

NUEVOS APUNTES AL TEATRO DE JUAN VALERA: 1896-1903

Jorge Avilés Diz
University of North Texas
ORCID 0000-0003-2277-5117

Resumen: Este artículo estudia los últimos textos dramáticos de Juan Valera, escritos entre 1896 y 1903. El ensayo presta especial atención a tres obras: *Los telefonemas de Manolita*, *Estragos de amor y de celos* y *Amor puesto a prueba*, estudiándolas tanto desde el marco general de la obra literaria de Juan Valera, como desde el del teatro finisecular que se producía y se representaba en España en ese momento.

Palabras Clave: Juan Valera. Teatro. *Los telefonemas de Manolita*. *Estragos de amor y de celos*. *Amor puesto a prueba*.

Abstract: This articles studies Juan Valera's last plays, written between 1896 and 1903. The essay pays special attention to three plays: *Los telefonemas de Manolita*, *Estragos de amor y de celos* and *Amor puesto a prueba*, analyzing them both from the general framework of Juan Valera literary work, and from that of the finisecular theatre that was produced and performed in Spain at that time.

Key Works: Juan Valera. Theatre. *Los telefonemas de Manolita*. *Estragos de amor y de celos*. *Amor puesto a prueba*.

Harto siento yo no ser autor dramático,
porque siempre he creído que la flor más bella de toda
literatura, el último y más espléndido brote del árbol
del arte, es el teatro

Juan Valera

En uno de los pocos estudios dedicados en exclusividad al teatro de Juan Valera, García Lorenzo afirmaba, ya en 1987, que la obra dramática del escritor cordobés apenas había despertado la atención de la crítica. Lejos de considerarlo un menoscabo, el crítico añadía que ese desinterés estaba además plenamente justificado, ya que “de toda la obra de nuestro autor, las piezas dramáticas tienen una importancia mínima [...] y solo un homenaje de carácter muy generoso podría llevarlas a un escenario» (1987, 181). En esa misma línea parece situarse el artículo de Millán sobre el teatro valeresco escrito tan solo tres años después: tras el análisis descriptivo de todas las obras que forman su dramaturgia, la ausencia de cualquier tipo de comentario o análisis valorativo sobre la calidad de las piezas y su aportación al teatro español de la época parece sugerir al lector que no hay nada que pueda decirse de ellos en ese sentido¹.

¹ Los escritores y críticos contemporáneos a Valera —incluidos sus amigos— tampoco supieron entender ni apreciar su teatro. Tal vez la única excepción a la regla, además de la conocida conferencia de Azaña sobre *Asclepigenia* —que también recupera Amorós en su edición—, haya sido Leopoldo Alas “Clarín”. En la reseña que escribe sobre *Tentativas dramáticas*, afirma: «Todo esto que acabo de discurrir ahora, sirve por lo menos para asegurar que el señor Valera es más dramático de lo que él dice y de lo que dice ese empresario que no quiso representarle *Lo mejor del tesoro*. De fijo que el tal empresario no sabía lo que son los géneros intermedios, ni barruntaba los anchos horizontes en que ha de moverse la dramática del porvenir. ¡Sería de ver que porque se le antoje a un empresario o a un preceptista de los modernos (más intransigentes que Hermosilla), pasara Cano por autor dramático y Valera no mereciese ese apellido! Sí, señor, es usted dramático, y por mí puede usted entrar; la cuestión es si es usted buen o mal autor dramático, y eso es lo que vamos a ver ahora;

Casi cuarenta años después, la valoración de la obra dramática valeresca sigue a todas luces vigente. Mucho se ha escrito desde entonces sobre el autor de *Pepita Jiménez* y mucho se ha avanzado en el estudio de otros aspectos de su obra otrora menos conocidos, pero su teatro sigue siendo el gran desconocido, incluso entre los especialistas que se han dedicado casi en exclusividad al estudio de su vida y de su obra. Tal vez la excepción a la regla lo constituya *Asclepiogenia*, que ha llamado de forma tímida en tiempos recientes la atención de la crítica, como lo demuestra la aparición de la edición moderna del texto a cargo de Andrés Amorós, publicada por Ediciones B en 2008².

Más allá de esa supuesta baja calidad de los textos como artefactos literarios o de su autoconfesada limitación como dramaturgo —«Dios no me llama por ese camino» afirmó en una ocasión (Valera, 1879, xiv)—, son dos las razones que más abiertamente han contribuido a esa situación de olvido. En primer lugar, y sobre todo con lo que tiene que ver con la primera fase de su producción teatral, la supuesta imposibilidad o dificultad de representar sus obras, rasgo que las relegaba o bien a una mera literatura teatral, o bien a textos destinados —como apuntan el propio García Luengo y Almela— a una pseudo representación en ámbitos privados, pero alejados siempre de los círculos teatrales convencionales y comerciales. En segundo lugar, es necesario apuntar, que el teatro de Valera, como su literatura, es profunda y

todo sin estéticas por supuesto, sin pruebas, ni nada de esa jerga metafísica que a nosotros los críticos positivos no nos hace falta. Créame usted a mí, bajo mi palabra, que no le irá mal» (1891, 323-324).

² En contra de las líneas habituales de pensamiento sobre el teatro de Valera, Amorós encuentra esta pieza “singularísima”, así como la perfecta síntesis de la poética literaria de Valera, es decir, de “la inteligencia irónica, el clasicismo profundo, la sutileza para llegar a los abismos del alma humana, la búsqueda de armonía entre el cuerpo y el alma, el amor a la vida, [...] Por eso la he considerado como un texto clave para entender la obra de don Juan Valera” (2012, 9). En su análisis de la obra, Amorós sostiene que más allá de su juego erudito-literario con la historia y los personajes, la obra constituye una burla mordaz a “los neos del su Madrid actual [de Valera] con su unión de incultura y puritanismo”, aunque un espíritu tan refinado como el suyo, le imposibilitara adherirse también al krausismo, que tampoco sale bien parado de sus chanzas” (2012, 18-19).

