

PARA DEFENDER LA ESTÉTICA DE JUAN VALERA

Thomas R. FRANZ
Ohio University, USA
Orcid: 0009-0006-7005-4591

Resumen:

Desde la época cumbre del Realismo-Naturalismo hasta el activismo de hoy se ha sometido el Idealismo de Juan Valera a una dura crítica. Sin embargo, sus retratos intimistas y la creación de la belleza pura se basan no solo en firmes principios filosóficos sino también en una profunda visión subyacente que su época suele obligarle a ocultar.

Palabras clave:

Juan Valera. Idealismo. Ilustración del mundo invisible. Intimismo. Orden. Visión sintética comunicable

Abstract:

From the crowning period of Realism-Naturalism to the activism of today the Idealism of Juan Valera has been subjected to harsh criticism. Nevertheless, his intimate portraits and creation of orderly beauty are based not only on solid philosophical principles but also on a profound undergirding vision that his age often obliges him to obscure.

Key words:

Juan Valera. Idealism. Illustration of an invisible world. Intimacy. Order. Communicability of a synthetic vision

*La belleza es verdad, la verdad es belleza;
esto es cuanto sabes y saber necesitas.
John Keats, «Oda a una urna griega»*

En 1886, tres años después de la publicación de *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán, y estando de ministro diplomático en Bruselas, Juan Valera empieza a escribir *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Hay que notar la poca prisa y el sosiego de Valera en su intento público de refutar los beneficios de la nueva ola promovida por la novelista gallega. No ataca a la escritora ni arremete fuertemente contra el Naturalismo como legitimidad literaria, sino que intenta defender las bases idealistas de su propia estética y la de algunos de sus amigos de generación, como Pedro Antonio Alarcón y José María de Pereda. Dice que la estética suya está más de acuerdo que las aportaciones de Émile Zola con toda la tradición literaria española y que, en esta y al lado de la tradición lejana de los clásicos, se encuentra el contexto necesario para poder entender, apreciar o rechazar las más nuevas novelas producidas en España a partir del Primer Realismo. Lo que Valera sí critica es la esclavitud a la última moda, que, dice él, es la moda de la ciencia, la reducción de la ficción a las leyes propuestas por la sociología y la psicología y que él no solamente cuestiona sino que declara que limitan los vuelos naturales del espíritu humano¹. Cuando se refiere en su título al «nuevo arte» lo dice irónicamente porque encuentra en el Naturalismo una carencia relativa de arte y una retahíla de hechos científicos. Digo «relativa» porque el ensayo valeriano es moderado en todo, al expresar su admiración por la inteligencia de Emilia Pardo Bazán y

¹ Comparar con esto una cita de «Sobre la novela de estos días» (1897): «Lo que yo niego es que deba haber modas y que las modas tengan que venir de París; ¿pero cómo he de negar yo que el sentir, el pensar y el imaginar de cada período histórico sean diferentes y que se refleje en las obras de imaginación esta diferencia?» (Valera, 1961, 927).

Émile Zola. Avanza así en su argumentación con su estilo finísimo y sosegado que el lector español se había acostumbrado a encontrar en él a lo largo de muchos años.

Dice Valera, citando a Zola, que la novela naturalista ya no es novela en el sentido aceptado pero que los de su escuela siguen usando el término porque «no sabemos cómo llamarla» (Valera, 1961, 619, vol. II). En lugar de ventilar sus «repugnancias» y publicar sus «ascos», el novelista español, en la opinión de Valera, ha de «dar gusto a los que viven donde y cuando el autor vive» (Valera, 1961, 619, 620). La buena novela ha de elevar sus espíritus y hacer más alcanzable el contacto con un invisible y más apetecible mundo espiritual que aísle brevemente —o tal vez de largo plazo— a los lectores de los estragos de la vida. Agrega que un gran número de novelistas españoles no ofenden gravemente contra esta tradición pero que la tendencia crítica es elogiar y fomentar la venta de obras que se conforman con el Realismo más extremo: «Mi crítica va contra los preceptos desatinados, contra las enormidades anti-estéticas, y nada más» (Valera, 1961, 621).

Desde la aparición de estos *Apuntes*, la crítica en general los ha combatido como una alegada defensa puramente personal basada en la inflexibilidad estilística de un autor arraigado en su aristocratismo y falta de contacto con las clases menesterosas. Sin embargo, una minoría vocal se ha determinado a defender a Valera. He aquí tres de sus defensores más elocuentes.

El primero y más eminente es José F. Montesinos en su *Valera o la ficción libre* (1957). Señala que el escritor era el más educado y leído de todos los novelistas decimonónicos (13). Debido a estas lecturas, la novela que aspira a ser buena no debería sufrir de ninguna limitación a lo puramente visible (21). Cita Montesinos al novelista cuando dice ser partidario del «arte por el arte» (22, 78), pero leyendo a Valera con cuidado se ve que su idealismo no excluye ni los detalles y ni los personajes repugnantes. Su moralismo es limitado, puramente sugerido y nunca explícito. En Valera nos agrada —según el autor mismo— «lo real y lo ideal, lo natural y lo sobrenatural..., confusos [nosotros] siempre entre lo físico y lo metafísico, lo normal y lo anormal, lo que es milagro y lo que no es milagro» (25-26). Lo que siempre le importaba no eran los detalles objetivos sino la vida interior (78-79). Si sus primeras

obras tendían a lo místico, su obra madura y más conocida trataba de armonizar el espíritu con la carne (94).

En *La obra literaria de don Juan Valera: La música de la vida* (2005), Andrés Amorós expresa con más detalle lo que ya sintetiza Montesinos, pero añade que, para Valera, el ser humano es esencialmente bueno, en contra de lo que insinuaban los naturalistas (2005, 98). Para el escritor todos los cultos religiosos y espirituales tienen el mérito de sosegar el espíritu si no se diluyen en intelectualismo (2005, 99-102). La nostalgia, que tienden a excluir de sus ficciones los más realistas y los empedernidos naturalistas, es buena y muy humana (2005, 155). Así también el platonismo, que arrellana diferencias y promueve las armonías (2005, 159). El relativismo moral o filosófico es inevitable, y así debería promoverse en la novela (2005, 163). El novelista –por medio de sus narradores– debiera burlarse de sus propias flaquezas narrativas y no enaltecer su talento y unicidad (2005, 166), y debería abrazar a veces lo inverosímil porque no existe manera justificable de excluirlo (2005, 169-170). No siempre es necesario conocer la identidad del narrador de una novela, como afirman muchos críticos que atacan este aspecto de nuestro autor, sobre todo con respecto al «Paralipómenos» que continúa la trama de *Pepita Jiménez* (2005, 183). A menudo el lector de una novela valeriana se encanta más por la hermosura del lenguaje que por sus acciones, que pueden ser relativamente escasas, como lo son en muchas vidas (2005, 191). Decir que Valera crea diálogos lingüísticamente inverosímiles es no saber qué locuciones haya atestado el autor ni qué haya querido insinuar con el pulimento de sus diálogos (2005, 192-193). Valera a menudo argumenta y dialoga mal –por ejemplo, en *Las ilusiones del doctor Faustino* (2005, 207, 220)– porque parodia múltiples tradiciones literarias, como ya lo había hecho Miguel de Cervantes, o porque se mofa del folletín (2005, 213). Andrés Amorós ve en José F. Montesinos y en Valera el deseo de conectar el amor romántico con el amor divino, por inverosímil que pueda parecer a un realista ortodoxo o a un naturalista (2005, 267-275). Como en la dedicatoria de *Doña Luz*, las otras dedicatorias y los prólogos algo azucarados de Valera pueden expresar lo inverso de lo que parecen decir: una sátira o una dura crítica (2005, 292). Sus descripciones ambientales y

arquitectónicas son idealistas y no materialistas, invocadas no para producir insinuaciones causales sino para deleitar el espíritu del lector (2005, 292-293).

