 y 1990; Litvak, 1985; Torres-Pou, 2007 y 2013; Schacht Pereira, 2010; Franz, 2011). Otro sector de la crítica ha anotado el carácter simbólico del viaje y ha analizado en la obra la exploración de la epistemología (Castillo, 1996) y la historia de las religiones (Karimi, 2008, 128). Desde otras filiaciones, de signo más coyuntural, ideológico o estético, se ha propuesto *Morsamor* como una novela modernista,

Como compendio de una vida concebida por y para la literatura, la novela epigonal de Valera «concita todo el sabor acumulado en su larga vida de insaciable lector» (Flores Ruiz, 2020, 168). En misteriosa complicidad, son numerosos los ingredientes literarios e inspiraciones que pueden encontrarse en el astuto cajón de sastre de la obra. Allí pueden reconocerse huellas del *Quijote* y el *Persiles* de Miguel de Cervantes; la poesía de Cancionero de García [sic] de Resende; la épica de *Os lusíadas* de Luís Vaz de Camões; las crónicas históricas del colonialismo luso de Joaquim Pedro de Oliveira Martins; el *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe (que el propio Valera ayudó a traducir y prologó en 1878); el *Diablo Mundo* de José de Espronceda; la historia del estudiante Lisardo inmortalizada por Cristóbal Lozano; la novela fantástica de aventuras *She* de H. Ridder Haggard; e incluso los teosóficos tratados de Helena Blavatsky.

Dejo en último lugar, el texto que, según admisión del propio Juan Valera, ofició como «cañamo» o piedra angular de la novela (Romero Tobar, 2018, 113). Se trata del *enxiemplum* XI de *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel: «De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán, el gran maestre que vivía en Toledo». El uso manifiesto de este mágico relato como punto de partida de la novela resulta importantísimo desde el punto de vista del desarrollo histórico del género fantástico en España, pues viene a retomar el programa estético que mucho tiempo antes, en 1824, el intelectual José María Blanco White había llevado a cabo desde el exilio, precisamente a partir del tributo a este relato medieval. Ya entonces, como hoja de ruta alternativa a los desarrollos exógenos

(Avalle-Arce, 1990, 433; Juliá, 1990; Romero Tobar, 2003, LXXI), regeneracionista (Romero Tobar, 1977 y 1998; Thurston-Griswold, 1996) o, en general, próxima a las preocupaciones del 98 (Ferrerías, 1973). La obra también se ha vinculado a este género áureo de la miscelánea o la silva de varia lección (Montesinos, 1957, 183). Finalmente, en lo que más nos importa, se ha propuesto su conexión con el género fantástico (Clarín, 1899, [3]; Carilla, 1957, 182; Gullón, 1976, 155; Cruz Casado, 1997 y 2016). Este trabajo profundiza en las ramificaciones de este último aspecto, aunque lo hace desde una dirección muy concreta: desde su conexión con el programa de hispanización del género que se desarrolló durante el siglo XIX.

(por entonces germánicos) de la ficción sobrenatural, Blanco proponía, un retorno a la raíz medieval de lo fantástico que España ya había heredado de los árabes con el relato de don Juan Manuel como modelo. El argumento implícito era el siguiente: nada tenían que imitar las letras peninsulares de otras tradiciones, pues, con relación a la imaginación fantástica, la nación siempre había tenido fértiles raíces consideradas como autóctonas, cuyo olvido se debía a la terrible herencia autoritaria y la falta de libertades tanto políticas e ideológicas como estéticas recibidas del absolutismo (Payán, 2022, 92-93). Con los últimos estertores del XIX, Juan Valera semeja recoger el camino emprendido por Blanco White tiempo antes. Con *Morsamor*, el cordobés hace realidad la posibilidad de una novela fantástica profundamente enraizada en la tradición española, ejemplarizada por don Juan Manuel, y con ello reivindica el valor de la literatura nacional en este género literario.

A lo largo de este artículo, indagaré en distintas facetas que hacen de la última novela valeresca un monumento fundamental del fantástico peninsular. Tras un exiguo repaso a diversas claves generales del texto (argumento, estructura, génesis de la obra), me centraré en tres puntos clave que vinculan el proyecto de Valera con la iniciativa ya emprendida por Blanco White, más de setenta años antes. Para empezar, exhibiré la continuidad de ideas que puede colegirse de la comparación de los ensayos teóricos «Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles», del liberal sevillano, publicada en la revista *Varietades* en 1824, y «De la naturaleza y carácter de la novela» firmada por Valera y publicada en *Crónicas de ambos mundos* de 1860. Demostraré que ya en esta contribución, el escritor de Cabra ofrece una encendida defensa de la imaginación y lo fantástico. A continuación, exploraré cómo esta reivindicación del género se transfiere a un irónico ataque contra la represión de toda libertad (de signo academicista y estimada como «antiespañola») en la carta-prólogo que precede a la novela *Morsamor*. Finalmente, tras un examen de las vías que posibilitaron el acceso de Valera al cuento XI de don Juan Manuel, analizaré la orientación personal que este dio al texto frente a otras obras que se inspiraron en el mismo relato medieval durante del XIX,

especialmente *El desengaño en un sueño* (escrito en 1842, aunque publicado en 1844) de Ángel de Saavedra, el duque de Rivas.

***Morsamor*: trama, composición y estructura**

La acción de la novela *Morsamor* tiene lugar en 1521. Se inicia tras los muros de un monasterio sevillano. Allí habita un antihéroe hiperbólicamente anodino, Miguel de Zuheros, quien, ya anciano, ha abrazado el hábito de monje, no ya por vocación religiosa, sino realmente por no saber qué más hacer con sus últimos días (Valera, 2003, 14). A los setenta y cinco años, fray Miguel es consciente de haber fracasado en su propósito de encarnar el ideal renacentista en las armas y en las letras. Quien en el mundo fuera conocido como Morsamor (conjugación etimológica de «muerte» y «amor»)⁴, siempre quiso llegar a ser un famoso héroe y poeta. Asaltado ahora por las noticias de un nuevo

⁴ Según Robert Gene Trimble (1995, 119; 1998, 180), el nombre del protagonista fue tomado por Valera del soneto “Mors-amor” del notable poeta metafísico portugués Antero de Quental (1842-1891). Trimble arroja la hipótesis de que el novelista español tuvo acceso directo de manera temprana al texto, incluso antes de su primera versión impresa en 1880 (Quental, 8). Como curiosidad para el lector interesado, incluyo una traducción propia del poema, sobre el que he realizado mínimas alteraciones léxicas con el objeto de mantener su musicalidad y forma estrófica original: «Ese negro corcel cuyas pisadas / Oigo en sueños, cuando a sombra obedece, / Y pasando a galopar, se me aparece / De noche en las fantásticas estradas, // ¿De dónde viene? ¿Qué tierras sagradas / Y terribles cruzó, que así parece / Tenebroso y sublime, y le estremece / No sé qué horror de crines agitadas? // Un caballero de expresión potente, / Formidable, mas plácido en el porte, / Vestido de armadura reluciente, // Cabalga en fiera extraña sin temor. / Dice el negro corcel: “¡Yo soy la Muerte!” / Responde el caballero: “¡Yo, el Amor!”». Como traducción alternativa, recomiendo la excelente versión de Emilia Bernal (Quental, 1926, 195; respecto las mayúsculas del original). Tanto el poema como la novela de Valera giran en torno a la presencia ubicua e inevitable de la muerte, al mismo tiempo que subrayan la vocación pasional y amorosa de todo ser humano. Tampoco puede descartarse la evocación del poema «Amore e Morte» de Giacomo Leopardi, que perfectamente pudo consultar Valera en la lengua original durante su estada en Italia (1845, 93-96). Por cierto, del conocimiento de Leopardi da buena prueba su mención explícita en la novela *Morsamor* (2003, 232).

mundo de exploración, conquistas y aventuras, el protagonista se ve consumido por la envidia que siente hacia quienes pueden disfrutar del esplendor de su tiempo. Para él es ya muy tarde. El padre Ambrosio, compadecido del sufrimiento de fray Miguel, ofrece compartir su nigromántica sabiduría por él almacenada durante años y le brinda una segunda juventud (al modo del *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe o el *Diablo Mundo* de José de Espronceda). Le asigna como compañero de aventuras un singular mozo, tan agudo como misterioso: Tiburcio de Simahonda.

A lo largo del núcleo de la novela, Miguel, ya de nuevo «Morsamor», y su compañero de viaje, emprenden la senda de navegación ya emprendida por Vasco de Gama; visitan enclaves fundamentales del colonialismo portugués en África y Asia, y tras numerosos sinsabores bélicos y amorosos, emprenden la circunnavegación del globo, solo que en sentido contrario al de Magallanes y Elcano, de oriente a occidente.

Por desgracia, también este acariciado sueño de Morsamor fracasa. Con la costa portuguesa en el horizonte, el navío capitaneado por el protagonista es víctima de una súbita y salvaje tormenta y naufraga en las aguas del Atlántico. Fray Miguel despierta entonces de nuevo en el monasterio tan viejo como antes, pero mucho más cansado. A su lado, le aguardan Ambrosio, Tiburcio y un áspero retorno a la insignificancia y la vejez que creía haber dejado atrás. No sin dura lucha, Miguel de Zuheros termina admitiendo la condición efímera de todo deseo en este mundo y abraza, al menos en apariencia, su entrega absoluta a la voluntad de Dios.