voluntariamente anacrónico. Como agudamente lo definió Romero Tobar, Valera fue un hombre que desbordó completamente «los límites que le impuso su tiempo histórico», y constantemente se despegó «del marco de referencias literarias al que se ajustaba la mayoría de los escritores hispanos del momento» (1995, 9)³. Baste como ejemplo un texto como *Pepita Jiménez*, que sale a la luz en 1874, cuando fenómenos literarios como el realismo, el naturalismo y la novela de tesis marcaban las tendencias más fuertes de la narrativa y el mercado editorial del XIX. Algo similar va a ocurrir con su teatro. A finales de la década de 1870, cuando salen a la luz los primeros textos dramáticos de Valera, el panorama teatral español estaba marcado por el drama romántico de corte histórico —que seguía teniendo su público y por tanto se seguía representando— y, sobre todo, por la alta comedia y el llamado teatro neorromántico, que tenía en autores como Eugenio Sellés, Joaquín Dicenta y sobre todo en José de Echegaray a sus nombres más importantes. Sirva como ejemplo el dato de que en la época coeva a una obra como *Lo mejor del tesoro* (1878), verían la luz textos clave del teatro echegariano como *O locura o santidad* (1876), *En el pilar y en la cruz* (1878) o *El gran galeoto* (1881), a las que se podrían añadir un texto como *El nudo gordiano* (1878) de Eugenio Sellés. En ese contexto dramático, saldrá a la luz una obra como *Lo mejor del tesoro* (1878), una zarzuela con enormes conexiones con la comedia de magia que, aunque tuvo su presencia en el siglo XIX, había tenido ya sus últimos y fracasados vestigios más tardíos en décadas anteriores con textos como *Zampa o la esposa de mármol* (1858) o *El planeta Venus: zarzuela fantástica en tres actos* (1858). El género, totalmente agotado y deturpado, tendría un breve resurgir en las primeras décadas del siglo XX, pero como nos recuerda Caro Baroja, lo hará de la mano de Benavente y su teatro para niños, con títulos como *La cenicienta* (1919), *Y va de cuento* (1919), *Una noche iluminada* (1927) y *La novia de la nieve* (1934), estas dos últimas escritas y estrenadas de forma especial para la temporada navideña (Glaze, 1983, 213-214).

³ Sobre este asunto véase Azaña (1971), Gallego Morell (1970), y sobre todo, el clásico ensayo de Montesinos (1957).

Valera y el teatro

La falta de éxito de Valera a la hora de escribir teatro contrasta con su profundo interés en la escena española como género literario. Como veremos en unos instantes, su visión del teatro y el lugar de este en la sociedad estaba muy alejada de esa función moral y reformadora que le asignó la ilustración y que imperó incluso a lo largo de las primeras décadas del XIX, pero es evidente que, por su formación clasicista, Valera también tenía presente, de forma consciente o inconsciente, que la gloria literaria –además de la económica–, estaba vinculada al éxito teatral.

Valera reflexionó y teorizó durante toda su vida sobre el teatro como género literario y sobre su valor social. Sus opiniones están diseminadas a lo largo de sus artículos, sus cartas y sus ensayos, pero dos son los textos más importantes para entender su opiniones sobre el teatro y las directrices de su propia poética teatral: «De la moralidad en el teatro», publicado por primera vez en 1864, y sobre todo, la introducción que el propio Valera escribió a sus *Tentativas dramáticas* (1878), el volumen que recoge sus primeras incursiones en el teatro: *Lo mejor del tesoro* (1878) y *La venganza de Atabualpa* (1878), a la que acabaría añadiendo a última hora *Asclepigenia* (1878), «a fin de que el tomo [*Tentativas*] no sea muy delgado» (cit. en Amorós 2012, 13). De los dos ensayos sobre el teatro, «De la moralidad» es, como el propio autor anticipa desde las primeras líneas, el más teórico, un texto «completamente doctrinal» (1864, 107) en el que se revela, ya desde su arranque, el posicionamiento teórico que el autor va a defender; es decir, que «el teatro no es ni puede ser, en nuestra edad y en su sentido exacto, escuela de costumbres» (1864, 107). Sin negar que elementos como el decoro, el buen gusto y la moral deben estar presentes en el teatro como deben estarlo también en cualquier manifestación de la vida pública –«[h]asta las tabernas deben ser escuelas de costumbres» (1864, 108)–, Valera reniega de la idea de que «la escena sea una cátedra moral que le quite al púlpito o comparta con él, en las sociedades católicas, el magisterio de las obligaciones y de las virtudes» (1864, 108)⁴. A pesar de su formación

⁴ Valera ahondará en el tema a lo largo de su obra. En su ensayo «La moral en el arte» afirma: «De idéntica manera toda poesía perfecta, hasta donde la

clasicista, Valera se aleja diametralmente de esa visión ilustrada de Moratín y su escuela de teatro como herramienta transformadora y educadora de la moral y de las buenas costumbres, visión que había calado en los dramaturgos hasta las primeras décadas del siglo XIX. Recuérdense que un teórico como Agustín Durán, afirmaba que la literatura —que él entendía exclusivamente como drama— tenía que ser «la expresión poética e ideal de sus *necesidades morales* y de los goces *adecuados* a la manera de existir, de sentir y de juzgar de sus habitantes» (1994, 53, cursiva es mía). Valera sostiene que el teatro no solo no debe tener un propósito moral en sí mismo, sino que, como manifestación artística, su único fin debe ser «la creación de la belleza», sirviéndose para ello de la imaginación como motor y mecanismo creativo para llevarla a cabo. En este proceso, elementos como «el juicio y el sentimiento moral» deben estar presentes, pero como «auxiliares» (1879, 110).

En las dos siguientes secciones que componen el texto, Valera ahonda en uno de los aspectos claves de la controversia, anticipada ya desde los primeros compases del ensayo. La verdadera polémica no se haya tanto en definir el concepto de moral —qué hace, en definitiva, que un texto sea moral o no— o en la presencia de esta en un texto, sino «en las consecuencias que los poetas dramáticos sacan de ellos y en las aplicaciones que hacen de donde resulta que unos crean moral al poeta que otros inmoralísimo» (1864, 112). Valera ilustra su argumento recordando la polémica que suscitó el drama de Feuillet *Redención*, tachado de inmoral por la crítica frente a las encomiosas reseñas que recibió una obra como *La Baltasara* (1852), de Miguel Agustín Príncipe. Las dos obras, escritas en un lapsus de tiempo de ocho años, están unidas por las directrices generales de su trama argumental; el viaje vital de dos mujeres —dos *magdalenas*— desde una vida inicial disoluta vinculada al mundo de la prostitución hasta una «redención social» (1864, 116). En el caso de *Las Baltasara*, esa redención es clara y marcadamente espiritual, es decir,

perfección cabe en lo humano, es verdadera y moral, contiene verdad y bien, está en plena concordancia con la moral y con la ciencia. Y a mi ver, dicha concordancia aparecerá con tanto mayor claridad y brillantez, cuanto menor sea el propósito del poeta de sostener una tesis, de dar lecciones de moral o de enseñar científicamente esto o aquello» (1897, 280).

resultado directo de la intervención de la Providencia divina, mientras que en el caso de la obra del dramaturgo francés, la conversión de la protagonista, «más incompleta, pero más espontánea y con más mérito que la de muchas comedias antiguas» (1864, 117) carece de cualquier componente religioso o espiritual: la protagonista se redime mediante el amor honesto e incondicional de un hombre que la saca de su vida pasada y la redime socialmente. Tras refutar uno por uno los ataques de los críticos, Valera sostiene que la visión de lo inmoral no está en la obra, sino «en el ánimo del espectador que la deduce a su manera» (1897, 118).