Por último, Henry Thurston-Griswold, en su *El idealismo sintético de Juan Valera: teoría y práctica* (1990), intenta sintetizar lo que ya habían escrito otros y adaptarlo para el lector de nuestros días. Dice que Valera había rechazado la mayoría de las ideas estéticas de los otros teóricos, siguiendo un camino moderado, entre ser realista-naturalista e idealista, motivando a «Clarín» a que le considerara un «enigma» (1990, 1-2). Es más, sugiere que Valera abrió nuevos caminos para la literatura, rutas que escapaban tanto del Idealismo puro como del Realismo-Naturalismo doctrinal. Afirma con Carmen Bravo-Villasante que el autor siempre aspiraba a armonizar lo verídico y problemático con lo bello y optimista. Sobre todo, intentaba preservar la libertad multidireccional del acto creativo y la cualidad no estática de sus resultados (1990, 8-9). Creía en un «algo» absoluto y vital que a la vez no admitiera conclusiones y que, por no admitirlas, no autorizara ninguna estética fija que arriesgase a convertirse en material (1990, 10-11). «[E]l hombre puede», según la visión valeriana, «valerse de la fe y de la imaginación para elevarse hacia lo absoluto» (1990, 12). Puede y debe –sobre todo– valerse de su voluntad (1990, 13-14). El estudio de Amorós, que, como ya hemos indicado, es posterior, sugiere todo esto también, pero no lo dice de forma explícita por no querer llegar –siguiendo a Valera– a una síntesis demasiado rígida.

Sin duda una cosa es defender una estética idealista –o semi-idealista– y otra es comprobar que tenga sentido: si en realidad puede el arte elevar el espíritu y fomentar el bienestar, la armonía, la felicidad y una visión más panóptica y profunda de la vida. James Joyce reaccionará fuertemente contra toda estética semejante a la de Valera:

Con el realismo te basas en los hechos que son la base del mundo: esa precipitada realidad que hizo añicos el romanticismo. Lo que hace que sean infelices muchas vidas es algún romanticismo desilusionador, algún ideal irrealizable o mal concebido. De hecho, se podría decir que el idealismo es la ruina del ser humano, y si viviéramos de

acuerdo con los hechos, como lo tenía que hacer el hombre primitivo, estaríamos mejor (Power, 1974, 98, traducción mía)².

Y aún Galdós, en su discurso de recepción en la Real Academia, *La sociedad presente como materia novelable* (1897) –cuyas ideas se difieren poco de las presentadas en sus *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870)– ataca al Idealismo y a la idea de las buenas formas heredadas del Neoclasicismo tan querido de Valera:

Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos retazos externos de la personalidad [...] (Pérez Galdós, 1990, 159).

En realidad, la mejor defensa de la estética valeriana puede ser su obra misma y su efecto sobre el lector. Con la excepción de *El Comendador Mendoza* y *Genio y figura*, su ficción es chistosa, y sus representaciones de Villa Alegre y Villabermeja son bucólicas y amenas, particularmente en *Pepita Jiménez* y *Juanita la Larga*. En *Morsamor* –a pesar de exponer los conflictos con China, la competición entre España y Portugal o sus pasajes ensayísticos criticando la afición por el panhispanismo– hay una pintoresca representación de viajes marítimos puntuados de aventuras respaldadas por libros de historia que Valera había estudiado antes de su ceguera o que le iba leyendo su amanuense Perriquito de la Gala. El personaje central cuenta edulcoradamente sus recuerdos inevitablemente distorsionados por el tiempo. Su defensa de la

² «In realism you are down to facts on which the world is based: that sudden reality which smashed romanticism to a pulp. What makes most peoples' lives unhappy is some disappointed [sic] romanticism, some unrealizable or misconceived ideal. In fact, you may say that idealism is the ruin of man, and if we lived down to fact, as primitive man had to do, we could be better off».

exploración y los actos civilizadores de España, inspirada en la defensa de Portugal en *Os Lusíadas* de Luis Vaz de Camões, es mucho más discreta y se defiende mejor hoy en día como reflejo histórico y reacción patriótica al Desastre de 1898. (Entre la reacción poética de Valera y el cinismo de Azorín en *La voluntad* existe una gran distancia). *Doña Luz*, que presenta el amor reprimido pero apenas platónico entre una mujer discreta y un joven párroco, inspira más sentido y comprensión que las exposiciones brutalmente naturalistas y tendenciosas en novelas de Eça de Queiroz y Lepoldo Alas «Clarín» entre otros. *Genio y figura* humaniza una cortesana trasplantada a otro continente, apoya su independencia de manera sutil y detalla su capacidad para el amor verdadero a la vez de incluir detalles poco discretos de sus potenciales seductores inflamados por un clima tropical (pequeña concesión al Naturalismo). Es en suma una obra casi contemporánea pero sin los detalles explícitos que suele haber en la correspondencia personal del autor y en muchas narrativas de hoy. Valera ha sido en esto muy selectivo, y su disciplina da como resultado aún hoy día una obra que se resiste a ser anticuada, pues su lector va a usar su propia imaginación para darle más cuerpo.

En *Doña Luz* Valera expone su teoría de que la hermosura pueda transferirse entre el ejemplar artístico y la mentalidad humana (Paolini, 1983, 409-417). La mujer ejemplar se enamora del Padre Enrique, hombre muy guapo pero inelegible para las nupcias, pero después doña Luz se casa por razones prácticas con el despectivo Jaime Pimentel. Se embaraza, pero Pimentel la abandona. El vástago nace inexplicablemente con las características de Enrique, y Luz le bautiza con el nombre del cura. Paolini demuestra que el fenómeno sigue el ejemplo de numerosas historias clásicas, orientales e italianas en las que la visión de una hermosa figura artística produce su duplicación por medio de la reproducción humana. En efecto, la obra de arte engendra la gracia y la bondad humanas. Hay en la obra un duplicado interior del mismo fenómeno, pues Luz pasea diariamente delante de un hermoso cuadro de Jesucristo, y después el hijo concebido por ella encarna la misma bondad y sacrificio.

Aún en los autores fuertemente realistas o naturalistas son sus pasajes más cuidadosamente poetizados los más duraderos. Me

refiero aquí al paisajismo de José María de Pereda, a los transportes de Lucía en *Un viaje de novios*, a la agitada rutina doméstica en *La de Bringas* y *Miau*, a las preocupaciones más interiores de Ana y el Magistral (narradas de manera omnisciente como en Valera) en *La Regenta*. Se puede pensar sobre todo en la idílica luna de miel de Jacinta y Juanito en el primer tomo de *Fortunata y Jacinta* o en los sueños a bordo de otro tren en *Rosalía*, novela que Galdós nunca llegó a terminar. Aún en las novelas valencianas de Blasco Ibáñez son sus páginas costumbristas y paisajísticas las más interiorizadas y después recordadas –aunque tal vez vagamente– por la mayoría de los lectores. Y para llegar al fin de siglo, son los pensamientos finales de Pedro Antonio, Ignacio y Pachico –siendo los tres personajes pensadores hondamente *intrahistóricos*– en *Paz en la guerra* de Unamuno. Son estos pensamientos, cuidadosamente elaborados por su autor o por la rutina pueblerina pero no los detalles del bombardeo de Bilbao (1874) ni las marchas y contramarchas de carlistas y liberales lo que queda en la memoria del lector.