En este punto, la novela da un giro que sería sorprendente, si su autor no fuera otro sino el pícaro ironista de don Juan Valera. El narrador comparte a continuación, con cierta malicia, los rumores que surgieron sobre la posible identidad diabólica de Tiburcio de Simahonda. Por medio de este dato, la voz narrativa, anacrónica, irónica y omnisciente, tiñe de duda todo lo narrado. Para empezar, se nos invita a dudar de la conversión genuina de fray Miguel de Zuheros, de quien ahora se nos dice que quizá solo fingió arrepentimiento para castigar la arrogancia del padre

Ambrosio. No contento con la insidiosa sospecha, se nos invita a cuestionar si el teatro de ilusiones construido por el nigromante (y que el lector ha atestiguado al otro lado de la diégesis) no fue sino una manipulación orquestada desde la sombra por el mismísimo demonio. El lector termina sin saber quién fue en realidad el arquitecto de las aventuras que siguió durante el núcleo de la novela. Se cierra, pues, la obra sobre sí misma como un enigma irresoluble, con una nota de radical ambigüedad.

Desde su estructura externa, la novela se organiza claramente en tres partes o secciones⁵. La primera y la tercera parte (tituladas «En el claustro», y «Reconciliación suprema») funcionan como marco narrativo de las aventuras que se desarrollan en el extenso núcleo de la sección intermedia («Las aventuras»). Desde el punto de vista de la acción y desde su tratamiento del espacio se trata de secciones muy distintas. Aquellas que funcionan como marco (I y III) se desarrollan en el espacio cerrado del monasterio y siguen un *tempo* de acción lento, propio para la indagación psicológica de los personajes, en especial del protagonista. Por el contrario, la segunda parte, que transcurre como ilusión virtual de viaje, recorre una multitud de puertos y ciudades. En su exploración abarcadora, da rienda a una agilización de la trama, con abundantes episodios bélicos y lances amorosos. Desde el ángulo compositivo de su estructura interna, podríamos hablar de una organización circular, dentro de la cual las partes I y III actúan como ejes parentéticos de la acción nuclear de la novela. En este sentido, cabe simplificar la estructura externa trimembre en torno a una concepción interna realmente binaria: de un lado, el marco narrativo y, de otro, el desarrollo de las aventuras.

El carácter de ambos bloques es, asimismo, intencionalmente divergente. Mientras que las secciones que funcionan como marco apuntan de manera explícita hacia lo

⁵ Según documenta la prensa de la época, Juan Valera planeaba organizar el libro en cuatro secciones. La sección central debía estar dividida en dos partes: «Las aventuras» y «El grande empeño» («Dos novelas de Valera», 1899, [3]). Por desgracia, no se aportan más datos, así que desconocemos en qué punto de la novela se proyectaba esta supuesta división parteaguas de la segunda parte.

fantástico, el núcleo de la obra remite ostensiblemente (aunque con salvedades que exceden al marco de este estudio), hacia el código histórico y de aventuras⁶. Es, lógicamente, en el marco narrativo donde Valera inscribe la referencia intertextual de *El conde Lucanor*.

Significativamente, esta división binaria (que de manera simplista podríamos caracterizar como fantástico y de aventuras, respectivamente) se corresponde con el proceso de composición de la novela. Según Romero Tobar, lo primero que Juan Valera redactó fue precisamente el marco narrativo que abre y cierra la obra y que funciona de manera circular. Por el contrario, fue la sección intermedia lo que demoró realmente su finalización. Cabría leer este dato de manera reveladora, pues la clave fantástica parece haber sido la que con más claridad tuvo en mente Valera a la hora de construir la obra.

Obviamente, ambos bloques (marco y aventuras) requerían de una labor de muy distinta enjundia. Resulta lógico que la parte II obligara a Valera a un trabajo de indagación más profundo, prolijo y abundante, pues exigía recabar datos geográficos e históricos extremadamente precisos. El trabajo exhaustivo de investigación terminaría transmitiéndose a la novela incluso en términos de extensión o número de páginas. Si tomamos como referencia la edición crítica de 2003, comprobamos que las secciones I y III apenas alcanzan las setenta páginas (11-61; 269-284); por el contrario, la parte II es casi tres veces más extensa y ocupa doscientas (65-265). En consecuencia, es precisamente el detallismo de la aventura lo que permitió que la fábula fantástica de partida llegara a convertirse en novela. No deja de ser curioso,

⁶ Resulta destacable que Valera, buen conocedor del espacio que ambos géneros ocupaban en el ecosistema literario del Romanticismo, conjugase en *Morsamor* dos formas habitualmente conceptualizadas como antinómicas: la una, fiel desde la historiografía y el realismo (y por tanto supuestamente depurada de fantasía y fenómenos sobrenaturales); la otra, afincada «en el conflicto entre [...] lo real y lo imposible» (Roas, 2011), desde desmantelamiento del credo ilustrado y una idea estable de la realidad. Valera, incapaz de sacudirse los resabios románticos que persiguió su musa, aún dentro de su conocido clasicismo (Miralles, 1992), desafía esta visión binaria por medio de un compendio tensional en el que lo histórico y lo fantástico se integran en una filosofía de vida.

irónico y muy valeresco que precisamente la sección que abarca aquello que sucede en el teatro de la imaginación y el sueño sea la más extensa y la más realista: es decir, en las aventuras que *no* sucedieron, Valera se da al puntillismo historicista más absoluto; mientras que en el marco supuestamente enclavado en lo real es donde lo real se supedita a la lógica de la magia y lo fantástico.

Retrocedamos ahora al proceso de composición del texto. Por fortuna, la crítica ha legado un registro bastante orientativo al respecto. Gracias a ello, sabemos que la redacción de la novela vivió en diversas fases y se demoró por largo tiempo. Cruzado por compromisos y otros proyectos, Valera fue desarrollando el proyecto de *Morsamor* a saltos y con continuos parones. Cada uno de estos recesos posibilitó que el autor reconsiderara de nuevo la dirección del trabajo. Este largo proceso de composición dificulta la adscripción tradicional de *Morsamor* a la crisis del 98. Por más que terminara publicando en 1899 y por más que el prólogo reconozca su diálogo con el declive nacional de España, su gestación ya venía de una forma embrionaria bosquejada más de veinte años antes.

El proyecto novelístico de *Morsamor* se fue montando a ráfagas y con el tiempo, tras una prolongada incubación durante la cual sufrió enormes transformaciones. De acuerdo con el rescate textual oficiado por Cyrus DeCoster (1956, 139) y más tarde recuperado por Leonardo Romero Tobar (2003, XXII-XXIII), el embrión del texto se produjo alrededor de 1877, con motivo de la visita del autor al Monasterio de Piedra de Zaragoza. Un apunte de su supuesta estadía aparece entonces publicado en la revista *El Campo*, el 16 de agosto de ese año. Son perceptibles ya, abocetados, algunos de los elementos fundamentales que aparecerán en la versión final de la novela, como son la caracterización diabólica del monje que le hace guía (y que se transferirá a Tiburcio en la versión final); la elección del nombre del protagonista, *Morsamor*; su caracterización como héroe y poeta fracasado; así como el deseo del narrador-autor de redactar una novela histórica en torno a las memorias de este oscuro personaje (Romero Tobar, 1995; Valera, 2003, 288-289). DeCoster explica que, a partir de este fragmento,

Valera desarrolló de manera manuscrita entre 1887 y 1892 un cuento o leyenda que no terminó de publicar (1956, 139).

El plan de la obra volvió a cambiar en 1896. Es entonces cuando se reafirma el diseño de *Morsamor* tal como lo conocemos en la actualidad. Valera pasa a modificar el marco espaciotemporal del fragmento de 1877. Desde el punto de vista cronológico, el relato pasa de situarse en el siglo XIX a desplazarse hacia el siglo XVI. El año elegido es 1521. Tal fecha permite conectar la trama del protagonista con un trasfondo de cruciales eventos históricos, entre los que cabe destacar los años centrales del viaje de Magallanes y Elcano (1519-1522), el final de la sangrienta rendición de Tenochtitlán a manos de las tropas de Hernán Cortés y la excomunión y persecución de Martín Lutero que abrirá una brecha en las guerras políticas y de religión entre católicos y protestantes a partir de entonces. 1521 puede verse, por tanto, como un breve momento de promesa o juventud en la historia de España, en el que todavía no se ha materializado por completo su estatus de imperio. La nación no ha llegado todavía a la edad adulta en que se asomarán sus debilidades socioeconómicas y estructurales. Por el contrario, se trata este de un momento esperanzado, una víspera de plenitud en el que todo aún parece posible. Probablemente, a ojos del Valera finisecular y anciano, este momento histórico se presentara como un completo reverso melancólico al defenestramiento inevitable de España, que ya se avizoraba incluso en los años previos a 1898.