Quince años más tarde, sale a la luz el segundo texto clave para entender no solo la visión valeresca sobre el teatro y su función social, sino su opinión sobre su propia obra dramática. Se trata de la introducción que el propio Valera escribe para su libro *Tentativas dramáticas*, publicado en 1879 y en el que están recogidas sus primeras obras teatrales a excepción de *Gopa*, que se publicaría un año después. Escrito en forma de carta –como no podía ser de otra forma tratándose de un autor como Valera–, la introducción está desprovista de ese tono doctrinal y teórico que caracterizó a «De la moralidad», dando paso a un texto jocosos e irónico en el que el autor profundiza y arroja luz sobre su visión del teatro y su relación con el género. Dirigida a la Marquesa de Heredia, Valera afirma en un tono humorístico –«mis versos eran de tal calidad que nunca gustarían a las mujeres, ni habría una siquiera que aprendiese de memoria media docena de ellos» (1879, v)– que «[y]o no aspiro a enseñar nada. Yo no he descubierto ninguna útil o encumbrada verdad. Yo no trato de abrir nuevos senderos al errante género humano. ¿Para qué escribo entonces? Por ese pícaro prurito de escribir, que no puedo libertarme» (1879, vi).

Después de reflexionar someramente sobre sus propias obras⁵, Valera vuelve a su idea central sobre el teatro que ha repetido

⁵ Valera tiene un alto concepto de su producción dramática. De *Lo mejor de lo tesoro*, totalmente castigada por los críticos y lectores de su época –incluidos sus amigos– afirma que «mi zarzuela no me parece mala. Si me pareciese mala no la publicaría», y de las otras dos obras, *La venganza de Atahualpa* y especialmente *Asclefigenia*, señala que «singularmente la segunda, son de lo menos malo que he escrito en mi vida» (1879, xiv). Sin embargo, es tremendamente pesimista acerca de la viabilidad de ellas para el teatro de la época. Afirma que ninguna de ellas es “representable” (1879, xiv), y solo espera que «[d]ierviertan a quien las lea, porque para el teatro no sirven» (1879, xviii). En un momento de su introducción,

constantemente en su obra ensayística, la idea del carácter trascendente de la obra literaria sobre otros aspectos:

Siempre me ha repugnado la idea de que el teatro sea escuela de moral. Y no por tenerlo en menos, sino porque me parece poco. ¿Cómo subordinar la poesía, que en ella misma misma tiene su fin, a un fin extraño, por sublime que sea? Además que, mirando al teatro como la más sublime manifestación de la cultura de un pueblo, la moral entra, como restante en la manifestación, y esta no es solo a la manera de espejo clarísimo, donde dicha cultura se refleja, sino espejo de aumento y de mágico poder, en la cual no se refleja ella tal cual es, aunque magnificada, sino limpia de manchas e impurezas, y hermosea y radiante de luz divina, en donde ya se columbra algo de los futuros ideales, si es que los hay (1879, xiii).

Tras la publicación de *Gopa* (1880), Valera se toma un paréntesis de dieciséis años —entre 1880 y 1896— en los que no vuelve a escribir teatro. Son unos años que coinciden con su marcha de España y su labor política como diplomático en varios países: Lisboa, donde estaría dos años (1881-1883); Washington, donde viviría su famosa relación con Katherine Lee Bayard, hija del secretario de Estado estadounidense que se acabaría suicidando (1884-1885), Bruselas (1886), y Viena, donde estaría hasta 1895, momento en el que solicitaría la jubilación anticipada para regresar a Madrid, acuciado también por las deudas provocadas por un Gobierno «que todavía no ha enviado el sueldo y ni siquiera ha pagado las costas del viaje» (Bravo Villasante 1974, 272).

El retorno a la capital y la recuperación de una perdida vida intelectual fueron claves en su decisión de volver a escribir y de recuperar

Valera se anticipa a las críticas que está seguro de recibir, ya que ni los empresarios ni ninguno de los amigos eruditos que leyeron sus piezas antes de darlas a la prensa «vio los chistes ni las lindezas que yo había creído ver» (1879, x). Amorós ve en estas afirmaciones un rasgo de la personalidad de Valera, pero no una confesión sincera: «se cura en salud más bien; se pone el parche antes de la herida». Algo muy parecido le sucedía a don Ramón Valle Inclán, que lo dice con mucho más desgarró: «¿Para el teatro? No. Yo no escribo ni escribiré nunca para el teatro. No he escrito no escribiré nunca para los cómicos españoles. Me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos» (Amorós, 2012, 15).

su producción dramática, a pesar de las dificultades físicas a las que se enfrentaba. En este momento de su vida Valera se encontraba ya prácticamente ciego, viéndose obligado no solo a dictar sus últimas obras, sino a depender de amigos y conocidos para que le leyeran las obras de su interés. De esta época son también las tertulias semanales en su casa en las que se hablaba y se discutía de literatura y a las que asistían los grandes nombres de la intelectualidad madrileña. De este momento son textos como *Los telefonemas de Margarita* (1896), *Estragos de amor y de celos* (1898), y *Amor puesto a prueba* (1903).

El teatro de Valera: 1896-1903

La variedad de movimientos literarios que marcan el desarrollo de la historiografía literaria de la España de la segunda mitad del XIX facilita sin duda el debate en torno a la clasificación de la obra de Valera. ¿Es un autor realista? ¿Pertenece su obra al naturalismo? ¿Podría considerarse su narrativa parte de la llamada novela de tesis? ¿Es Varela un representante de la novela psicológica? Aunque el concepto había aparecido con anterioridad, es a partir de la década de 1970 y gracias a trabajos de autores como Azaña (1971) y García Cruz (1978) cuando la vinculación de Valera y su narrativa con la llamada novela psicológica comienza a asentarse entre la crítica⁶. En esta asociación será clave, aunque parezca muy obvio decirlo, *Pepita Jiménez* (1874), en la que según estos autores, «el carácter se reflejará a través del comportamiento, procedimiento que los conductistas perfeccionarán mucho tiempo después» (Villegas Besora 1999, 390). Rupe señalará que, en concreto, como base de análisis psicológico de los personajes, Valera usará lo que ella llama «la dialéctica del amor», la lucha entre los personajes que solo puede terminar «en armonía o tragedia» (1986, 12). De ahí que «[e]l amor se eleve en sus libros al rango de tema primordial de la vida; la existencia de personajes se reduce a una preocupación por el amor» (1986, 11). Como sentimiento que articula todos los aspectos de la vida del hombre, el amor cubre todas las facetas de su existencia (el amor propio, el amor familiar, el amor patrio, el amor divino, o a los semejantes), pero Valera se preocupa de forma exclusiva en la que tiene que ver con el amor humano, entendido siempre como el existente entre un hombre y una