Hay bases filosóficas para el Idealismo de Valera. En *Metafísica a la ligera (Cartas a Campoamor acerca de su deísmo)*, dice: «La metafísica es filosofar en abstracto. Querer suplantar la metafísica con el conocimiento de los hechos es querer sustituir el resplandor del sol con la luz de los candiles» (Valera, 1961, 1658; vol. II). Las frases remiten a la *Crítica del juicio* de Kant, la estética del filósofo, donde dice que «Lo hermoso es lo que, separado de meros conceptos, se representa como el objeto de una satisfacción universal» (Kant, 1940, 172) y «Las intuiciones se requieren siempre para establecer la realidad de nuestros conceptos» (Kant, 1940, 178)³. En otras palabras, las abstracciones han de ceder prioridad a las demandas del espíritu y a la inexorable creatividad humana. Andreina Bianchini (1990, 36) apoya la idea de la presencia de este kantismo en Valera y explica cómo esta orientación estética permite la entrada en él del extra-racionalismo, de la fe y de la intuición. Para Valera, «[E]l ideal precede a la

³ «The beautiful is that which apart from concepts is represented as the object of a universal satisfaction». «Intuitions are always required to establish the reality of our concepts».

observación, o sea unas ideas innatas independientes del mundo sensible» (Thurston-Griswold, 1990, 31). Los hechos poco importan en el arte: lo que cuenta para la satisfacción humana son las equivalencias entre lo propuesto por el artista y las demandas innatas de la psique, o si se prefiere, de las categorías platónicas implantadas antes de nacer. Según Hegel, otro imán de Valera, «La ciencia describe lo que es la naturaleza; el artista busca presentar lo que la naturaleza significa. El científico describe la humanidad; el artista representa lo que la humanidad intenta ser. Por eso, el objetivo del artista no es nunca la imitación de entidades externas. [...] En el arte el ser humano intenta tener éxito donde la naturaleza a menudo fracasa» (Kaminsky, 1962, 31; traducción mía)⁴.

Lo antedicho se relaciona bien con la explicación del arte ofrecida por Martín Heidegger en su ensayo *El origen de la obra de arte* (1950, aunque basada en conferencias leídas en 1935 y 1936). En realidad, la ficción de Valera podría ser la perfecta ilustración de arte puro definido por el filósofo alemán. Según Heidegger, el arte es algo anterior al artista y a su obra, pero se actualiza y revela en esta, que es a la vez una alegoría o símbolo del fenómeno artístico (Heidegger, 1997, 143-146). Pero el arte como mera «cosa» es una idea que hay que resistir porque el arte contiene realidades múltiples y dinámicas, plenamente indefinibles (Heidegger, 1997, 153). Heidegger ofrece la ilustración de una pintura de zapatos campesinos creada por Van Gogh. La multidimensionalidad de los zapatos pintados no existe en sus materiales físicos sino solamente en la obra de arte, que revela su «verdad» en todas sus dimensiones: la de la tierra labrada, la de la penuria, de la rutina, de la protección, la de su ubicación histórica y la de su repetitividad diaria (Heidegger, 1997, 161). El arte revela además cualidades puramente psicológicas como sus alegrías y sus ansiedades (Altenbernd Johnson, 2000, 48). Los zapatos en sí carecen de interés. Lo que nos cautiva son los múltiples procesos

⁴ «Science describes what nature is; the artist seeks to present what nature is a sign of. The scientist describes mankind; the artist depicts what mankind is trying to become. For this reason the aim of the artist is never one of imitation of external entities. [. . .] In art man tries to succeed where nature often fails».

que les presta verdad aún antes del acto de contemplarlos en el cuadro. Si este proceso autorevelador se actualiza de forma completa es cuestionable, pero la intención del artista afortunadamente apunta en esta misma dirección (Heidegger, 1997, 165). Sin embargo, la obra –como encarnación del arte– no se dirige a ningún contemplador particular sino al mismo mundo multidimensional que se abre en su interior (Heidegger, 1997, 167). Crea un mundo –todo uno– plenamente comprensible a sí mismo. En efecto, se podría decir que el arte es la verdad en el acto de revelarse simbólicamente. No se habla aquí de la verdad total del mundo sino de una parcial. (En el diálogo dramatizado de Valera, *Asclepigenia*, el personaje Proclo dice lo mismo, pues él quiere revelar «[no] toda la verdad, cuyo resplandor los cegaría, sino algo de la verdad, velado en símbolos» (Valera, 1961, 1271, vol. I). Aquí Valera parece mofarse de su propia ambición imposible.) En la parte final de su ensayo Heidegger explica los mecanismos interiores responsables del fenómeno llamado arte, pero estas complicaciones no son relevantes en nuestra exploración y defensa del Idealismo de Juan Valera. Más bien, representan algo que Valera mismo creía ser poco aconsejable para el artista.

En su «Epílogo» Heidegger cuestiona si, repasando sus pensamientos de 1935 y 1936, en un mundo moderno lleno de otras distracciones, el arte es todavía una manera en que la verdad pueda crearse. Contesta que sí (Heidegger, 1997, 206). En su «Addendum» de 1950, confiesa que lo que había escrito no ofrecía explicaciones completas y defiende el final abierto de su ensayo como la conclusión más apropiada para un tema tan elusivo e intemporal (Heidegger, 1997, 210-212).

De lo que hemos escrito hasta aquí se colige que lo que Valera escribió en sus novelas no se concibió como una manera de convencer sino de producir lo que podríamos llamar una emoción, pero no una emoción romántica, de éxtasis –un efecto que pronto llegó a despreciar– sino una emoción puramente estética creada por su estilo, tan reservado, y con humor. No intentaba copiar la realidad como lo hacían Pereda y Galdós sino dar la ilusión de que su mejoramiento de ella, su semblanza, era la realidad misma. Esta realidad valeriana dice relativamente poco de la realidad española o andaluza material –sólo da detalles selectivos, copias de tipos

locales, algún espíritu cultural reinante— pero de esta realidad crea una versión positiva que mejora o eleva el humor del lector. Esta clase de narrativa no exige mucha interpretación literaria sino que la resiste. Es por esta razón que gran parte de la crítica versa sobre su fina ironía y conciliación de fuerzas opuestas. Es muy difícil escribir directamente del contenido material de una obra valeriana. Al contrario, es fascinante teorizar sobre su manera de ser. El problema es que todo el comentario acumulado sobre sus «intenciones» —las que negaba repetidamente— haya impedido volver a las obras mismas con la inocencia que reinaba en ellas antes de las imposiciones críticas. En vista de la interiorización y la resonancia de las elevadas palabras valerianas por parte del lector, el lector mismo deviene el pensamiento del narrador y demás personajes de Valera (Collins, 1991, 162).