También Valera modula los espacios que sirven de marco al relato. La localización inicial deja de ser el Monasterio de Piedra y se traslada al Puerto de Indias de Sevilla, un escenario más propicio para la conexión con el expansionismo peninsular del XVI que dará cuerpo a la novela. Este nuevo escenario le permite además a Valera entregarse a su fascinación iberista y su erudición lusófona.

La complicada construcción de la novela no solo se vio dificultada por el aluvión de proyectos que se fueron dando cita en estos años sobre el despacho del escritor o la exigentísima labor de investigación historiográfica a que obligaba el retrato veraz de las

aventuras del protagonista. Un hecho vital debió sin duda ejercer como imponente obstáculo. Hacia 1899, Valera ya lleva varios años prácticamente ciego. Se calcula que, desde 1890, la incipiente ceguera comienza a presidir su vida (Amorós, 2005, 30). Es solo gracias a la ayuda de su fiel secretario Pedro de la Gala («Periquito») (Bravo-Villasante, 309, 323-324; Romero Tobar, 2003, 20) que el escritor egabrense puede concluir los abundantes proyectos que se amontonan en su imaginación. No ha de extrañar que viejo, cansado y ciego, apesadumbrado por las noticias constantes de un declive nacional, Valera transfiriera un sentimiento de acabamiento a su novela. Atinadamente, Jorge Marbán (1981) califica *Morsamor* como una sublimación del desencanto. Tiene pleno sentido que esta última novela, como *summa* vital y literaria de senectud ofrezca un corolario de nostalgia y de resignación. Y, sin embargo, hay en esta obra mucho más de lo que puede reconocer el ojo a simple vista.

Contra la sentencia de destierro de la fantasía

Retrocedamos a 1860. Con solo 36 años y una carrera literaria por hacer, Juan Valera tiene la osadía de replicar en una serie de artículos publicados en *Crónicas de ambos mundos* (con fecha de 3, 17 y 24 de junio) el discurso de Cándido Nocedal ofrecido con motivo de su ingreso en Real Academia Española⁷. Cabe adelantar que la raíz de la disensión probablemente precediera al discurso del nuevo académico, pues subyacían notables diferencias ideológicas entre ambos escritores. El reaccionarismo carlista y el integrista neocatólico de Nocedal difícilmente podía casar con el liberalismo de Valera. Agua y vino, estaban destinados a no hablar

⁷ Para un resumen de los otros conceptos que Valera trabaja en el ensayo remito al remito a los artículos de Joan Oleza (1995) y de Raquel Gutiérrez Sebastián (2021). En su trabajo, la autora no solo remonta las propuestas casticistas y morales de Nocedal con las formulaciones previas de Alberto Lista, sino que también recupera las valiosas reflexiones de Juan de Dios de Mora sobre el valor de lo poético y lo maravilloso en la novela que precedieron y quizás influyeron en la crítica de Juan Valera (2021: 136-137).

la misma lengua y a convertirse en adversarios en la arena cultural y literaria. Ahora bien, estas diferencias ideológicas también acarrearán unas posturas literarias y estéticas absolutamente irreconciliables. En su polémico discurso, tras una defensa, de resabios actuales, contra la corrupción de la lengua, Necedal pasaba a emitir una serie de duros veredictos sobre el género de la novela:

Es esta, según vuestro Diccionario de la lengua castellana, «Historia fingida y tejida de los casos que generalmente suceden ó son verosímiles». Pues si la definición parece buena, y por tal la tengo, ¿apreciaríamos como novelas esos libros conocidos de todos, que narran hacinados en montón hechos inverosímiles, los cuales no solo no suceden comúnmente, sino que no hay medio de que sucedan en lo humano? Estos tales libros serán abortos literarios, fenómenos sin nombre; pero novelas, en el recto sentido de la palabra, no lo son de seguro, salvo si se toma, como la usa el vulgo, por falsedades y mentiras (1860, 8).

El léxico del pasaje es revelador de la ínfima opinión que el político concede a la fabulación de lo inverosímil. Como si fuera grosera materia, la fantasía se «hacina» y genera, en su forma novelada, no un producto humano, sino un «aborto»⁸, o peor aún un fenómeno que no merece nombre. Concluye, desde el desprecio de clase, que solo el pueblo bajo y vulgar podría calificar tales engendros de «falsedades y mentiras» como auténtica «novela». Si ya este argumento debió hacer hervir la sangre en las venas de Valera, apenas era solo el comienzo de una vitriola arrasadora.

Apoyado en la supuesta autoridad solidaria de Miguel de Cervantes y Walter Scott, Necedal hace un registro histórico por la literatura merecedora de tal nombre sobre la piedra angular de la verosimilitud. Admoniza contra la influencia francesa a la que

⁸ Curiosamente, Miguel de Unamuno caracterizaría más adelante la novela *Morsamor* en términos semejantes, como un «senil aborto» de Juan Valera, cuyo valor no merecía más que el silencio (citado por Amorós, 2005, 341).

acusa de haber patrocinado modelos literarios infames: «De aquí la incoherencia de los sucesos imaginados, la falta de plan en el total de la obra, el hacinamiento mal calculado de estupendas aventuras» (1860, 28). Refuta el aserto de que España ha legado una tradición novelística fuerte. Sin embargo, acto seguido, carga las tintas contra la inmoralidad que ha perseguido al género de la novela, cuyo estímulo acusa de haber fomentado la corrupción de los auténticos valores. Finalmente, el orador concluye con un apóstrofe a su audiencia de académicos, a quienes solicita una restauración moral de la novela: «A vosotros está reservado que la novela vuelva a ser inofensivo deleite del ánimo y dulce medicina que le inclie a todo lo bueno y grande, a todo lo cristiano y hazañoso» (1860, 37).

La breve y bastante tibia réplica del duque de Rivas en el salón de la Academia debió saberle a muy poco al todavía joven Juan Valera. De manera inmediata, acude a sus armas retóricas y a su cultura literaria y da curso hasta en tres números de la revista *Crónica de ambos mundos* a una extensa y detallada crítica. Visto de manera retroactiva, la resolución del escritor debió parecer bastante osada, puesto que, a pesar de la nombradía que se iba ganando a través la publicación de epistolografía, artículos críticos y poemas, Valera ni era aún académico (lo sería en 1862) ni había dado a imprenta todavía novela alguna (no lo haría hasta 1874, con la publicación *Pepita Jiménez*). Nada de ello fue óbice para que el escritor permaneciera callado y no se sintiera espoleado para saltar al ruedo.

Valera comienza su respuesta al recién admitido académico reclamando para la novela la misma libertad creativa (simbólica, idealista) que habitualmente se concede a la poesía. Una vez admitida esta solidaridad de propósito entre ambos géneros, separa las obligaciones de la historia de las responsabilidades de la literatura:

La diferencia que media entre la historia y la poesía está en que la historia pinta las cosas como son, y la poesía como deberían ser [...]. Si la novela se limitase a narrar lo que comúnmente sucede no sería poesía, ni nos ofrecería

un ideal, ni sería siquiera una historia digna, sino una historia, sobre falsa [sic], baja y rastrera (1860, 9).

Frente la idea de que solo la verosimilitud ennoblece a la novela, Valera estima que es su poesía, su imaginación, lo que la hace elevarse de la más pedestre realidad. Invierte con ello, el esquema vertical (implícitamente clasista) que Nosedal presentaba en su discurso. No es que el pueblo eriga falsedades como novelas, sino que es el carácter poético e idealista de lo inverosímil lo que hace de la novela algo distinto de la historia.

Seguidamente, el novelista refuta el refrendo de Cervantes y Scott como autoridades de la verosimilitud. En el primero de estos casos, curiosamente, en lugar de cuestionar el supuesto realismo del Quijote⁹, Valera desestima el papel de gran escritor del XVII como autoridad crítico-literaria. En cuanto a Scott, el novelista recuerda que, en sus novelas, lejos de apartarse inverosimilitudes, «intervienen [...] adivinos, brujas, espectros y otros seres sobrenaturales y misteriosos» (11), así que difícilmente se le puede tomar como modelo de absoluto realismo.

Concluye su evaluación de Scott con una demostración de su vasto conocimiento sobre los debates teóricos que originaron el nacimiento del género fantástico: «Aquel novelista, si la memoria no me engaña, unió además el precepto al ejemplo y escribió un discurso sobre el empleo de lo sobrenatural y misterioso en las novelas» (11). El discurso al que hace referencia («On the Supernatural in Fictitious Compositions» de 1827) tiene una importancia capital en el nacimiento de lo fantástico, pues es el primer ensayo teórico-crítico que categoriza bajo este membrete el tipo de ficción sobrenatural que estaba poniendo en práctica E. T. A. Hoffmann con sus cuentos. Es más, el género fantástico no hubiera nacido como tal de no ser por el impacto que este ensayo tuvo un año más tarde en Francia, desde donde se difundiría al

⁹ Al cuestionamiento de esta caracterización simplista del Quijote como paradigma privativo del realismo dediqué años atrás ya un artículo (2016). En él, ofrezco un panorama sobre las lecturas fantásticas que se realizaron del texto cervantino a lo largo de la historia

resto del mundo. En español, el texto de Scott llegó como traducción por vía francesa en 1830, como prólogo a una colección de novelas (*El espejo de la tía Margarita*). Treinta años más tarde, Valera aún recuerda la importancia de este texto y da una lección de cultura literaria al flamante académico Necedal.