⁶ Véase también los trabajos de Lott (1970) y Jiménez Fraud (1973).

mujer que, precisamente por esa contrariedad de sexos, «despierta el apetito carnal, afectivo y social que facilita el *consortium omnis vite*, según el cual concebía el derecho romano la existencia del matrimonio o complemento humano (la media naranja de la sabiduría popular y las dos mitades del símbolo platónico), que no puede ser llevado a cabo sin hacer permanente, la unión del varón y de la mujer» (González Serrano 1888, 120). Valera parece por lo tanto seguir las teorías de filósofos y psicólogos como Urbano González Serrano o incluso como Ortega y Gasset, que también defendían este concepto totalitario del amor como motor que rige los comportamientos del ser humano. González Serrano afirma:

En suma, el amor, síntesis anímica que se traduce en la inteligencia por la concepción de un ideal de belleza y perfección, en la voluntad por un acicate para la acción y en la sensibilidad por una aspiración, anhelo o deseo de lo mejor, completando y perfeccionando nuestro propio ser y satisfaciendo sus necesidades (incluso las de la carne), es una energía que con su aparición (pubertad) transforma, lo mismo que el sol, la vida del Universo. Sol animador y vivificante de la existencia humana, el amor es la condición, merced a la cual el individuo incorpora su acción a la del todo y entra en la corriente general de la vida para cumplir la ley de la solidaridad humana, base al exterior de los vínculos sociales e interiormente de la caridad. Es el amor el excitante por excelencia de nuestro cerebro. Abraza y dirige todo nuestro ser, nos hace vibrar como un arpa y producir nuestra interior armonía, sin que se pueda suplir este estímulo supremo por medio del café o cualquier otro excitante. En el amor plástico, en el que se engendra por la oposición sexual, comenzando en el amor físico y depurándose por el culto a la belleza y al ideal, la mujer nos complementa, formando al unirse con nosotros un ser más entero y más total, y, merced a su presencia o a una sonrisa, vestal sagrada que custodia la fuente misteriosa de la vida, puede aumentar nuestras fuerzas individuales, pues toda nuestra virilidad se apoya en su gracia. En el amor se condensa todo el drama de la vida humana; en él existe, como en el drama, la acción, la pasión y el carácter. La acción o elemento dinámico se anticipa al pensamiento porque el amor comienza por ser un instinto;

la pasión o elemento emocional (el propio y característico de la sensibilidad) nutre la inteligencia y excita a la acción, y el carácter, con que se acentúa la energía del amor, rectifica sus impurezas, señala su propia finalidad y colabora (como elemento intelectual que dirige) a la perfección individual y al progreso de la especie (1888, 215-216).

En la misma línea se pronunciará Ortega y Gasset. En una serie de conocidos ensayos sobre el amor, el filósofo afirma que esa excelencia que es el enamoramiento —«sentirse encantado por algo que es o parece ser perfección» (1944, 43)— lleva de forma inexorable a buscar la unión con ese ser, un deseo de unión que es irremediable y necesariamente carnal. En ese sentido, Ortega va más allá y afirma que «el auténtico amor sexual, el entusiasmo hacia el otro ser, hacia su alma y hacia su cuerpo en indisoluble unidad, es por sí mismo, originariamente, una fuerza encargada de mejorar la especie» (1944, 45).

Rupe nota que, en la narrativa de Valera, el tema del amor presenta siempre una misma estructura en su desarrollo:

Este comienza con el deleite o el deseo del deleite, determinado por el instinto de conservación del individuo y de la especie. Después, el alma racional sublima la pasión instintiva, que por sí sola no satisface nuestros deseos más profundos y crea la posibilidad de un amor exclusivo entre dos personas. Del matrimonio monógamo nace la familia, base de toda sociedad moral y culta (1986, 12).

La idea de la dialéctica del amor como tema axiomático que vertebra la literatura de Valera es aplicable igualmente a todas y cada una de las piezas que forman su obra teatral. Centrándonos de forma exclusiva en las escritas en el marco temporal que restringe los límites de este ensayo, en *Los telefonemas de Manolita*, el amor que sienten los protagonistas Margarita y Narciso se ve amenazado por los supuestos propósitos de la familia de obligarla a casarse con un pretendiente de buen nombre y familia. La pasión amorosa de los jóvenes, incrementada por el carácter prohibido de la relación y los códigos secretos que usan en sus conversaciones telefónicas se ve obligada a pasar a un segundo plano, para acelerar el matrimonio que acabe con las intenciones familiares.

En *Estragos* por el contrario, aunque su final impuesto empuja a la obra a un final trágico, se mantiene la misma estructura dialéctica. Las parejas se mueven en todo momento por una «pasión constante» que los «sobreexcita a todo trapo» (1995, 903), aunque en este caso, los intereses personales, económicos y convencionales se confabulan para impedir que la relación entre los amantes llega a buen puerto. Esto constituye en sí un caso raro dentro de la obra de Valera ya que no supone el triunfo del amor, aunque el carácter de obra de encargo de *Estragos* explica la rareza. Finalmente, en *Amor puesto prueba*, el amor entre los amantes será examinado como sugiere el título, aunque en este caso, a diferencia de lo que ocurría en la pieza anterior, una vez superada la prueba de autenticidad, nos encontramos de nuevo con un final feliz que además de la unión feliz de las dos parejas, trae consigo un matrimonio sobre el que se construye, como recuerda Rupe, toda sociedad moderna y culta.

Los telefonemas de Manolita

De todas las obras teatrales de Valera, *Los telefonemas* es sin duda la menos valerosa de todas. El culto al lenguaje, a la forma, a la palabra, el cuidado por la estructura o incluso el proceso de documentación del que había hecho gala en textos como *Asclepigenia*, pasan a un segundo plano en esta pequeña obra de 1896 constituida en realidad por el larguísimo monólogo de un solo personaje. Temáticamente la obra parece estar mucho más cerca del género de la alta comedia que todavía estaba en boga en ese momento, algo que podría llevar al crítico a pensar si esta obra fue concebida, al menos en un primer momento, como un intento de sacar dinero que pudiera ayudar o paliar la maltrecha situación económica del autor. No obstante, la cercanía del texto a la alta comedia no implica, como apunta Millán, que no se halle en ella una mirada ácida e irónica sobre la clase media, criticando «la anticuada y falsa moral de la alta comedia» (1990, 172).