La elevación espiritual evocada en la ficción de Juan Valera poco tiene que ver con la satisfacción sentida por los lectores, quienes, por razones ideológicas o socio-políticas, simpatizarían con la presentación de los personajes o los temas que coincidiesen con sus preocupaciones más absorbentes. Se piensa, por ejemplo, en aquellos que se entusiasmarían con las simpatías por la timidez y discordia matrimonial de Bonifacio Reyes de *Su único hijo* de «Clarín», con la atractiva disconformidad laboral de Amparo en *La tribuna* pardobazaniana o con la liberación sentimental de Agustín Caballero y Amparo Sánchez Emperador en *Tormento* de Galdós. Hablo aquí de algo muy contrario: la ilusión de un contacto con una metafísica que justificara las vagas intuiciones, por parte de un lector implícito, de un oculto sentido racional que subyazca toda la experiencia humana. Es una metafísica capaz de sustituir los supuestos religiosos que Valera no podía (aunque quisiera) creer y que tampoco era capaz de refutar públicamente en el contexto católico en que le tocaba vivir. Tampoco tiene que ver la elevación espiritual producida en la novela valeriana con su preocupación por la psicología del amor, eje —afirman muchos— de su novelística. Carole Rupe sostiene que Valera establece una jerarquía en el amor, una que se inicia con el egoísmo del amante y que después «se sublima» en actos y actitudes espirituales (Rupe, 1986, 12). Aclara que Valera excluye de esta iniciación espiritualizante tanto el amor platónico como el fanatismo religioso, tendencias tan

criticadas en sus ensayos y cartas, y en algunos de sus personajes femeninos (Rupe, 1986, 15 y ss). Pero aquí no hablo solo del amor sino de la totalidad de la elevación espiritual creada y experimentada en la novela de Valera que se relaciona con su búsqueda de una espiritualidad tanto secular como religiosa, las dos cosas a la vez porque la segunda la elude cuando deja de pensar de ella en términos puramente culturales procedentes de su propio ambiente. El optimismo y la hermosura reflejados en la novela de Valera se proyectan por encima de las tristes realidades materiales que se sugieren sólo indirectamente y sin censura, por ejemplo el caciquismo en *Pepita Jiménez*, la frivolidad y el libertinaje en *Pasarse de listo* y el excesivo control sobre los mayores ejercida por su prole en *Juanita la Larga*. Se ha dicho que Valera hace poco con estas situaciones, pero no es verdad: las presenta como partes de la vida sin obsesionarse con ellas. Hay que confesar que su optimismo es puro cerebralismo y voluntad, pero puede verse también como reflejo del concepto idealista cristiano de que la realidad existe detrás de este cerebralismo y deseos debido a estar en la mente de Dios (Freeland, 2001, XVIII, 38-42; Russell, 1959, 39). Puro reflejo o tal vez añoranza, pues tanto en filosofía como en religión Valera queda irremediabilmente escéptico (Varela Iglesias, 1986-1987, 533-56) pues le ha sido imposible armonizar todas las escuelas filosóficas que ha estudiado (Sánchez García, 2013, 493-504) y, de manera igual, su lucha entre el creer y el no creer.

Es triste que no se haya intentado investigar lo que hay detrás de la estética de Valera porque la curiosidad suele ser el origen de la verdad. Aún para el neófito, las semejanzas entre esta estética, los sueños, los cuentos de hadas, y las historias para niños deberían ser obvias porque en todos los casos es una cuestión de lenguaje simbólico. Como explica el psicoanalista Erich Fromm, estudiante de Freud, la conciencia es la actividad mental relacionada con la realidad externa, mientras que la inconciencia deja de comunicarse con esta realidad para dedicarse al mundo interior, intuitivo relacionado con la parte más importante nuestro verdadero ser (Fromm, 1951, 29). Se nota en seguida la relación entre esta interioridad y el Idealismo de Valera, que da en segundo lugar al análisis social, pues esta cultura material, aunque está

presente como fuerza causante, interfiere con el funcionar de nuestro primordialismo intelectual y psicológico (Fromm, 1951, 33). Lo material nos induce a creer lo que es fundamentalmente falso a nuestro entendimiento interior (Fromm, 1951, 35). En el pasado se daba mucha más credibilidad al lenguaje simbólico expuesto en los sueños, los mitos y los cuentos de hadas, comunicantes que a menudo se interpretaban como mensajes divinos (Fromm, 1951, 113, 136, 195-96). En realidad son historias llenas de significación tanto religiosa como filosófica y psicológica (195-196). Por ejemplo, la historia de *Caperucita Roja*, enseña que las personas ostensiblemente buenas (la abuela) pueden ocultar motivos malos (el lobo en el que se convierte la abuela protectora). Es más, las narrativas procedentes de la inconciencia y penetradas del mundo exterior (la semi-conciencia) pueden imbuir al soñador o lector con la confianza necesaria para solucionar y triunfar sobre sus amenazas existenciales. *Caperucita Roja* –una niña supuestamente inocente e indefensa– sobrevive a la maldad del lobo/abuela por avalarse de la protección del buen leñador que ella ha descubierto rumbo a la casa de su pariente (Fromm, 1951, 235-241). El mundo no ofrece solamente amenazas sino que también equipa a sus criaturas humanas con múltiples maneras de rebatirlas. Vamos a encontrar este mismo mensaje en las novelas de Valera que tanto utilizan el simbolismo del cuento de hadas-mito-sueño. Pero primero vamos a explorar este fenómeno desde las perspectivas de otro discípulo de Freud, el psicoanalista Bruno Bettelheim, que ve el valor intrínseco de la literatura simbólica originada en fuentes irracionales anteriormente conectadas con el mundo espiritual o religioso. Existen ya varios estudios sobre el empleo de los mitos en algunas novelas de Valera (el de Paolini, ya mencionado, la nota de Knowlton sobre el mito de Hipólito (Knowlton, 1969, 73-75), el de Rodríguez sobre los patrones míticos –con énfasis sobre la historia de Ícaro– en *Pepita Jiménez* (Rodríguez, 1985, 75-85). Esta familiarización con ellos, al igual que en los cuentos de hadas, va a guiar nuestra discusión del Idealismo de Valera durante los próximos párrafos.

Hoy en día se tiende a creer que el ser humano es bueno por naturaleza, y Juan Valera también es adicto a esta tendencia. Pero en su ficción ofrece muchas excepciones, demostrando que

sus personajes siempre tienen a mano cierto acceso a soluciones para remediar estas amenazas. Como explica Bettelheim, hay que aceptar la naturaleza problemática de la vida. Solamente luchando contra sus dificultades se puede encontrar un significado entre todos los inconvenientes que presenta (Bettelheim, 1977, 7-8). La función psicológica del cuento de hadas es condensar situaciones difíciles y señalar maneras de soslayarlas (Bettelheim, 1977, 8-9). En estas narrativas, en su forma más lograda, los personajes – como los de Juan Valera– se dividen claramente entre buenos y malos. Esto permite que el lector se ponga en alerta y se fije en situaciones en las que tenga que usar su inteligencia e instinto de preservación (Bettelheim, 1977, 9). El lector se identifica con el héroe o la heroína, no porque sea bueno, sino porque tiene cualidades admirables: hermosura, coraje, dignidad en su manera de moverse y hablar (Bettelheim, 1977, 10). En los cuentos *El gato con botas* y *Jack el cazagigantes*, aún la persona más tímida revela su deseo de triunfar sobre las amenazas venidas de situaciones fuera de su experiencia (Bettelheim, 1977, 10). Puede aún visualizar la sobrevivencia o vida eterna, porque a menudo la historia termina en frases como «si nuestros personajes no se han muerto, aún podemos imaginarlos vivos» (Bettelheim, 1977, 10). Es lo que leemos en la parte final de *Pepita Jiménez*, «Cartas de mi hermano»: «Luis y Pepita vienen resueltos a no volver a salir del lugar, aunque les dure más la vida que a Filemón y a Baucis. Están enamorados como nunca el uno del otro» (Valera, 1961, 193, vol. I). El narrador no dice directamente que «nunca murieron», porque tal clase de *happy end*, no sería creíble, y así no serviría para dar esperanzas a los ensueños del lector para triunfar sobre sus propias dificultades en el amor. El lector tiene que crear para sí mismo la fantasía de una vida eterna, hermana íntima de la feliz Vida Eterna religiosa. La mayor parte de los cuentos de hadas de hecho se habían originado cuando «la religión era la dimensión más importante de la vida» (Bettelheim, 1977, 13).