En su ensayo de 1860, el escritor español problematiza la noción misma de verosimilitud de manera bastante moderna (o incluso casi posmoderna). ¿Según quién, de acuerdo con qué punto de vista podemos enjuiciar lo verosímil?, nos pregunta. Valera subraya hasta qué punto esta noción depende del punto de vista que tomemos como referencia. De manera harto avanzada para la época, el autor ironiza sobre el tipo de verosimilitud que exige cada grupo humano, pues no exigen los mismos criterios el católico, el físico racionalista, los persas y árabes, los mahometanos, hindúes o incluso los europeos del pasado: «¿a cuál de estos criterios hemos de apelar para escribir una novela verosímil» (11).

La tesis central de Valera de este primer capítulo del ensayo se cifra en el siguiente pasaje: «Creo, pues, que lo sobrenatural no debe ni puede desterrarse de las representaciones estéticas; [...] menester es admitir también en la novela, o en cualquier obra de arte, lo misterioso y lo extraordinario» (10). El aserto valerino se apoya a continuación en un cotejo en el que se contraponen la banalidad del don Juan de Molière con la entidad «estéticamente verosímil» del de Tirso de Molina. Precisamente por su carácter satánico, el don Juan español merece la grandiosa visita del convidado de piedra. Finalmente, Valera rubrica esta primera entrega con un ejemplo conforme a la grandeza de la novela fantástica: la historia de Lisardo y la monja Teodora, de Cristóbal de Lozano (11). Aunque el ensayo continúa, es en este primer artículo en el que Valera defiende con claridad la legitimidad de una novela fantástica y hace gala de su extenso conocimiento sobre las discusiones del género. El resto del ensayo explora el requisito de moralidad que exigía Necedal para el arte narrativo.

Estimo que la importancia de este trabajo no ha sido suficientemente valorada. Ahora bien, también considero que se ha pasado por alto el modo con el que Valera retoma ideas que habían

sido puesta en marcha muchos años antes. No era esta la primera vez que un escritor español tuviera que defender el valor de la imaginación y de la fantasía en el género narrativo. Ya en el 1824, desde su exilio inglés, José María Blanco White se había dado el trabajo de reivindicar la recuperación de un acervo fantástico propio en su ensayo «Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles». Ya en otro lugar, desarrollé el carácter pionero de este trabajo, que llegaría a ejercer como precedente histórico de los proyectos de nacionalización de la fantasía durante el siglo XIX, años antes incluso de la teorización llevada a cabo por Walter Scott (Payán, 2022, 81-92). Lo singular del caso es que, a pesar del extendido olvido en el que cayó la heterodoxa figura de Blanco White en la península, se perciben ecos de su teoría en la réplica de Valera.

La primera resonancia es la más sorprendente. Cuando Blanco White refiere el desprecio de la fantasía en España se vale de una poderosa imagen metafórica: la del destierro.

No quiero, por título alguno decir, que la intervención de seres sobrenaturales y fuerzas misteriosas, tales como la creencia popular las figuraba en los siglos caballerescos, sea necesaria, y ni aun admisible en todas las ocasiones. Mi intento es solo protestar *contra la sentencia de destierro* que se ha fulminado sobre ellas, sobre todo en España (1824, 415; las cursivas son mías).

Recordemos ahora los términos con los que Valera defiende la fantasía: «Creo, pues, que lo sobrenatural no debe ni puede *desterrarse* de las representaciones estéticas; [...] menester es admitir también en la novela, o en cualquier obra de arte, lo misterioso y lo extraordinario» (10; el énfasis en cursiva es mío). Tanto el uno como el otro hacen explícita referencia al elemento sobrenatural; ambos coinciden, además, en caracterizar el rechazo sufrido por lo imaginario como una suerte de destierro. La coincidencia léxica resulta sorprendente y difícilmente atribuible al azar, especialmente cuando se prosigue con argumentos semejantes en torno a la necesidad de buscar una moderación en la

presentación de fenómenos mágicos. Para Blanco, «hay un medio que el buen gusto sabrá hallar, si la Crítica mal entendida no lo preocupa del todo en esta materia» (416). Por su parte, Valera se posiciona del mismo lado: «Ya se entiende que lo fantástico ha de emplearse con sobriedad y discernimiento, para lo cual dan reglas los que han escrito sobre filosofía del arte y para lo cual, aun sin reglas, pueden servir de guía el buen gusto y la feliz inspiración del que escribe» (1860, 11). Este horizonte de moderación muy bien podría atribuirse a las recomendaciones de Walter Scott, cuyo ensayo demuestra muy bien conocer Valera. Sin embargo, en el contexto de una semántica simbólica de destierro extrañamente compartida las reflexiones valerescas resuenan demasiado a los presupuestos de Blanco White.

Incluso en determinadas referencias, el ensayo de Valera coincide con el texto de Blanco. Cuando el intelectual sevillano propone un ejemplo en lengua extranjera, sobre el uso de lo sobrenatural en el teatro lo hace a partir del *Macbeth* de William Shakespeare (417). Valera también menciona este drama al hilo de su argumentación (10). Finalmente, hasta en la coda estructural de sus trabajos convergen ambos escritores. Blanco lleva la discusión de una nacionalización de lo fantástico al recuerdo de un cuento medieval: el *enxiemplum* XI del deán de Santiago de don Juan Manuel. Valera, por su parte, propone en 1860 el modelo de Cristóbal de Lozano. No obstante, en 1899, cuando Valera publique la novela *Morsamor*, el modelo ya no será este texto. Usará el mismo texto paradigmático alabado por Blanco White: el cuento XI de *El conde Lucanor*.

Contra la policía de la imaginación

Las ideas que, ya en 1860, iban dando forma a la poética de la novela «en libertad» de Valera (Montesinos, 1957, 13) desembocan, con natural evolución, en la postura desafiante de *Morsamor*. Para pavor de «Nocedales», el canto de cisne valerino se posiciona en este momento del lado de los «abortos» hacinados y «sin nombre» de la inverosimilitud y la fantasía. Valera no se ha dejado olvidar la postura reaccionaria de los censores del día.

Aunque ha pasado el tiempo, no perdona; de ello da buena prueba el despliegue de sarcástico humor que invade la carta-prólogo del libro.

La animosidad anti-academicista del autor resulta explícita desde el comienzo, con la irónica inclusión de los tercetos finales tomados supuestamente de una sátira del autor neoclásico, Leandro Fernández de Moratín (1857, 580):

Cuanto pueda hacinar la fantasía,
en concebir delirios eminente:
magia, blasón, alquimia, teosofía,
náutica, bellas artes, oratoria,
brahmánica y gentil mitología,
sacra, profana, universal historia.
(Fernández de Moratín, 2003, 6)

Este pasaje se incluye en el poema «Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana». Allí, Moratín ridiculiza cuanto el neoclasicismo afrancesado estimaba como desvío o aberración. En concreto, en estos versos, el dramaturgo se burla de los excesos de la novela de caballerías. Valera toma la inspiración del poema moratiniano para hacer precisamente lo contrario de lo que ortodoxia neoclásica satirizaba. Su novela acogerá todo lo prohibido o estimado como vicio, incluso el paradigma de la caballería. *Morsamor* se presenta ante sus lectores desde el comienzo como un abrazo de la impureza y como un sarcástico desafío al higienismo literario de determinados sectores aún vivos en la crítica del XIX.

Ahora bien, el humor valeresco no se detiene en el pivote irónico de la cita de Moratín, sino que se solaza en su sátira metaliteraria por medio de la corrupción del poema original. Solo dos versos del fragmento corresponden realmente al soneto de partida (versos 1 y 4 del pasaje valeresco). Todo lo demás alterna la reescritura parcial con el reemplazo inventivo de los versos

elididos¹⁰. No finge, pues, Valera un respeto a la autoridad del academicismo encarnado por Fernández de Moratín.

En 1860, Valera ya había anotado la baja estima del neoclasicismo moratiniano: «Pero ¿quién (a no ser Moratín y los de su secta, para los cuales todo lo sublime que no estuviese en los clásicos griegos y latinos y en los preceptistas franceses del siglo de Luis XVI, era el libro de los siete sellos), quién ha de negar la sublimidad de la leyenda de D. Juan Tenorio?» (10). Ya entonces ridiculizaba la miopía neoclásica. En 1899, con más motivo, ironiza sobre los prejuicios de Moratín y se los lanza de vuelta al reaccionarismo realista de su tiempo. Valera se siente con la libertad de satirizar al autor satírico. Su *Morsamor* se declara encarnación rebelde de todo «cuanto pueda hacinar la fantasía», de todo cuanto el neoclasicismo, en su acepción más francófila y hostil a la tradición del barroco español, había duramente postergado. Desde un credo semejante en el valor de la libertad, José María Blanco White hubiera estado de acuerdo.