“El servicio telefónico en Madrid”. Publicado en *La Ilustración Española y Americana* (1886) Dibujo de Manuel Alcázar

La obra tiene como excusa temática la irrupción del teléfono en las vidas de los españoles, y cómo su uso comenzó a afectar y a transformar las costumbres y pautas de comportamiento social de sus usuarios. Como recuerda Calvo, «España se había incorporado con cierto retraso a las dos grandes redes del siglo XIX: el ferrocarril y el telégrafo», pero en lo que respecta al teléfono y en el caso concreto de Barcelona, «al patentar su producción, construir otros y ensayarlos a distancias variables, los Dalmau auparon a Cataluña a un puesto de honor en la incipiente telecomunicación mundial» (1998, 63). No obstante, «la fragmentación de las concesiones añade un obstáculo adicional a la tarea de restablecer el tendido de líneas y redes», lo que llevó a España a

ocupar «posiciones muy modestas en la telefonía mundial a pesar de su impulso pionero» (1998, 63-64)⁷.

Aunque en estos momentos era todavía un artículo de lujo al alcance solo de familias pudientes –la primera llamada en territorio español se había producido tan solo quince años antes, en 1880–, poco a poco su uso se fue extendiendo, siendo cada vez más accesible y llegando a más hogares y negocios. El sistema telefónico en estos primeros estadios era rudimentario y proclive a muchos errores. La calidad de los materiales, la fragilidad de las infraestructuras, las constantes interferencias y, sobre todo, el alto porcentaje de error humano en las conexiones –la figura de la telefonista era indispensable en este momento–, hacían que las llamadas equivocadas fueran algo habitual en las vidas de los abonados de la Compañía Telefónica de Madrid en la época⁸.

Esta circunstancia iba a ser fuente inagotable de inspiración para los comediógrafos que desde finales de siglo introdujeron la presencia del teléfono en sus obras, y que veía en el nuevo artefacto, una enorme fuente de recursos humorísticos para sus piezas. *Los telefonemas*, aunque

⁷ Aunque no hay datos oficiales fiables sobre la evolución del teléfono en España, los que tenemos son suficientes para demostrar que entre 1902 y 1914 el aumento de números de teléfono en España es lento y sobre todo discontinuo, y habría que esperar hasta 1915 para ver un aumento más fuerte de las terminales. Este aumento es, no obstante, muy relativo cuando se compara con Europa: «En 1925, los 24 o 26 teléfonos por 1000 habitantes de Madrid o Barcelona distan mucho de los 281 de Estocolmo o los 61 de Bruselas» (Calvo, 1998, 63-64).

⁸ En 1886, Manuel Foronda firma en *La Ilustración Española y Americana* un curioso artículo –dedicado a Ángel Mansí, director general de la Compañía de Correos y Telégrafos– a modo de carta laudatoria acerca del importante «servicio público» que la compañía de teléfonos ofrece a la sociedad madrileña de fin de siglo. El texto está lleno de datos curiosos acerca del estado del servicio a finales de la década de 1880: extensión de las redes, número de abonados, costo del servicio, etc., así como peticiones de mejoras del servicio: «Otra reforma estás llamado a plantear en bien del servicio público. El que usa del teléfono tiene derecho a que su comunicación no sea interrumpida por ruidos extraños y por ese hervidero continuo que de noche dificulta la audición, no ya de la ópera, sino hasta de las conferencias particulares» (*La Ilustración* 187). Bajo el epígrafe «Las jornaleras del Estado», el texto constituye en realidad una defensa agradecida de la figura de la telefonista, sin la que este servicio no sería posible: «Cada telefonista es una victoria alcanzada por la ciencia; cada jornalera un triunfo de la virtud y del trabajo» (1886, 188).

no es la primera, es un buen ejemplo de esta tendencia a la que estamos haciendo referencia. La llamada final de Manolita a su novio para tratar de arreglar su situación e impedir así un supuesto matrimonio concertado por su familia no deseado por ella, encierra todo el meollo cómico de la obra, ya que en la conversación se irán uniendo todos los personajes implicados en la trama: Narciso, el novio; su madre, el médico, el sacerdote, el general, e incluso Rita, la criada, personaje que como siempre ocurre en el universo literario de Valera, será alcahueta principal en la relación aparentemente clandestina de los jóvenes. Manolita creará que las interrupciones de los personajes en su conversación no son más que las interferencias y equívocos de las telefonistas, aunque como se verá al final, todo forma parte de un elaborado plan ideado por los padres de Manolita y Narciso para llevar a buen puerto el amor entre los jóvenes, que triunfará de nuevo como es de esperar en las obras valerescas.

Como se ha mencionado con anterioridad, la obra de Valera no es ni mucho menos la primera en introducir el tema del teléfono en España. En realidad, el interés de una obra de esta naturaleza así como la de los todos los textos teatrales que introducen el tema del teléfono, comedias y juguetes en su inmensa mayoría, se encuentra su valor como testimonio social y antropológico de los paulatinos cambios que produce en los hábitos sociales la irrupción de la telefonía, tanto en las relaciones comerciales como sobre todo en las afectivas. Los posibles antecedentes de *Los telefonemas* hay que buscarlos en textos como *Teléfono 2000* de Carlos Torres y Pastor (1888) o incluso *El teléfono* de Juan Salas Pont (1892), estrenado un año antes en el teatro salón de la Casa Linus. La relación oculta a los padres que los jóvenes mantienen a escondidas de sus padres y por teléfono está ya presente en la mencionada *Teléfono 2000*, aunque en este caso, los jóvenes protagonistas no cuentan con la complicidad de los padres.

Estragos de amor y de celos

Si *Los telefonemas* es, desde un punto de vista formal el menos valeresco de sus dramas, *Estragos* es una anomalía un tanto diferente. El tema del amor vuelve a estar presente; regresamos a un texto anclado en una atmósfera medieval, pero la propia concepción del drama transgrede

de alguna manera los principios creativos que hasta ahora habían regido su producción dramática y literaria.

Estragos es un texto específica y marcadamente lúdico, y solo así puede ser entendido y apreciado en toda su dimensión. Ya desde la introducción a la obra, Valera afirma que es la suya el resultado del encargo de la «graciosa y discreta señorita María de Valenzuela», quien a modo de juego apuesta, le encomió a escribir un drama que debía de cumplir con una serie de condiciones específicas: «no debía de durar más de 14 o 15 minutos, la acción debía de ser tan tremenda como rápida [...], solo debían de figurar en ella seis interlocutores, tres varones y tres hembras, todos los cuales debían morir de desastrosa y violenta muerte en la misma escena» (1995, 899). Además, por si eso no fuera poco, la muerte no debía producirse por ningún efecto de la naturaleza, «sino que debía ocurrir sencillamente por el efecto del truculento frenesí que el amor y los celos producen en el alma de una mujer apasionada» (1995, 899). A diferencia de lo que había ocurrido con anterioridad con sus textos dramáticos, *Estragos* tuvo, según la confesión del propio autor —con todas las reservas que la procedencia de la información conlleva— una calurosa y entusiasta acogida entre los amigos y asistentes a la única representación del drama de la que tenemos constancia⁹. Una vez más, Valera entra en una actitud de autoprotección y defensa, anticipando que sin los valores que le otorga la representación a su obra «es difícil que agrade», a pesar de su confianza en la indulgencia del público, pero como ya se ha mencionado con anterioridad, esta corresponde más a un rasgo de su carácter que a una opinión sincera de Valera.