Una de las angustias más sentidas del ser humano es la separación (ansiedad de separación en el lenguaje freudiano) de sus padres o queridos (Bettelheim, 1977, 15.) Es uno de los motivos principales de *Hansel y Gretel*, aunque no el más importante. Es también la fuerza motriz de *Blancanieves*, cuya protagonista se

pierde en el bosque y se encuentra brevemente sin amigos. Aún una persona tan viajada como Valera daba voz a esta separación en sus cartas desde Rusia y Brasil. En *Las ilusiones de Doctor Faustino*, el protagonista sufre en Madrid la ausencia de los amigos y de los ambientes familiares de Andalucía. La supuestamente confianzuda aventurera Rafaela de *Genio y figura* tiene que volver a Europa. Aunque Fray Miguel en *Morsamor* se recrea en un prolongado ensueño heroico en países asiáticos, al final ansía con volver a la realidad española, aunque esta acaba por deprimirle por razones sociales. Son motivos suplementarios y no centrales de estas narrativas pero, como explica Bettelheim, son psicológicamente muy importantes para la experiencia del lector (Bettelheim, 1977, 17).

El cuento de hadas o el mito es cien por ciento una obra de arte, y su lector no podría apropiársela sin sentirla artísticamente, es decir, por debajo del nivel puramente intelectual. Estos cuentos no describen el mundo tal como es sino como un artificio ideal que puede producir –de manera agradable– varios tipos de terapia para el beneficio de su lector (Bettelheim, 1977, 25). Como la tragedia, es capaz de producir *catarsis*, una profunda satisfacción al dispersar las preocupaciones psíquicas (Bettelheim, 1977, 38). Podemos pensar en el escape del moralmente reformado Comendador del esquema vengativo de Doña Blanca en *El Comendador Mendoza* o en la manera en que Doña Luz –en la obra que lleva su nombre– obtiene justicia simbólica al bautizar a su hijo con el nombre del sacerdote que ama, el hombre en quien seguía pensando al intimar con el esposo que solo buscaba su dinero. En *Los tres cerditos* la casa del cerdo inteligente y enérgico sobrevive a los soplos del lobo mientras que las casas de los dos cerdos perezosos se derrumban (Bettelheim, 1977, 41-45). Es el triunfo del principio de la realidad sobre el del placer. Valera invierte estos protagonismos en *Pepita Jiménez* y *Juanita la Larga* cuando permite que los más modestos, y mucho más débiles, Luis y Paco triunfen, sobre sus formidables e inmorales adversarios, el conde de Genazahar y el explotador Álvaro. El final de ambas novelas sirve para ridiculizarlos, para la inmensa satisfacción justiciera del lector. Se enseña así que los inocentes y buenos pueden triunfar a pesar de la estatura social de sus adversarios. Es lo mismo que ocurre en

Su único hijo de «Clarín» donde el inocente Bonifacio triunfa sobre el explotador Nepomuceno.

Bettelheim menciona que los cuentos de hadas suelen tener incidentes mágicos que los lectores aceptan por no gustarles los límites impuestos por la realidad material (Bettelheim, 1977, 45-53). Por ejemplo, les gusta pensar que fueron creados, no solo por sus padres sino por una «figura sobrehumana» equivalente a Dios (Bettelheim, 1977, 49). El mejor ejemplo del papel de la magia en la ficción de Valera se encuentra en su última novela, *Morsamor*, probablemente la más admirable, moderna y duradera de sus ficciones a pesar de la opinión crítica, que puede considerarse «benevolente». No es el único ejemplo del papel importante de lo fantástico en su obra, pues tiene una función importante en otras menores: *Elisa*, *Lulú*, *Zarina*, y también en *Las ilusiones del doctor Faustino* (DeCoster, 1974, 153), otra novela injustamente subvalorada.

En *Morsamor*, Fray Miguel Zuheros se disgusta por sus 40 años de clérigo y sueña con una vida de aventuras. Acude a Fray Ambrosio, un monje de reputados poderes mágicos. Este le impone una transformación rejuvenecedora (en realidad un sueño prolongado), y empieza a participar en exploraciones y aventuras militares en el Oriente. En el caso de la reacción del lector —que durante gran parte de la obra no entiende que las aventuras son soñadas— este ve que aún el hombre y la mujer más humildes o envejecidos tienen el poder de iniciar otra vida diferente de la seguida hasta la llegada de un momento decisivo, aquí el representado por la sollicitación de poderes mágicos por parte de fray Miguel a su compañero Ambrosio. En *Las ilusiones del doctor Faustino*, María, una de las amantes de Faustino, le da la impresión de estar emparentada con la figura elegante (y supuestamente adinerada) de un cuadro familiar visible en el salón de su madre. La amante María abandona a Faustino pero cree que en otra encarnación ambos aprenderán a quererse de forma eterna. Aunque Valera parece aquí burlarse de la reencarnación indaica o teosófica (DeCoster, 1974, 108), es igualmente certero que la novela plantea esta idea presente en la teosofía y en la religión oriental como un enlace serio con las promesas enternizantes de varias otras religiones, incluso la cristiana. ¿Es otro sueño o una

posibilidad no suficientemente explorada? La novela deja pendiente esta cuestión.

Muchos cuentos de hadas, sobre todo las historias coleccionadas por los hermanos Grimm, contienen monstruos o individuos monstruosos. Es así también con los malvados de *Pepita Jiménez*, *Doña Luz* y *Juanita la Larga*. Valera se cuida mucho de no describir estos personajes con demasiado detalle (como en Bettelheim, 1977, 60). Señala sus malas intenciones y defectos morales, pero no les animaliza como suele hacerlo Galdós. Esta inexactitud que molesta a algunos lectores permite que cada uno los reinvente de acuerdo con sus propios temores y fantasías. Por eso, cuando el héroe vence a los malvados, los lectores quedan convencidos de que ellos mismos –que han coparticipado en su creación– están conferidos con la potestad de descrear o eliminarles. En tres de las novelas –*Las ilusiones del doctor Faustino*, *El comendador Mendoza* y *Doña Luz*– la historia llega al narrador por medio de los chismes de un amigo, Juan Fresco. El visconde de Goivo-Formoso juega el mismo papel en *Genio y figura* al narrar el pasado escandaloso de Rafaela, aunque su propia iniciación de nuevas intrigas con ella vuelve a conferir cierta realidad sobre ellas. En *Morsamor* el sueño prolongado de Fray Miguel de Zuheros juega el mismo papel. Ese alejamiento inicial y doble transformación de la historia subraya su cualidad de pura ficción, su reflejo deliberadamente flojo de las realidades exteriores. El lector sabe que la obra toda es arte, y la lee así, fijándose más en la finura de su presentación, y menos en sus análisis y posibles insinuaciones de remedios sociales. Sin embargo, hay que reconocer que Valera presenta más de estos detalles materiales en *Genio y figura* y en *Morsamor*.

En algunos cuentos de hadas, el protagonista fantasea con ser prole de padres distinguidos, a menudo de reyes u otros reales (Bettelheim, 1977, 68). Tal es la situación de Isidora Rufete en *La desheredada* de Galdós, que –debido a una locura heredada de su padre– se cree hija de la marquesa de Aransis. Valera no aborda estos extremos post-románticos (por ejemplo, el de *El príncipe y el mendigo* de Mark Twain) o naturalistas, sino que se atiene a una estética más verosímil. En otras palabras, su afición a las historias fantásticas tiene límites que, en sitios apropiados, le aleja de los

cuentos para niños y sus seres románticos. Lo más cerca de estas historias que llega la ficción de Valera es cuando Faustino cree que cierta mujer va a salvarle de la ruina y descubre que la mujer carece de los fondos que él había inventado para ella. No siempre se extiende el Idealismo de Valera a todo aspecto de sus invenciones pues inevitablemente entra la realidad.