Véase, además, con qué sarcasmo Valera trae de vuelta el lenguaje de autores como Cándido Nocedal. Ya en aquel lejano 1860, el periodista denunciaba aquellos «libros conocidos de todos que narran *hacinados* en montón [de] hechos inverosímiles» (8, el subrayado es mío). Curiosamente, la despectiva evocación de «hacinamiento» se repite tanto en el poema de Moratín como en Nocedal. Este último había hecho gala de su admiración por el dramaturgo neoclásico. No debió pasarle inadvertido a Valera la comunión de léxica y de espíritu entre neoclásicos y «teóricos realistas» (1860, 9). Con previsible ironía, aprovechó la manipulación de esta cita para ridiculizarlos a ambos.

¹⁰ Este gesto desafiante que preside *Morsamor* contaba con un singular precedente. Dentro del prólogo que encabezaba la traducción española del *Fausto* de Goethe, Valera «citaba» casualmente el mismo pasaje de Moratín. En aquella ocasión seleccionaba sin orden ni concierto un puñado de sus versos: «Botánica, blason, cosmogonía / Sacra, profana universal historia, / Cuanto pueda hacinar tu fantasía / en concebir delirios eminente». (1878, 8; respeto a la ortografía del original). Tan poco respeto le merece la autoridad del yugo neoclásico que, a la hora de mencionar este texto emblematizador de su poética, no tuvo embarazo en tomar algunos de sus versos al azar y arrojarlos sin respeto a rima o forma estrófica alguna.

No contento con la desobediencia textual ya manifiesta frente al poema de Moratín, Valera dedica su bofetada a la ortodoxia por medio de una sarcástica dedicatoria. El autor andaluz comienza el libro con una carta prólogo dedicada a Emilio Alcalá Galiano, pariente del escritor, y «sujeto el más contrario, en mi sentir, a todo lo fantástico, sentimental, humorístico, metafísico y místico de que mi libro está lleno» (Romero Tobar, 2003b, 5, nota 3). Con aún más retranca, Valera finge no entender la falta de aprecio de su pariente por la dedicatoria. Por el contrario, echa en falta que tanto la *high life* como la cultura progresista sea indiferente «a nuestra cultura castiza, [...] imaginando que no hay luz, ni saber, ni discreción, ni ingenio que no nos venga de *extranjis*» (Romero Tobar, 2003, 5, nota 3). En el rechazo a la imaginación, estimada como inverosímil, Valera sabe leer entre líneas un rechazo aún más grave que desdeña la tradición cultural española por no venir avalada por lo extranjero.

Con este prólogo, Valera desafía a aquellos sectores que, bien por su ciega fascinación por todo lo de fuera (como el afrancesado Moratín), bien por su desprecio de clase (como su pariente, don Emilio Alcalá Galiano) o bien por un prurito de miopía realista (como Necedal), habían mirado por encima del hombro precisamente la tradición que tanto Valera como Blanco White estimaban como una de las más ricas y fértiles de las letras españolas. En este contexto, *Morsamor* se posiciona como un gesto rebelde que abraza la herencia hispánica de lo sobrenatural, lo híbrido y lo fantástico, en una aspiración por convertir la tradición y el motivo popular, como Goethe había hecho con su *Fausto* (1878, XI), en un monumento tan nacional como universal.

Tributos cómplices de “El deán de Santiago”

En 1824, José María Blanco White había propuesto el cuento XI de *El conde Lucanor* como modelo para un tratamiento español de lo sobrenatural y de la fantasía¹¹. En *Morsamor* la

¹¹ A Blanco White se debe también la popularización del relato de don Juan Manuel en Reino Unido, pues, según mis datos, fue el primero en hacer una traducción en lengua inglesa del mismo (1824b).

propuesta el intelectual sevillano encuentra un nuevo aval quizás inesperada. Recordemos el argumento del relato medieval. El texto juanmanuelino nos narra la visita de un arribista religioso a un nigromante, motivada por el deseo de un rápido ascenso en su carrera eclesiástica. El mago don Illán, reticente, insiste en preguntarle si en pago a sus lecciones, el deán corresponderá en cuanto pueda con el apoyo a su hijo, pues duda de su gratitud. Sin titubear, el religioso confirma su compromiso a pagar su aprendizaje con una alianza de nepotismo. Tras encarecer a la criada que espere a su orden antes de cocinar las perdices, mago y deán se internan a través de una escalera de caracol en un misterioso estudio. Los hechos se apresuran desde este momento. Se suceden incomprensibles visitas de emisarios allí en Toledo. Poco después, el deán va ascendiendo de manera meteórica. En vertiginosa sucesión, el religioso pasa a ser obispo en Santiago, arzobispo en Tolosa, cardenal en Roma y finalmente Papa. Una y otra vez, el mago ve postergado su deseo de ver a su hijo en un puesto de alto estado. Llegados al Vaticano, el antiguo deán, lejos de considerar la deuda contraída para con don Illán, despide a su maestro con cajas destempladas e incluso lo amenaza con llevarlo a prisión. Ni siquiera le ofrece el consuelo de un poco de comida. Es en este punto, donde don Juan Manuel revela su maestría de literato. Sin solución de continuidad y en un mismo párrafo, las amenazas del Papa reciben una insólita respuesta de parte del mago:

Estonce don Illan dijo al papa, que pues él non tenie que comer, que se habia á tornar á las perdices que mandara traer aquella noche; et llamó la mujer, et díjole que asase las perdices. Et cuando esto dijo don Illan, fallóse el Papa en Toledo, dean de Santiago como lo era cuando y vino, et tan grande fué la vergüeña que hobo, que non sopo qué le decir (De Gayangos, 1860¹², 380).

¹² Cito en este pasaje la edición de 1860, considerada en la mejor de la época (Editor, 1898, X) y la que probablemente fue más accesible para Juan Valera. Aquí, como en otros pasajes, mantengo la ortografía original de los textos consultados.

La ira del deán despierta de su arrogante ilusión. Regresamos él y los lectores al estudio toledano, o, mejor dicho, tomamos conciencia de que muy probablemente nunca nos llegamos a desplazar del escenario del comienzo. El relato vivido y leído respectivamente por personaje y lectores no semeja ser sino la manifestación de un futuro virtual que se disuelve frente a nosotros.

La mención al relato medieval se hace explícita en la novela de Valera en el cuarto capítulo de la tercera parte¹³. Fray Miguel, próximo a expirar, comprende la lección moral que escondía su segunda mocedad en el mundo y transmite a fray Ambrosio una serie de fragmentos que éste toma por escrito. Es en este punto que compara su experiencia con la del deán de Santiago.

Convencido estoy de que has querido darme una lección moral, parecida en su traza a la que dio don Illán de Toledo, famoso mágico, a cierto ambicioso Deán [sic] de Santiago. Tú, con todo, no has querido demostrar que soy ingrato. Tú estabas seguro de mi gratitud. Más alta era la moraleja que [.] de mi historia, semejante a la que refirió al Conde Lucanor su consejero Patronio, has querido tú sacar ahora. Yo soy buen discípulo, aspiro a ayudarte en tu trabajo, y voy a sacar deducciones tan trascendentales que ya coincidan con las que tú esperabas sacar, ya vayan más lejos o suban más alto todavía (2003, 278).

El paralelismo entre ambas parejas de personajes se hace aquí evidente. Fray Ambrosio refleja en la novela el papel desempeñado por don Illán en el cuento de don Juan Manuel, mientras que fray Miguel cumple el rol del deán de Santiago. Ahora bien, en las palabras del protagonista hay mucho más que la admisión de una cierta simetría. Como guiño metaliterario, fray

¹³ Irónicamente, también Cándido Nocedal mencionaba a don Juan Manuel en su recorrido por la literatura verosímil merecedora de recuerdo: «¿Quién dejará de estimar cuadros novelescos [como] los que ofrece la obra intitulada *El conde Lucanor*, debidos a la erudita pluma del nieto de San Fernando? (30). Obviamente, el autor no debió tomar en consideración el carácter inverosímil del cuento XI.

Miguel hace expresas las diferencias que plantea su historia respecto a la del relato medieval. El texto didáctico del infante castellano tiene como objetivo la denuncia de la ingratitud. Es más, enfatiza el rápido olvido de aquellos que piden favores para poder escalar socialmente. Se trata, por tanto, de una denuncia del arribismo. *Morsamor* se orienta en muy otro sentido; no se trata aquí de ponderar una lección social, sino más bien de ofrecer un recordatorio de signo metafísico, que propende a mostrar la transitoriedad de todo cuanto se logra en el mundo material: sean la gloria militar o los amores.

Ciertamente, tanto el deán como *Morsamor* comparten un pecado de desmedida ambición, pero su castigo difiere en tanto que también difiere el valor de sus actos. Nada hace el deán que lo haga merecedor de su meteórico ascenso; simplemente se encuentra en el lugar adecuado, en el momento propicio. En su futuro virtual de espejismo, la fortuna le llueve sin motivo, porque en última instancia el deán no es sino un mero oportunista que espera una recompensa sin esfuerzo. Por su parte, *Morsamor*, incluso con todas las reservas que, con justicia, merece la soberbia de narciso del protagonista, sí actúa. Una vez le es concedida una segunda juventud, se lanza a la aventura, se labra su destino con sufrimiento, con valor y con pérdidas personales, no por virtuales menos sentidas y reales en su espíritu. Es un hombre de acción, aunque se beneficie lógicamente de los dones de la magia y del azar y no sea ajeno al empuje instrumental de Tiburcio y los personajes femeninos del relato. Pese a dicha matización, *Morsamor* sí es un aventurero: navega por mares salvajes, brega en terribles batallas, se concede a la pasión y pierde amores en trágicas circunstancias. Aun dentro del marco problematizador del sueño, que pone obviamente todo cuanto sucede en el relato en tela de juicio, en el núcleo de la aventura, lo recibido se presenta en la ficción como una consecuencia directa de los actos del protagonista.