García Lorenzo, autor del único estudio crítico sobre esta pieza, incluye a *Estragos* dentro de lo que él llama la corriente o tradición de

⁹ Como había ocurrido con anterioridad con otras obras de Valera como *Lo mejor del tesoro*, el estreno de esta pieza está relacionado con ese aspecto todavía poco explorado del teatro español de fin de siglo que constituyeron las representaciones privadas, bien en liceos o asociaciones culturales como en casas particulares, pero siempre alejadas de los círculos comerciales convencionales. *Estragos* se estrenó en la casa de don Fernando Bäuer, quien «no prescindió de modo alguno ni excusó diligencia para procurar que los trajes y la pompa y el aparato escénico correspondiesen y hasta realzasen la grandeza y solemne majestad del argumento» (Valera, 1995, 899-900). Gracias a la introducción de Valera sabemos quiénes fueron los protagonistas de la representación:

obras paródicas, una tradición «de enorme riqueza en la historia del teatro español, aunque de calidad literaria escasa» (1987, 183). Sin entrar de lleno en disquisiciones técnicas y teóricas ya suficientemente abordadas por la crítica, teniendo en cuenta que la obra no es la parodia de ningún texto específico, tal vez sería más oportuno hablar en este caso de carácter burlesco, teniendo como objetivo, el carácter exagerado o histriónico del romanticismo. De hecho, la obra, ya desde su inicio, nos lleva por medio de una serie de descripciones y de epítetos, a una estética ineludiblemente romántica: «ruge la tempestad», «oscuridad profunda», «relámpagos vivísimos», etc; todo ello, como era de esperar, en una noche en la que hay «mucho trueno» (1995, 901).

El encargo de escribir un drama marcado «por el truculento frenesí que el amor y los celos producen en el alma de una mujer enamorada», empuja al autor a pensar en el romanticismo como el camino más fácil para salir del envite. Digo esto porque es difícil de pensar que ya en 1898, Valera decidiera con premeditación y alevosía criticar una estética que, a su juicio, llevaba más de cuarenta años muerta. Recuértese que Valera, que nunca gustó de los excesos de la estética romántica, había afirmado ya en 1856 que «El Romanticismo no ha de considerarse hoy en día como secta militante, sino como cosa pasada y perteneciente a la historia» (cit. en Lorenzo, 1987, 184). Así, en las imbricadas relaciones de pasión amorosa que se establecen entre los protagonistas, Valera recupera motivos conocidos y recurrentes dentro de la estética romántica, como sería el caso de las relaciones interraciales —recuérdese el caso de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) o *Los amantes de Teruel* (1837)—, o incluso la referencia al convento como el lugar de huida ante la imposibilidad de ver realizado el amor, aunque no es necesario decir que, como era de esperar, el convento aparece ya como manido cliché, totalmente desprovisto de la dimensión espiritual que cuestionaba una interpretación armónica del universo que veíamos en obras anteriores como la mencionada *Don Álvaro*.

García Lorenzo obvia mencionar otro de los recursos propios del drama romántico: el veneno, que ocasionará ya hacia el final de la obra el suicidio de Briana. De amplio recorrido en la escena española desde la literatura medieval y el Siglo de Oro, también tiene su presencia en el teatro del siglo XIX, como no podía ser de otra forma en un teatro con profundas raíces en la comedia aurisecular. Tanto en la comedia del Siglo de Oro como en el teatro isabelino, la presencia del veneno estaba

relacionado mayormente con la trama amorosa, y así pasará en líneas generales al siglo XIX, donde añadirá su vinculación a la trama política. Ya desde el teatro del Siglo de Oro, la presencia escénica del veneno hacía ya de por sí planear sobre el auditorio el fantasma de la muerte, tanto por la posibilidad de fracaso en su uso como del propio plan. En este sentido, en *Estragos* nos encontramos con un uso clásico del recurso, ya que el veneno establece un puente entre los dos polos temáticos opuestos de los que Valera se está burlando: el deseo de muerte de los personajes al no ver consumado su amor por un lado, y por otro, el deseo de venganza.

Valera añade también un uso cómico del recurso que en realidad tampoco es nuevo. Como agudamente ha apuntado Zugasti, el uso del veneno como recurso cómico había aparecido ya con anterioridad en textos como *Amar después de la muerte* de Calderón, donde el protagonista, confunde los efectos del supuesto veneno con los de la resaca; o incluso en *Las mocedades del Cid*, donde el Conde invita a su hija Jimena a un trago de veneno, negándose esta a morir. En el caso de *Estragos*, Valera introduce un motivo de humor más: el veneno no está oculto en un anillo ni impregnado en las páginas de un libro, sino en la taza de chocolate que todos disfrutaban gustosamente¹⁰.

***Amor puesto a prueba* (1903)**

La última obra teatral de Valera de la que se tiene constancia es *Amor puesto a prueba*, compuesta alrededor de 1903, tan solo dos años antes de su muerte. Desde un punto de vista temático, la obra regresa una vez más al tema que ha articulado desde el comienzo no solo el teatro de Valera, sino toda su obra literaria, el amor; desde un punto de vista formal, vuelve al subgénero de la comedia burguesa de enredo, que ya había experimentado con anterioridad en textos como *Estragos de amor*

¹⁰ El chocolate fue, a lo largo de Buena parte del siglo XIX, la bebida por excelencia de la clase burguesa, que la consumía en cantidades masivas en parte por la mecanización del proceso de producción que ya se había implementado en España (Martínez Llopis 1989, 256; Montal Montesa, 1999,137). Con el paso del tiempo se iba a convertir en la bebida indispensable de tertulias y reuniones sociales, y su demanda, iba a hacer que salieran a la luz los primeros establecimientos dedicados en exclusiva a su consumo. La chocolatería San Ginés fue fundada en 1894 para cumplir el objetivo de saciar esta necesidad.

y de celos (1898) o incluso en una obra como la lejana *Lo mejor del tesoro* (1878).