Pepita Jiménez evita todo extremo, toda especificidad, para poder concentrarse en su tema de la divinidad humanizada como pasión sexual. Pepita es provocadora pero no es particularmente hermosa. Se viste con buen gusto, pero no se describe su vestidura. La madre viuda la casa con el ochocentón don Gumersindo para garantizar su propia vejez, pero la narrativa solo insinúa la mezquindad de su decisión porque quiere sugerir que es muy común en ambientes pueblerinos. (El conde de Genazahar, que carece de dinero, solamente la persigue después de que Pepita ha heredado la fortuna de su esposo usurero.) Muchos afirman que el seminarista don Luis tiene un misticismo falso, pero no hay en él misticismo sino los frutos de una educación mala en el mismo seminario que ha producido un clero inepto como el Padre Vicario, confesor de Pepita. Las cartas de Luis a su tío el Deán revelan veladamente su creciente fascinación por Pepita expuesta con el lenguaje erótico de los místicos que son más autoconscientes que él de su propio erotismo. Se entera lentamente de esta ironía porque el lenguaje poético de Valera en toda la obra la reduce a una hermosura más.

El protagonista de *Las ilusiones del doctor Faustino* tiene muchas amantes en toda la novela. Cada una tiene sus propios motivos y predilecciones, pero ninguna prevalece. Representan estereotipos femeninos que dominan al fuerte. Faustino carece de norte y voluntad para alcanzar a alguna de ellas. Se da cuenta de que ninguna mujer va a cumplir con su ideal de hermosura, sexo y –sobre todo– dinero para mantenerle con comodidad. En esta situación da Valera subrepticamente una lección: no elevar en exceso tus ideales, no exigir lo imposible, una lección hábilmente ocultada debajo de un título sugestivo de ambiciones más prácticas: el ocio, la buena sociedad, la política. En la segunda parte de la obra Valera sugiere que los fracasados ideales de Faustino representan los de toda una generación, la suya, pero tal

especificidad, aunque ha servido posteriormente para elevar el estatus «realista» de esta novela, no aparece en la primera parte. Se le ha ocurrido al autor al meditar sobre la primera mitad de la obra al preparar la composición de la segunda mitad. En el prólogo a la primera edición, Valera vuelve a insistir que la obra es completamente inventada y que carece de alusiones sociales.

El Comendador Mendoza tiene lugar en el siglo XVIII, y tiene que ver con un desafortunado ex-militar y la aventura que tuvo con Blanca, una mujer apasionada y religiosa, en el Perú. El incidente dio como fruto una hija, Clara, y cuando el amor entre el Comendador y Blanca ya se había desvanecido, la esposa se convirtió en beata para expiar su pecado y garantizar un matrimonio provechoso para su hija. La novela se aprovecha de un lugar común —la prolijidad sexual de los colonizadores españoles en América— y la opone con la historia de una madre arrepentida y de un padre reformado. Es esta la primera de las pocas dimensiones dieciochescas de la novela, la cual tiene un argumento sumamente complicado basado en la necesidad de casar a la hija haciendo caso omiso de sus orígenes escandalosos. Para proteger la reputación de Clara, su madre le prohíbe tajantemente tener más contactos con su padre, situación que la emparenta con la Reina de la Noche, madre bestializada de *La flauta mágica* de Mozart, otra alusión dieciochesca. Gran parte de la novela se dedica a presentar bocetos de la vida andaluza y sirve de preludio para lo que se encuentra en *Juanita la Larga*. Con todo, *El Comendador Mendoza* crea a dos personajes imborrables, aunque algo estereotipados —un tenorio arrepentido pero no sexualmente extinto como los de Azorín y Unamuno, y una madre enfocada en el bienestar de su hija pero inconsciente de la macabra careta en que se ha convertido. Si se descartan las complicaciones que la alargan, representa la novela una versión neoclásica de una comedia setecentista o de su imitación romántica sobre dos amantes con necesidad de conciliarse con los dictados de su cultura reinante. Su exposición se centra en esto y no en la paja periférica de la obra, por encantadora y recreativa que parezca. Es un pasatiempo agrisulce con partes psicológicamente penetrantes y contiene relativamente poco análisis directo de la sociedad dieciochesca.

Pasarse de listo es tal vez la menos típica de las novelas del autor. Tiene lugar en Madrid, y hay poca referencia a Andalucía. El protagonista Braulio es un burócrata de talento mediocre casado con una mujer de mucha menos edad. La mujer y su hermana son invitadas a la tertulia del conde del Alhedín, y empiezan a circular rumores falsos de un flirteo entre el conde y la mujer de Braulio, quien se suicida, y eventualmente tanto ella como su hermana se casan felizmente. El noble esposo se había echado a sí mismo toda la culpa por las supuestas acciones de su mujer, creyendo que la había aburrido. La novela exhibe muchos toques románticos – noches lúgubres, celos, intentos de seducción, esquemas de venganza, espionaje– todos ellos artimañas que Valera juraba odiar. Por eso es difícil evitar la sospecha de que es una parodia. Sin embargo, ofrece una ilustración de los riesgos asociados con buscar estatus y una modesta fortuna en Madrid. Si el lector encuentra en la novela cierto encanto, será por su sencillez y estilo agradable. Contiene un mínimo de historias secundarias, y las que hay sirven exclusivamente para dar duplicación interior a los incidentes principales. Aunque aborda los vicios de la influencia y la corrupción, evita el cinismo de Flaubert en su *L'Éducation sentimentale* y de Galdós en *Miau*, novela publicada un año después, tal vez como una lección de lo que Valera debería haber hecho. Hay un pronunciado equilibrio de acciones: cuando Braulio se suicida, su esposa restablece relaciones con un antiguo novio y se casa con él; tan pronto como muere el pobre burócrata, el conde siente lástima por haber dado la impresión de perseguir a la esposa, y pide la mano a la hermana de la viuda. Es esto bastante inverosímil, pero puede dar gusto a un lector que reaccione negativamente al desorden de Madrid. De esta manera el autor evita una nota final de tragedia y da alegría al típico lector «suyo». Fue seguramente esta novela, en su preferencia del conde por la hermana sería en lugar de por la social y alegre, que inspiró a Unamuno en su versión mucho más profunda de esta situación en *La tía Tula* (1921).

Doña Luz es una de las mejores novelas de Valera y tal vez la más típica. Tiene una protagonista muy humana que, por razones religiosas y comunitarias, tiene que tomar una decisión que va a penarla de por vida. Se enamora de un cura y él de ella. No se

atreven a confesárselo el uno al otro abiertamente, pero lo comunican de mil maneras. Amorós señala que Valera estaba muy decidido a evitar el escándalo de la relación Luz-Enrique, y por ello pausó largamente la composición de su novela, obscureciendo sus motivos en las ironías de su prólogo (Amorós, 2005, 264-266). Luz decide por fin aceptar la declaración de Jaime Pimentel, el diputado local que, enterándose de una herencia recibida por Luz, se determina a apropiársela siendo su esposo. Después, aburriéndose, la abandona tras engendrar una hija que Luz decide bautizarla con el nombre del secretamente añorado padre Enrique cuyas simpatías por Luz en cierto momento levantaba sospechas comunitarias. Luz así hace público lo que había intentado guardar para sí, y al hacerlo desafía las sensibilidades del público. Como en *Gloria* de Galdós, la hija representa la esperanza de que en el futuro esta clase de amor no tenga que desvelarse. Hay que confesar que tal esperanza representa todavía para la mayoría de los fieles un ensueño irreal y que, al contrario, la hija concebida por la pareja galdosiana —una católica y un judío— hoy en día y solo en ciertas situaciones podría conciliar familias de culturas diferentes⁵. Lo que sí contemporiza la novela de Valera es la ley que le permitió a Pimentel robar la herencia de Luz, pues existe una semejanza entre esta práctica y lo que se permitió durante las décadas del régimen franquista. Valera, sin embargo, no parece escribir desde una plataforma política sino desde otra psicológica: describe el carácter interesado y fundamentalmente corrupto del esposo de su heroína.