Precisamente, es el distinto talante de ambos personajes lo que les hace merecedores de una muy diversa lección moral. El deán debe aprender a labrarse su camino y ser agradecido; *Morsamor*, en cambio, debe aprender no solo a rechazar la envidia que acibara su senectud, sino que debe aprender lo efímero de cualquier gesta o pasión en el mundo. Es precisamente por la

diversa naturaleza moral de ambos personajes que Juan Valera concede a su héroe la ennoblecedora posibilidad de aprender él mismo de sus errores y alcanzar un presumible estado de elevación espiritual antes de morir. La suerte final de Miguel de Zuheros, de algún modo, refleja la de grandes pecadores convertidos, íconos de la literatura barroca española como don Juan Tenorio o el estudiante Lisardo¹⁴, a quienes el amor, Dios o el destino confiere una última posibilidad de salvación.

Hoy día, el *enxiemplum* XI de don Juan Manuel ha consolidado su estatus como un precedente fundacional del género fantástico en la literatura española. No falta su mención en las antologías del género, bien sea citada en su formato original (Martínez Martín, 1999, 17-19; Aranda, 2016, 55-63) o en la diáfana versión de Jorge Luis Borges (Guarner, 1969, 33-35; Borges, Bioy y Ocampo, 1976, 220-222). Considerando lo estable de su fama actual, quizá sorprenda recordar que la condición de rareza que acompañó a la obra. Ni el cuento ni *El conde Lucanor* fueron ampliamente conocidos por mucho tiempo. A su reconocimiento no solo afectaron los problemas que resultaron del incendio en el Monasterio de Peñafiel en que se encontraban depositados los originales juanmanuelinos o la tardía edición impresa de Argote de Molina en 1575 y 1642 (Lacarra, 2014, 224), sino que se sumó a la relativa oscuridad en la que vivió el texto tiempo más tarde. Lógicamente, este hecho limitó la difusión del cuento en la literatura española. Con notables salvedades (Juan Ruiz de Alarcón en el siglo XVII y José de Cañizares en el XVIII) el relato de don Juan Manuel fue un texto poco conocido e imitado.

La progresiva consolidación del texto en el canon literario español se desarrolla durante el siglo XIX. A ello contribuyeron

¹⁴ Resulta significativo que, en un pasaje de la obra, el brahmán Sankaracharia ofrezca a fray Miguel la oportunidad de contemplarse a sí mismo fuera de su sueño, tendido en un féretro (2003, 222-223). En la escena y en la reacción del protagonista resuenan innegablemente los ecos del estudiante Lisardo, cuando descubre estar presenciando su propio entierro (Martínez Martín, 1999, 75). Recuérdese que este es el modelo de narración fantástica que proponía Valera en su ensayo de 1860 (11).

tres decisivas ediciones en español: la de Adelbert von Keller y C. Possart¹⁵ de 1839 en Stuttgart (reimpresión en París en 1840), la edición barcelonesa atribuida a Manuel Milá i Fontanals que data de 1853 (Editor, 1898, IX), y la de la *BAE (Biblioteca de Autores Españoles)*, que, bajo la edición de Pascual de Gayangos y bajo el ambicioso título de *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, se vio impresa en Madrid en 1860¹⁶. Cualquiera de ellas de manera harto probable debió habitar la biblioteca personal de Juan Valera. No obstante, con anterioridad a la edición alemana de 1839 hubo redescubridores precoces. Quince años antes de esta fecha de impresión y desde su exilio inglés, José María Blanco White se situaba a la avanzadilla de una revalorización del relato.

No por anecdótica deja de ser interesante el modo en el que Blanco llegó a conocer la obra de don Juan Manuel. A comienzos de 1824, el reverendo Stephen Weston había entregado como regalo al escritor español una preciada copia de *El conde Lucanor*. Se trataba, ni más ni menos, que de la histórica edición de Gonzalo Argote de Molina de 1575. En su reseña para la revista *Varietades*, Blanco White manifestaba su fascinación en torno al *enxiemplum* XI de don Juan Manuel y anuncia, ya entonces, su propósito de dedicarle espacio más adelante (Payán, 2022, 90).

Blanco White no solo realizará la primera traducción conocida del relato en lengua inglesa (1824b, 97-103), sino que fundará en torno al cuento un proyecto de nacionalización del género fantástico en germen, el cual, por entonces, se vinculaba a la desmesurada imaginación de escritores alemanes (Blanco White, 1824a, 415-416). Todo este trasfondo importa, porque cuando Juan Valera decide elegir un punto de partida para su novela lo hace precisamente con el mismo relato de don Juan Manuel en el punto de mira.

¹⁵ En el momento de redactar este artículo aún no he conseguido localizar la identidad del editor C. Possart, sí en cambio la del filólogo alemán Adelbert von Keller, cuya labor fue instrumental en la difusión europea del hispanismo.

¹⁶ Como curiosidad, la última edición de don Juan Manuel en el XIX salió apenas meses antes de *Morsamor*, en 1898, publicada en la ciudad de Vigo y organizada en dos tomos. El prólogo del editor anónimo resulta fundamental a la hora de confirmar las ediciones más conocidas durante el siglo XIX.

De no existir ecos de Blanco White en el lenguaje y argumentos de la poética valeresca de 1860, uno tomaría la clave compartida en torno a *El conde Lucanor* como fruto de la casualidad. Estimo, no obstante que, sin que cierren del todo una filiación incuestionable, ofrecen un ángulo exegético de bastante peso. Con todo, para que la fundamentación del fantástico español generada alrededor del cuento XI de don Juan Manuel debemos recordar que existían otras vías de acceso.

El puente entre ambos escritores andaluces, el liberal exiliado de Sevilla y el novelista de Cabra, puede conectar a través de otro andaluz: Ángel de Saavedra, más conocido como el duque de Rivas. Valera y el duque se habían conocido allá por 1845, por mediación del padre del novelista, el oficial José Valera y Viaña. Su hijo frecuentaba entonces, con la disipación que habría de caracterizarle a lo largo de su vida, los cenáculos nobiliarios del Madrid de entonces. Rivas inmediatamente tomó al joven Valera bajo su ala, como su protegido. Será merced a este contacto que el joven novelista tenga la posibilidad de ejercer como agregado diplomático en la Legación de Nápoles (Rubio Cremades, 2003, s. p.; Bravo Villasante, 1959, 30-31). La amistad entre ambos escritores continuará años más tarde, incluso a pesar del galanteo frustrado de Juan Valera a la hija del duque, Malvina, hacia 1850, y que se esperaba que terminara en boda (Bravo-Villasante, 1959, 60-64).

En 1844, Ángel Saavedra publicó *El desengaño en un sueño*, una obra en la que se imbrican dos inspiraciones evidentes de la literatura española: *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y, lo que aquí más nos interesa, el *enxiemplum* XI de don Juan Manuel. Sin embargo, el drama de Rivas no se vio representado entonces, ni siquiera en vida del autor. Debido al franco desinterés, incompreensión y hostilidad que persiguió al texto tendría que esperar hasta después de la muerte del dramaturgo (Patricio, 2009, 248-249). Será precisamente en el contexto póstumo que la obra vuelva a verse discutida por la crítica y llegue poco después a verse representada (1875).

En 1866, en su discurso de homenaje, el erudito Leopoldo Augusto de Cueto dedica un amplio espacio a *El desengaño en un sueño* que califica como «leyenda fantástica» y la «más universal» de

las obras de Rivas (94). Al hilo de su análisis pormenoriza el probable origen oriental del texto juanmanuelino, así como su influencia en numerosos autores posteriores tanto españoles, como extranjeros¹⁷. Dichos datos probablemente sirvieron de referencia al ensayo que Juan Valera dedica al duque de Rivas en 1889, dentro las páginas de la revista *El Ateneo* (132). Lo interesante de este estudio es que ilumina aquellos aspectos del drama del maestro con los que el novelista está en franco desacuerdo. En la obra teatral de Rivas, el mago Marcolán expone, por medio de la ilusión del sueño, la ruindad intrínseca de su hijo Lisardo y, por ende, el ser humano. Pese a la seducción del tema, el tratamiento fatalista de la obra le repugna a Valera:

Nadie le niega [a la idea capital del cuento] la calidad de ingenioso. Lo que yo niego, es que el Duque de Rivas le desenvolviese bien en su drama. Dado que lo hecho en sueño pruebe contra el que lo que hace, es odioso que un padre pruebe que es un malvado su hijo; y aun es más odioso que se pretenda probar que todo el linaje humano es malvado en potencia, ó que solo le falta á cada individuo la ocasión para ser, en acto, malvado (1889, 132).