Regresando al ambiente burgués contemporáneo, *Amor puesto a prueba* gira en torno a dos mujeres jóvenes y enamoradas –Luisa y Ramona– que someterán a sus enamorados a una serie de pruebas en aras de demostrar la sinceridad de sus intenciones antes de acceder a casarse con ellos. Las pruebas están orientadas a demostrar la veracidad de unos sentimientos amenazados por razones económicas y de diferencia de clases sociales. Luisa, sobrina del Padre Clemente, sufre los envites amorosos de Alfredo, hijo de la condesa de Pozo Dulce, quien por amor a ella está dispuesto a dejar de lado su posición aristocrática y trabajar de «mozo en un café, sentar plaza de soldado o cualquier cosa» (1995, 919). La condesa, quiere a toda costa casar a su hijo con Ramona, la joven y bella hija de don Tadeo, heredera de su enorme fortuna que salvará la pertrecha situación económica de la condesa. Por su parte, Ramona no tiene la menor intención de casarse con el joven conde, ya que está perdidamente enamorada de Currito, un jovencuelo sin dinero ni expectativas de futuro que sobrevive como puede aprovechándose de su condición de ahijado del Padre Clemente.

El planteamiento dramático se complicará un poco más con la aparición del marqués de Majano, un noble venido a menos con profundas deudas económicas que pretende al mismo tiempo la mano de la Condesa, la de Ramona y que, para no perder el tiempo, trata también de seducir a la joven Luisa. En el acto segundo, Luisa y Ramona ejecutan el acto final de su plan, revelando públicamente las verdaderas intenciones del marqués con respecto a Ramona y a la propia condesa, y haciendo que Alfredo revele que nunca pretendió la mano de la hija de don Tadeo, ya que su único interés en casarse con Luisa. Al final, en una escena de ecos moratinianos, la Condesa y el Padre Clemente, testigos en oculto de lo sucedido, no tendrán más remedio que aceptar la decisión de los jóvenes y acceder al matrimonio de ambos. La obra termina con el coro formado por todos los protagonistas dirigiéndose al espectador para recordarle la obligación de admirar «la profundidad moral que encierra la fábula», que no es otra que la exaltación del amor como el bien social máspreciado¹¹.

¹¹ Es importante recordar que la primera obra teatral de Valera, *Lo mejor del tesoro* (1878), también termina con un coro con una afirmación en la misma línea: “Si

De todas las obras teatrales de Valera, *Amor puesto a prueba* es sin duda la más potencialmente representable, aunque no hay constancia de que alguna vez se haya llevado a cabo una lectura o una representación de esta, aún en ámbitos privados. Al igual que había ocurrido antes, se podría conjeturar si la situación física y económica de Valera habría sido clave o no para este cambio en la concepción misma de la obra o no; pero lo que es claro es que lo que no había cambiado es la alta concepción del autor sobre sus propios escritos: según Valera, la obra debía terminar con los «frenéticos aplausos» del público (1995, 941) mientras cae el telón. Como se ha mencionado con anterioridad, se trata de una comedia de enredo de temática burguesa –la alta comedia todavía estaba muy presente en los escenarios españoles de la capital– donde el humor se desarrolla principalmente de tres formas: por medio de las situaciones, por medio del lenguaje, y por el propio uso de personajes estereotipados que cumplen de por sí con un papel humorístico. Es el caso del personaje del marqués, a medio camino entre el noble malvado del Siglo de Oro y el viejo verde, que trata –normalmente de forma infructuosa– de utilizar su ingenio para tratar de satisfacer su ego de seductor y, en este caso, sus necesidades económicas. Lo mismo ocurre con un personaje como Currito, el chico con más corazón que cabeza que lucha por conseguir el amor de una mujer que está, al menos en teoría, muy por encima de sus posibilidades sociales y económicas. En otras ocasiones, el humor viene dado por el lenguaje y el enclave situacional en el que Valera sitúa a sus personajes. Recuérdese, por poner un ejemplo, cuando Currito ya en el acto segundo se presenta en la casa de don Tadeo con una guitarra y un garrote presto y dispuesto para luchar y salvar el honor de su enamorada Ramona de los intentos seductores del marqués. Luisa, al verlo llegar le espetará al verlo llegar con semejante facha: «¡Qué tontería, muchacho! Si no fuera por la guitarra, te parecerías a la sota de bastos» (1995, 934).

En *Amor puesto a prueba* Valera busca también el humor explotando el juego que le ofrece la exageración y el histrionismo propio de la estética romántica, algo que como acabamos de mencionar, Valera había utilizado ya con premeditación y alevosía en *Estragos de amor y de celos* (1898). Así, en la recta final de la obra, Luisa recibe la prueba de

las perlas y el oro / tienen valor, / lo mejor del tesoro / es el amor” (1995, 767), algo que otorga cierta estructura circular a la poética teatral de Valera.

amor de Alfredo que estaba esperando cuando este le confiesa: «Yo me muero de amor por ti y solo a ti daré mi mano, mi vida y mi alma. Dime que me amas o mátame» (1995, 939). Por otro lado, el hecho de que Currito ronde a Ramona guitarra a cuestas a través de la ventana forma parte de un recurso de amplia tradición teatral que podía tener su referencia más cercana en un texto como *El sí de las niñas* de Fernández de Moratín. El teatro moratiniano seguía siendo un valor seguro para las compañías teatrales del Madrid y de comienzos de siglo, y un texto concreto como *El sí de las niñas* volvería a ver en esas fechas múltiples ediciones. Aunque en la obra de Moratín no hay ninguna referencia a las habilidades musicales de don Carlos, Valera sí deja claro que, aunque el empeño musical de Currito pueda ser grande, no lo son ni sus dotes musicales ni mucho menos las poéticas: «El cuerpo me hiede a humo / y el corazón a puñales; / y la sangre de las venas / rabiando porque no sale», canta en su articular fandango, al que Luisa responde: «¡Qué horror, hija mía! Tu adorador está tremendo. Ea, déjame sola que voy a abrirle» (1995, 934).

El final de la obra al que ya hemos hecho referencia, con los padres siendo testigos del amor entre los jóvenes y accediendo a su boda, recuerda también el final que Moratín imprime a su texto, aunque la reflexión ilustrada sobre la educación se ve aquí reemplazada por la defensa del amor como herramienta de cohesión social¹².