El padre Enrique puede verse como contraveneno a los muchos sacerdotes ineptos o inmorales que pueblan la novela europea durante el siglo XIX. He discutido algunas de estas figuras en *Valera in Dialogue* (Franz, 2000, 118-119), donde hago hincapié obligatorio en *La Regenta* de Clarín. A lo que apunté allí se debería añadir al Penitenciario de *Doña Perfecta*, a Pedro Polo de *El doctor*

⁵ El hijo simbólico de Gloria y Daniel solo se le ocurre a Galdós al iniciar la composición del segundo tomo de *Gloria* (1876-1877), novela iniciada en 1874 pero interrumpida por la composición de *Doña Perfecta* (1875) (López, 2011, 153-154). A Unamuno solo se le ocurre la idea de la envidia como «depra naciona» al prologar la segunda edición (1928) de *Abel Sánchez*, publicada originalmente en 1917.

Centeno, a Nicolás Rubín de *Fortunata y Jacinta* y a Julián Álvarez de *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*, y, aunque con mucha simpatía e indulgencia, al Padre Vicario de *Pepita Jiménez*. El *pae* Apolinar de Pereda (*Sotileza*) y el *pare* Miguèl de Blasco Ibáñez (*Cañas y barro*) son ambiguos pero con cierto predominio de su crudeza. Tanto Enrique como el Vicario sirven para ilustrar que Valera escribía a contracorriente a pesar de su liberalismo religioso: no creaba personajes que contribuyesen a echarle leña al anticlericalismo reinante. El único paralelo es Galdós en su representación del padre Gamborena en *Torquemada* y *San Pedro y Nazarín* en su novela epónima pero no en *Halma*, donde el cura se convierte en burócrata. Es bien sabido que Valera no consiguió el codiciado puesto de embajador en el Vaticano por la oposición de los neo-católicos bien enterados de su afición a las faldas, pero, visto desde otra perspectiva, había defendido al clero y los puntos cardinales de su teología durante toda su vida.

Juanita la Larga suele considerarse la segunda novela de Valera por sus semejanzas con *Pepita Jiménez*. Es una historia de los amores entre un hombre de cierta edad, viudo, que se enamora de una mujer mucho más joven, muy lista y a veces sarcástica, que evita responder a sus primeras peticiones. El hombre, Paco López, empleado público, tiene un jefe ya casado que intenta seducir a Juanita y que a la larga recibe calabazas. El tono es chistoso, y en el cuadro presentado se destaca el costumbrismo idealizado del pueblo particular en donde se centra su acción. Al contrario de *Doña Luz*, la novela tiene numerosos personajes secundarios, lo que parece necesario para representar la atmósfera competitiva y chismosa en que Juanita y Paco tienen que luchar por cimentar su relación. Hay verdadera intimidad entre ellos, aunque lo físico nunca aparece. Aquí vuelve el autor al ambiente colectivo de *Pasarse de listo* pero sin las insinuaciones negativas de su narrador, ahora innecesarias en una obra en que el papel de este se reduce y el diálogo adquiere más relieve. Los personajes hoy en día nos parecen semejantes a los muy posteriores de Miguel Delibes, que ilustran los muchos encantos y lastres de una vida pueblerina.

La novela puede leerse sin las complicaciones alusivas y géneros diversos de *Pepita Jiménez*, esto a pesar de sus muchas semejanzas: la personalidad orgullosa de sus heroínas, el papel

controlador de las madres, el nacimiento ilegítimo de las protagonistas, la leve crítica de la importancia del dinero y la personalidad indecisa del amante. Esta simplificación y el evitar del recurso de las cartas cruzadas la hace parecer más moderna. En su dedicatoria dice Valera que ha adoptado la técnica de usar más detalles realistas, pero esto no es verdad (Amorós, 2005, 292). Su inclusión de más personajes secundarios, todos muy escuetos, no contribuye a dar realismo sino ecos del *volksgeist* y cuentología románticos, características de los cuentos y leyendas germánicos o de los mitos clásicos. Amorós sugiere que la interpolación de historias secundarias ilustrativas parece casi bíblica en su sencillez deceptiva (Amorós, 2005, 296).

Genio y figura será la novela menos idealista de Valera, pero aún aquí la nota aparece. Puesto que la obra tiene que ver con una prostituta, el Idealismo se admite con cierta dificultad. La solución es declarar que Rafaela trabaja por «generosidad» en lugar de por lucro. Es una idea poco verosímil, pero tiene fuertes precedentes, como ha explicado Pura Fernández en su estudio enciclopédico, *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*, que aduce centenares de novelas, empezando con Alejandro Dumas hijo y Víctor Hugo que juegan con esta idea en lugar de encararse con las tristes realidades. Hay que contrastar estas obras con las de Eugène Sue, Eduardo López Bago, Alejandro Sawa, Pío Baroja, y Ramón del Vallé-Inclán. Louise Ciallella sigue la misma tesis que Fernández en su *Quixotic Modernists: Reading Gender in Tristana, Trigo, and Martínez Sierra*, que ofrece un análisis penetrante y complejo de la ficción de Felipe Trigo (Ciallella, 2007, 99-172). Valera claramente sabía por experiencia propia –véase su correspondencia desde Nápoles, Rusia y Brasil– que su idea era falsa, pero para deleitar a su público crea una equivalencia entre la mujer pagada y las elegantes que se habían enamorado de él: Lucía Paladí, Madeleine Brohan, la marquesa de Bedmar y Katherine Lee Bayard. Colocada en los jardines de Lisboa y Río, Rafaela era capaz de cautivar, sobre todo, a su lectora española que no gozaba de estas libertades. Preséntanse también, sin embargo, las preocupaciones de Rafaela por su hija y su propio futuro, por sus finanzas, cosas que pueden captar la identificación de cualquier lector. Rafaela además quiere morir antes de perder su belleza

(Trimble, 2007, xi), y Valera parece también presentarla en su versión algo fantástica e inverosímil antes de que se le extinga la visión que tiene de su personaje, la cual es estéticamente muy precaria, y el autor lo señala a cada paso.

Morsamor es irónica, sofisticada, deliciosamente anacronista, erudita –más que cualquier otra novela de las novelas valerianas después de *Pepita Jiménez*– y fantástica. Es una historia de aventuras con leves –pero muy importantes– toques filosóficos (Franz, «Preface», 2007, i). Esto lo escribí hace quince años, y sigo estando de acuerdo con ello. Si las obras de Juan Valera han de pasar a la inmortalidad, ha de ser sobre todo por ésta, portal a las ficciones de historia imaginada de E.M. Forster, J.R.R. Tolkien, Margaret Atwood y Arturo Pérez Reverte, aunque –pecado de omisión– estos no le citen. Aquí inicia Valera la línea frustrada que ha de seguir el tímido Baroja con sus estupendas novelas –completamente imaginadas– del mar. El protagonista fray Miguel de Zuheros (antes y después *Morsamor*) prefiere soñar alegremente en vez de sufrir la desgracia de envejecer y morir en la obscuridad, y así sueña con aventuras y heroísmo. Es el sueño de cada ser humano concientemente atrapado en la burocracia o en la vida oficinesca o –como Zuheros– en la religiosa. Lo que parece ser puramente histórico en esta novela es también imaginado, producto de las ficciones académicas llamadas –con excesiva cortesía– «historia». Inevitablemente, Zuheros ha de volver a la falsa realidad material, pero es una tan insípida que el lector ya no puede creer en ella. Es esta la experiencia suministrada en cada novela de Juan Valera. Su Idealismo nos inspira a vivir para superar nuestra existencia prosaica.