Considerando la larga amistad que Valera sostuvo con el duque de Rivas, su crítica tal vez pueda sonar harto severa y, sin embargo, es precisamente esta dureza lo que revela la honestidad del pasaje. El pesimismo totalizador de *El desengaño en un sueño* debía resonar en estas fechas como una nota muy peligrosamente próxima al derrotismo determinista del Naturalismo de Zola. La posición de Valera, aún abiertamente escéptica en muchos casos,

¹⁷ De forma llamativa, pese a señalar la influencia del enxiemplum XI en las letras francesas e inglesas, Cueto se resiste a mencionar a sus autores. Muy significativamente, las únicas obras que cita como continuadoras del motivo del deán de Santiago proceden de las literaturas en lengua española y alemana (1866, 95). Completo la mención de estas obras con su datación correspondiente: *La prueba de las promesas* de Juan Ruiz de Alarcón de 1634, *Don Juan de Espina en Milán* de José de Cañizares de 1713 y *Dein Traum Ein Leben* de 1834 del austriaco Franz Grillparzer.

difícilmente podía abrazar sin crítica la supuesta maldad congénita del ser humano, la rotunda negación de su libre albedrío.

A partir de todas estas claves históricas, *Morsamor* se nos presenta como una nueva revisitación de un motivo literario con enorme potencial, pero que al que ni siquiera el admirado duque de Rivas, en su opinión, le había hecho justicia. Valera modifica sustancialmente el retrato del protagonista: en lugar de un Lisardo entregado de manera natural a la corrupción y la perversidad, nos presenta a un antihéroe, Morsamor, capaz de grandes amores y grandes aventuras, imperfecto (como trasunto que es de su mismo autor) pero también irrecusablemente humano. No es Miguel de Zuheros un deán que desee escalar hasta lo más alto del poder sin méritos ni agradecimiento, ni es un Lisardo que solo conciba la libertad como una puerta a la inmoralidad más abyecta. La ambición de Morsamor es la de una autorrealización en la gloria militar y la entrega amorosa. Si alteráramos el primero de tales elementos por la gloria literaria, obtendríamos un exacto paralelo del mismísimo Valera. Quizá sea por ello por lo que el novelista le concede a su héroe (y extratextualmente a sí mismo) un virtual desarrollo de su potencial. Desde esta óptica, *Morsamor* se nos presenta al mismo tiempo como un mandala y un sueño: un vuelo hipotético de los caducos sueños de un escritor ya envejecido y un puntilloso dibujo de arena que le sirve, a él como a nosotros, como recordatorio de la transitoriedad de todo en esta tierra.

Todo lo expuesto demuestra que, en la calculada construcción de la novela, Juan Valera dialogó de manera muy consciente con los textos de don Juan Manuel y del Duque de Rivas, probablemente con el objetivo intentar elevar el potencial de dicho motivo literario a una más alta perfección estética o al menos conducirlo hacia un terreno más afín a su visión del libre albedrío humano y sus más íntimas y autobiográficas preocupaciones vitales.

Conclusiones

Dentro de la pluralidad genérica que habita en esa novela en libertad que fue *Morsamor*, destaca el anclaje de lo fantástico. Su filiación ha sido citada ocasionalmente, pero sin mayores

desarrollos críticos (Clarín, 1899, [3]; Carilla, 1957, 182; Gullón, 1976, 155), desplazada habitualmente hacia un contexto exógeno europeo (Cruz Casado, 1997 y 2016) en lugar de verse integrada en una tradición teórica del género que preexistía en la España del XIX.

Con este artículo, me he propuesto precisamente ese rescate. Como detective que une los hilos de eventos aparentemente dispares, me propuse reconstruir un vínculo constante. Fruto de un cuidadoso cotejo de fuentes históricas, demostré la sorprendente continuidad de un lenguaje común en Juan Valera y José María Blanco White. En ambos documenté un alegato contra la sentencia de destierro de la fantasía, lo fantástico y sobrenatural en las letras españolas. Creyentes ambos en el íntimo vínculo que conectaba la libertad (personal, democrática, estética) con la imaginación, aunaron fuerzas contra el constante prejuicio realista (Roas, 1997, y 2022, 33-45, 285-300; Payán, 2022, 35-42). Uno y otro, Valera y Blanco, terminaron fundiendo su complicidad en torno a un mismo texto: el cuento XI de *El conde Lucanor*. Lo demás es una historia que se pierde en la incertidumbre. ¿Cómo llegaron las ideas de Blanco hasta Valera? ¿Lo hicieron de manera directa o de manera mediada? ¿Pudo el duque de Rivas hacer de puente o mediador entre ambos autores? Son muchas las preguntas que concitan las lagunas del pasado. Por desgracia, ninguna de estas cuestiones tiene una solución unívoca e irrefutable. Al menos, no aún.

Lo único cierto es que, desde el privilegiado punto de vista de nuestro siglo, merced a la reconstrucción histórica del XIX que podemos realizar con la amplitud de materiales a nuestra disposición, nos es posible contemplar una continuidad profunda entre Blanco White y Valera, una comunión de intereses que, con un pie en el liberalismo político y con otro en el liberalismo poético, se esforzaba por reconstruir o levantar una tradición autóctona de lo fantástico.

Ciertamente, todo sueño de autoctonía esencialista debe reconocer en el presente su humilde condición de sueño. Las historias, el arte, no saben de fronteras. Y ni siquiera ese paradigma de don Juan Manuel puede presumir con propiedad de ser un ejemplo radical de lo español, sin deudas exógenas de ningún tipo.

Tomado de los árabes, y estos de los persas, y estos probablemente de los hindúes, el cuento del deán de Santiago solo fue una variación entre tantas, un reflejo rescatado de un laberinto de encontrados espejos. Y, sin embargo, con las reservas que el nacionalismo fantástico pueda presentarnos, esta contante del XIX español supuso un horizonte de creación fértil durante este período. Blanco White, Rivas, Valera, sin quizá ser muy conscientes de ello, habitaron en un determinado momento (1824, 1844, 1860 y 1899) una misma longitud de onda. Como estudiosos, nuestro cometido es rescatar ese fenómeno.

Concibo, además, que no solo se trata solo de un rescate con visos de arqueología. También aquí va en ello la recuperación de una genealogía de lo fantástico en el mundo hispánico. Aún está pendiente una historia de la novela fantástica que permita reconstruir la previsible genealogía que va del cuento sobrenatural decimonónico a tendencias posteriores, como el realismo mágico.

Morsamor no es solo un broche de oro a la promesa de un fantástico español que avizoraba Blanco White. También sirve como epígono de una forma experimental de novelar, que, como pespunteado Guadiana, fue saltando de autor en autor, de obra en obra. Desde la miscelánea picaresca de Braulio Foz (*Vida de Pedro Saputo*, 1844) y los experimentos antinovelísticos de Antonio Ros de Olano (*El doctor Lañuela*, 1863) y Rosalía de Castro (*El caballero de las botas azules*, 1867), una nota de libertad imaginativa se filtra en *La redoma de homúnculus* (1880) de Benito Mas y Prat hasta llegar al *Morsamor* de Juan Valera. De allí habrá todavía que viajar, pasando por *El caballero encantado* de Benito Pérez Galdós hasta aterrizar en la novela de lo fantástico y la maravilla del siglo XX: Álvaro Cunqueiro, Wenceslao Fernández Florez, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Gonzalo Torrente Ballester o Ana María Matute, entre tantos otros. Como acertadamente señala María Encarnación Pérez Abellán, en *Morsamor* se imbrican tradición y modernidad de un modo que prefigura las tendencias posteriores.

Morsamor es novela valeriana que desconcierta al lector por la capacidad evocadora de literaturas y héroes pretéritos, pero también por la anticipación de tendencias desarrolladas a lo largo del siglo XX. [N]o admite una

identificación estanca; rebasa los límites estrictos de la novela histórica, comparte importantes puntos de creación de la novela lírica de formación, y prelude la fantasía naturalizada precursora de lo real maravilloso (2012, 252).

Como cuenta en el collar del tiempo de la imaginación fantástica hispánica, Valera conectó el medieval con el XIX y lo rebasó hasta anunciar el siglo XX. Con *Morsamor*, Valera confirmaba la intuición de Blanco White muchos años antes: que un género fantástico español era posible, a partir de la recuperación de claves de la tradición propia.

BIBLIOGRAFÍA

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

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. (1990). «Introducción a *Morsamor*». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 415-437.

BERMEJO MARCOS, Manuel. (1968). *Don Juan Valera, crítico literario*. Madrid. Gredos.

BLANCO WHITE, José María. (1824a). «Sobre el placer de imaginaciones inverosímiles. El sultán de Egipto. Cuento turco imitado en español. Extracto de la obra del príncipe Don Juan Manuel, intitulada *El Conde Lucanor*». *Varietades o Mensajero de Londres*. 1.5. 413-426.

BLANCO WHITE, José María. (1824b). «The Dean of Santiago. A Tale from the Conde Lucanor». *The New Monthly Magazine and Literary Journal*. 9. 97-103.

BORGES, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (eds.) (1976). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.

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

CARILLA, Emilio. (1957). «Una novela de Juan Valera». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 89. 178-191.