En su «Dedicatoria» a esta novela Valera dice que su obra tiene el propósito de entretener y que carece de lecciones morales o políticas, pero después en el mismo documento se contradice al hablar de la literatura recreativa como la mejor fuente para la regeneración personal y nacional. Después, en los capítulos 2 y 3 de la primera de sus tres partes, presenta la idea de que el Imperialismo nacional no fuera más que una fantasía y que, para vencerla, a Zuheros/*Morsamor* no le queda más remedio que crear su propio ensueño. En el capítulo 4 se percibe que el mago-padre Ambrosio, que tiene la habilidad de rejuvenecer a fray Miguel, no

ve diferencias fundamentales entre una buena fantasía personal y las verdades comunicadas e ingeridas por la doctrina católica. Explica que esta doctrina, en su infinita creatividad, autoriza también una ilimitada expansión secular. Morsamor sin embargo insinúa que Ambrosio yerra en un particular: el de equiparar el Imperio español bajo Carlos V con la segunda venida de Cristo. La creatividad tiene sus límites.

La segunda de las tres partes de la novela se inicia con una sugerencia de que sus episodios acontecidos en el Portugal imperial corresponden con la creatividad de las *Mil y una noches*. El compañero Tiburcio —empedernido patriota y antítesis del Idealismo de Ambrosio y Morsamor— condena las fantasías literaturizadas e intenta animar al ex-religioso para que lleve a cabo actos de heroísmo militar, negando reconocer la esencia literaria de éstos conferida por los historiadores-noveladores. En el capítulo 11 de esta parte, Morsamor expone su convicción de que las fantasías heroico-literarias encuentran su origen en Dios y que representan el plan de este para divinizar al ser humano. Así se establece la defensa del Idealismo que va a sostener el resto de la novela y coronar la estética novelística de Valera. Según Gonzalo Sobejano, la estética valeriana sigue en las novelas de Azorín, Valle-Inclán y Miró, y en las teorías estéticas de Benavente y Ortega (Sobejano, 1968, 159-171). El mismo Azorín encontró una orientación valeriana en la narrativa de Miró (Azorín, 1959), y Adolfo Sotelo Vázquez (2005, 7-15) ha localizado fuertes huellas valerianas en la ficción de Pérez de Ayala. Puede postularse también una presencia valeriana en el *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, y en la narrativa de Pedro Salinas, pues ambos autores sacrifican la realidad a la hermosura con el objetivo de elevar las predisposiciones limitadas del lector. Salinas, sin embargo, se ha metido plenamente en la fluidez perspectivista de la vanguardia. Las semi-idílicas novelas de Miguel Delibes parecen deber bastante al terreno del ruralismo idílico de Valera, pero falta en ellas el estilo pulido y muchas veces elegante de sus otros seguidores. Hoy en día presenciamos el formidable éxito de *Feria* (2021) de Ana Iris Simón, con su nostalgia por las mismas rutinas e intrigas rurales —desprovistas de sus posibles entornos feos— que encontramos en la novelística de Juan Valera.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTENBERND JOHNSON, Patricia. (2000). *On Heidegger*. Belmont, California. Wadsworth.
- AMORÓS, Andrés. (2005). *La obra literaria de Juan Valera: La «música de la vida»*. Madrid. Castalia.
- AZORÍN. (1959). *De Valera a Miró*. Madrid. Afrodísio Aguado.
- BETTELHEIM, Bruno. (1977). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Nueva York. Knopf.
- BIANCHINI, Andreina. (1990). «Pepita Jiménez, Ideology and Realism». *Hispanófila*. 33. 2. 33-51.
- CIALLELLA, Louise. (2007). *Quixotic Modernists: Reading Gender in Tristana, Trigo, and Martínez Sierra*. Lewisburg. Bucknell University Press.
- COLLINS, Christopher. (1991). *Reading the Written Image: Verbal Play, Interpretation, and The Roots of Iconophobia*. University Park. Pennsylvania State University Press.
- DECOSTER, Cyrus. C. (1974). *Juan Valera*. Nueva York. Twayne.
- FERNÁNDEZ, Pura. (2008). *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*. Londres. Támesis, 2008.
- FRANZ, Thomas R. (2006) «Preface», *A Translation of Don Juan Valera's Morsamor*, por Robert G. Trimble, Lewiston, Edwin Mellen. 1-4.
- FRANZ, Thomas R. (2000). *Valera in Dialogue / In Dialogue with Valera: A Novelist's Work in Conversation with that of His Contemporaries and Successors*. Berna. Peter Lang.
- FREELAND, Cynthia. (2001). *But Is It Art?* Oxford. Oxford University Press.
- FROMM, Erich. (1951). *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. Nueva York. Grove.
- HEIDEGGER, Martin. (1997). *The Origin of the Work of Art*. En *Basic Writings*. Edición aumentada. Editada por David Farrell Krell. Londres. Harper. 139-212.
- KAMINSKY, Jack. (1962). *Hegel on Art: An Interpretation of Hegel's Aesthetics*. Nueva York. State University of New York.
- KANT, Immanuel (1940). *Critique of Judgment*. En *Kant*. Edición de Julien Benda. Londres. Longmans, Green. 170-188.
- KNOWLTON, John. (1969). «The Hippolytus Myth in *Pepita Jiménez*». *Romance Notes*. 11. 73-75
- LÓPEZ, Ignacio Javier. (2011). «Detalle del manuscrito». *Gloria*, por Benito Pérez Galdós. Madrid. Cátedra. 153-154.

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

PAOLINI, Gilberto. (1983). «Interacción del mundo artístico y psicológico en *Doña Luz* de Juan Valera». *Anales de la Literatura Española*. 2. 409-417.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1990). *Ensayos de crítica literaria*. Edición de Laureano Bonet. Barcelona. Ediciones Península.

POWER, Arthur. (1974). *Conversations with James Joyce*. Millington. Londres.

RODRÍGUEZ, Rodney T. (1985). «Icarus Reborn: Mythical Patterns in *Pepita Jiménez*». *Revista de Estudios Hispánicos*. 19. 3. 75-85.

RUPE, Carole J. (1986). *La dialéctica del amor en la narrativa de Juan Valera*. Madrid. Pliegos.

RUSSELL, Bertrand. (1959). *The Problems of Philosophy*. Oxford. Oxford University Press.

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. 493-504.

SIMÓN, Ana Iris. (2021). *Feria*. Madrid. Círculo de Tiza

SOBEJANO, Gonzalo. (1968). «Valle-Inclán frente al realismo». *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. Nueva York. Las Américas. 159-171.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2005). «Ramón Pérez de Ayala frente a Juan Valera». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 665. 7-16.

THURSTON-GRISWOLD, Henry. (1990). *El idealismo sintético de Juan Valera*. Potomac, Maryland. Scripta Humanistica.

TRIMBLE, Robert G. (2007). «Introducción» a *A Translation of Don Juan Valera's Morsamor*, traducido por Robert G. Trimble. Edwin Mellen. xi-xv.

VALERA, Juan. (1961). *Obras Completas*. Editadas por Luis Araujo Costa. 3.ª ed. Madrid. Aguilar.

VARELA IGLESIAS, M. Fernando. (1986-1987). «El escepticismo filosófico de don Juan Valera». *Anales de la Literatura Española*. 5. 27. 533-556.