CARPIO, Jesús María de. (1899). «Españolería andante (Apuntes de M. de C.)». *El Imparcial*, 14 de julio de 1899.

CASTILLO, José. (1996). Jorge Luis. «El viaje como epistemología en *Morsamor* y el *Persiles*». *Revista de estudios hispánicos*. XXX, 2. 297-314.

«CLARÍN» [Leopoldo Alas]. (1899). «Revista literaria. *Morsamor*, por Valera». *Los lunes de El Imparcial*, 7 de agosto; año II.

CRUZ CASADO, Antonio. (1997). «Morsamor en el contexto de la novela fantástica europea de finales de siglo». *Actas del Primer Congreso Internacional sobre don Juan Valera*. Cabra. Ilmo. Ayuntamiento de Cabra. 297-311.

CRUZ CASADO, Antonio. (2016). «La última novela de don Juan Valera (*Morsamor* en el contexto de la novela fantástica europea de finales del siglo XIX)». *Cordobeses de ayer y hoy*. José Cosano Moyano (coord.). Córdoba. Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. 199-222.

CUETO, Leopoldo Augusto. (1866). *Discurso necrológico en elogio del Excmo. Sr. Duque de Rivas*. Madrid. Rivadeneyra.

DECOSTER, Cyrus. (1956). «Un fragmento inédito de una versión más antigua de la novela de Valera *Morsamor*». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias*, vol. 27, 1956, 138-142.

DECOSTER, Cyrus. (1974) *Juan Valera*. New York. Twain Publishers.

«Dos novelas de Valera». (1899). *La Opinión*. No. 2068, 15 de junio.

EDITOR, El. (1898). «Al lector». *El libro de Patronio e por otro nombre El conde Lucanor compuesto por el infante Don Juan Manuel en los años 1328-29* de don Juan Manuel. Tomo I. Vigo. Eugenio Krapf. VI-XIII.

EOFF, Sherman. (1938). «Juan Valera's interest in the Orient». *Hispanic Review*. 6. 193-205.

EOFF, Sherman. (1990). «El interés de Juan Valera por el oriente». *Juan Valera*. Enrique Rubio Cremades (ed.). Madrid. Taurus. 459-472

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. (1857). «Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana» *Biblioteca de Autores Españoles. Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*. Cuarta edición. Buenaventura Carlos Aribau (ed.). Madrid. Rivadeneyra. 576-580.

FERRERAS, Juan Ignacio. (1973). «*Morsamor*, testamento literario de la Generación del 98». *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*. Madrid. Taurus. 225-239.

FLORES RUIZ, Eva María. (2020). «*Morsamor*, o de “cuanto puede hacinar la fantasía”». *Renglones de otros mundos. Nigromancia, espiritismo*

y manejos de ultratumba en las letras españolas (siglos XVIII-XX). Fernando Durán López y Eva María Flores Ruiz (eds.). Zaragoza. Prensas de Universidad de Zaragoza. 167-186.

FRANZ, Thomas R. (2011). «Valera's *Morsamor* as Anti-Orientalist Fiction». *Decimonónica*. 8. 1. 26-39.

GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo [Andrenio]. (1899). «Crónica literaria». *La España Moderna*. 129. 150-155.

GUARNER, José Luis (ed.). (1969). *Antología de la literatura fantástica española*. Barcelona. Bruguera.

GULLÓN, Germán. (1976). «VIII. Variaciones en el arte de contar». *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid. Taurus. 149-173.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2021). «La teoría de la novela en los tratadistas del siglo XIX». *Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro*. Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez y Javier Voces Fernández (coords.). Zaragoza. Prensas de la Universidad de Zaragoza. 133-142

JULIÁ, Mercedes. (1990). «*Morsamor*: novela modernista» *Draco*. 2. 133-139.

KARIMI, Kian-Harald. (2008). «Con el navío onírico a las Indias. Fantasmagorías religiosas en una novela de fin de siglo: *Morsamor* de Juan Valera». *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitlor*. Julio Peñate Rivero y Francisco Uzcanga Meinecke (eds.). Madrid. Verbum. 121-133.

LACARRA, María Jesús. (2014). «El conde Lucanor (1575) de Argote de Molina: el rescato de un texto medieval». *Formas narrativas breves. Lecturas e interpretaciones*. Carlos Alvar (coord.). San Miguel de la Cogolla. CiLengua. 221-245.

LEOPARDI, Giacomo. (1845). *Opere di Giacomo Leopardi*. Antonio Ranieri (ed.). Vol. 1. Firenze. Felice Le Monnier.

LITVAK, Lily. (1985) «*Morsamor*: Un viaje de iniciación hacia la India». *Hispanic Review*. 53. 2. 181-199.

MARBÁN, Jorge A. (1981). «El *Morsamor* de Valera: sublimación del desengaño». *Círculo*. 10. 69-76.

MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo (ed.). (1999). *Antología española de literatura fantástica*. 4ª ed. Madrid. Valdelomar.

MIRALLES GARCÍA, Enrique. (1992), «A vuelta de una centuria: el romanticismo de Valera en *Morsamor*». *Romanticismo y fin de siglo*. Editado por Gabriel Oliver, Helena Puigdomènech, Marisa Siguan, Barcelona PPU. 295-305. Alicante. Biblioteca digital Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-la-vuelta-de->

una-centuria-el-romanticismo-de-valera-en-morsamor-0/html/00ecc3c0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0

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

Nocedal, Cándido. (1860). «Discurso de don Cándido Nocedal». *Discursos leídos antes la Real Academia Española en la recepción de don Cándido Nocedal*. Madrid. Rivadeneyra. 5-37.

Oleza, Joan. (1995). «Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso». *Juan Valera: creación y crítica. Actas del VIII Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Cristóbal Cuevas García (ed.); Enrique Baena (coord.). Málaga. Publicaciones de Literatura Española Contemporánea. 111-146.

Payán, Juan Jesús. (2016). «Por las rutas de lo insólito: Don Quijote y su legado fantástico». *Cuadernos de ALDEEU*. 119-140.

Payán, Juan Jesús. (2022). *Los conjuros del asombro. Expresión fantástica e identidad nacional en la España del siglo XIX*. Newark, Delaware. Juan de la Cuesta.

Patricio, Germán de. (2009). «Soñando juntos: contexto y siglos de oro en *El desengaño de un sueño* del Duque de Rivas, y sus contactos con *Don Juan Tenorio* de Zorrilla». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXV. 247-264.

Pérez Abellán, María Encarnación. (1996). *Romance vs. Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de Morsamor (1899) a Olvidado rey Gudú*. Murcia. Universidad de Murcia.

Quental, Anthero [sic] de. (1880). *Sonetos*. Porto. Imprenta Portuguesa.

Quental, Anthero [sic] de. (1926). Prefacio de J. P. Oliveira Martins. Emilia Bernal (trad.). Madrid. G. Hernández y Galo Sáez.

Rivas, Duque de [Ángel de Saavedra]. (1844). *El desengaño en un sueño. Drama fantástico en cuatro actos*. Madrid. José Repullés.

Roas, David. (1997). «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX». *Lucanor*. 14. 79-109.

Roas, David. (1997). (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid. Páginas de espuma.

Roas, David. (1997). (2022). *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico (1750-1860)*. León. Eolas.

Romero Tobar, Leonardo. (1977). «La novela regeneracionista en la última década de siglo». *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 133-209.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2003). Introducción. *Morsamor*, de Juan Valera. Sevilla. Fundación Lara. IX-LXXXI.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2018). *Juan Valera. Otro andaluz universal*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.

RUBIO CREMADES, Enrique. (2003). «Cronología de Juan Valera». Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_valera/autor_cronologia

SCHACHT PEREIRA, Pedro. (2010). «Two Versions of Iberian Orientalism: The Geração de 70 and the Generación del 98 in Light of Eça de Queiroz's *A Relíquia* and Juan Valera's *Morsamor*». *Portuguese Literary and Cultural Studies*. 17-18. 431-59.

THURSTON-GRISWOLD, Henry-Charles. (1996). «La temática regeneracionista en el *Morsamor* de Juan Valera». *Cincinnati Romance Review*. 15. 35-40.

TORRES-POU, Joan (2007). «Aspectos del orientalismo en la obra de Juan Valera». *Hispania*. 90. 1. 21-31.

TORRES-POU, Joan. (2007). (2013). «El oriente en la obra de Juan Valera». *Foro Hispánico*. 46. 23-58.

TRIMBLE, Robert Gene. (1995). *Chaos Burning on My Brow: Don Juan Valera in His Novels*. San Bernardino. Borgo.

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

VALERA, Juan. (1860). «De la naturaleza y carácter de la novela». *Crónica de ambos mundos*. Tomo I. 1. 3 de junio. 8-11.

VALERA, Juan. (1878) «Sobre el Fausto de Goethe». *Fausto de Goethe. Primera parte lujosamente ilustrada*. Guillermo English (trad.). Madrid. English y Gras. [I]-XX.

VALERA, Juan. (1889). «Don Ángel de Saavedra, Duque de Rivas. Estudio biográfico. Conclusión». *El Ateneo*. Tomo II. 109-135.

VALERA, Juan. (2003). *Morsamor*. Leonardo Romero Tobar (ed.). Madrid. Fundación Lara.