Conclusión

Al igual que ocurre con la narrativa, el teatro de Valera es profundamente anacrónico. Si una obra como *Pepita Jiménez* veía la luz en el momento en el que la novela de tesis y el naturalismo marcaban las principales tendencias narrativas y editoriales del momento, el teatro de Valera dibuja también esa tendencia a contracorriente que parece definir la obra de literaria de Valera. En una escena teatral marcada por la comedia burguesa, el neorromanticismo de Echegaray, el incombustible drama romántico y la constante repetición de los clásicos, el indefinible teatro de Valera sufrió para encontrar su lugar (si alguna vez lo tuvo) entre la crítica y el público de fin de siglo. Incomprendido hasta por sus propios amigos y coéτανeos —a excepción hecha de Clarín, tal y como ya

¹² Compárese el parlamento de don Diego (Moratín 2001, 146) con el de Alfredo («Amor», 1995, 940).

se ha mencionado—, el teatro de Valera se vio relegado prácticamente en su totalidad a las lecturas públicas y representaciones en ámbitos privados. Valera tenía un alto concepto de su obra teatral. Tras el rechazo de los empresarios a la iniciática *Lo mejor del tesoro* afirmó: «[...] mi zarzuela no me parece mala. Si me pareciese mala, no la publicaría» (*Tentativas* 1897, x), y de *Asclepigenia* llegó a decir: «es de lo menos malo que he escrito en la vida». Es evidente que Valera desistió de su promesa inicial, tras el fracaso de *Lo mejor del tesoro*, de «desistir para siempre de mi fugitiva pretensión de ser poeta dramático» (1897, x) ya que siguió escribiendo piezas teatrales, aunque en todas ellas anticiparía la imposibilidad de representarlas, el rechazo de los empresarios. El fracaso y la incompreensión de la crítica, aunque como ya hemos anticipado, esto tuviera más que ver con un mecanismo de autoprotección ante el fracaso que con una opinión o valoración genuina de su propia obra teatral.

Tal vez Valera tuviera razón cuando confesó, no sin una dosis de jocosidad, que Dios no le había llamado por la senda de la autoría teatral. Sus obras de teatro son sin duda menores, y nunca ocuparán un lugar de privilegio ni de referencia en la historiografía literaria peninsular del fin de siglo, como sí lo harán novelas como *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), *Morsamor* (1899) y sobre todo *Pepita Jiménez* (1874). Pero lo que sí es evidente es que estas no forman un aparte, un *impasse* del resto de su obra. Los grandes temas que articulan su obra narrativa y ensayística, sus obsesiones, sus preocupaciones y los motivos que articulaban sus novelas están también presentes en su teatro, dando homogeneidad y coherencia a su obra literaria. El estudio del teatro de Valera es indispensable por lo tanto para el estudio de su obra, porque forma parte de ella. Es de esperar que las breves y tímidas aportaciones al estudio de su teatro que constituyen estas páginas sean la muestra de ello.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, Leopoldo. (1891). *Solos de Clarín*. Madrid. Librería de Fernando Fe.

ALMELA, Margarita. (1995). «Introducción». *Obras completas. Tomo I. Cuentos. Narraciones inacabadas. Traducciones. Teatro. Artículos de costumbres*. Madrid. Biblioteca Castro. xi-xxix.

AMORÓS, Andrés. (2012). «Introducción». *Asclepígenia. Diálogo filosófico-amoroso*. Madrid. Ediciones 98. 9-25.

Azaña, Manuel. (1971). *Estudios sobre Juan Valera*. Madrid. Alianza Editorial.

BRAVO VILLASANTE, Carmen. (1974). *Vida de Juan Valera*. Madrid. Editorial Magisterio español.

CALVO CALVO, Ángel. (1998). «El teléfono en España antes de telefónica». *Revista de Historia Industrial* 13. 59-81.

DURÁN, Agustín. (1994). *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*. Edición de Donald L. Shaw. Málaga. Ágora.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. (2001). *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Barcelona. Crítica.

GALLEGO MORELL, Antonio. (1970). «Notas a Valera». *En torno a Garcilaso y otros ensayos*. Madrid. Ediciones Guadarrama. 60-99.

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

GARCÍA LORENZO, Luciano. (1987). «Don Juan Valera y el teatro. *Estragos de amor y celos*». *Revista de Literatura*. 49 (97). 181-186.

GLAZE, Linda S. (1993). «The Tradition of the *Comedia de magia* in Jacinto Benavente's Theatre for Children». *Hispania* 76.2. 213-223.

GONZÁLEZ SERRANO, Urbano. (1888). *La psicología del amor*. Madrid. El Progreso Liberal.

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

La Ilustración Española y Americana. XI (22 de marzo de 1886). 187-189.

LOTT, Robert Eugene (1970). *Language y Psychology in Pepita Jiménez*. Urbana. University of Illinois Press.

MARTÍNEZ LLOPIS, Manuel M. (1989). *Historia de la gastronomía en España*. Madrid. Alianza Editorial.

MILLÁN, María Clementa. (1990). «La obra dramática de Juan Valera». *Revista de Literatura*. 53. 103. 151-176.

MONTAL MONTESA, Rafael. (1999). *El chocolate. las semillas de Oro*. Zaragoza. Gobierno de Aragón.

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

ORTEGA Y GASSET, José. (1944). *Estudios sobre el amor*. Madrid. Revista de Occidente.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (1995). «Introducción». *Pepita Jiménez*. Madrid. Cátedra. 9-137.

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

TORRES Y PASTOR, Carlos. (1888). *Teléfono 2000*. Madrid. Enrique Arregui.

VALERA, Juan. (1864). «De la moralidad en el teatro». *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*. Tomo II. Madrid. Librería de A. Durán. 107-125.

VALERA, Juan. (1879). *Tentativas dramáticas*. París. Biblioteca Perojo.

VALERA, Juan. (1897). «La moral en el arte». *A vuela pluma. Colección de artículos literarios y políticos*. Madrid. Librería de Fernando Fe. 275-284.

VALERA, Juan. (1995). *Obras completas. Tomo I. Cuentos. Narraciones inacabadas. Traducciones. Teatros. Artículos de costumbres*. Madrid. Biblioteca Castro.

VALERA, Juan. (1995). «Lo mejor del tesoro. Zarzuela fantástica en tres actos y en verso». *Obras completas. Tomo I. Cuentos. Narraciones inacabadas. Traducciones. Teatros. Artículos de costumbres*. Madrid. Biblioteca Castro. 709-767.

VALERA, Juan. (1995). «Los telefonemas de Margarita». *Obras completas. Tomo I. Cuentos. Narraciones inacabadas. Traducciones. Teatros. Artículos de costumbres*. Madrid. Biblioteca Castro. 881-895.

VALERA, Juan. (1995). «Estragos de amor y de celos». *Obras completas. Tomo I. Cuentos. Narraciones inacabadas. Traducciones. Teatros. Artículos de costumbres*. Madrid. Biblioteca Castro. 897-914.

VALERA, Juan. (1995). «Amor puesto a prueba». *Obras completas. Tomo I. Cuentos. Narraciones inacabadas. Traducciones. Teatros. Artículos de costumbres*. Madrid. Biblioteca Castro. 915-941.

VILLEGAS BESORA, Manuel y Virgilio IBARZ SERRAT. (1999). «Aproximación a *Pepita Jiménez* como novela psicológica». *Revista de Historia de la Psicología* 20.3-4. 389-395.

ZUGASTI, Miguel. (2016). «Bebedizos, pócimas, narcóticos y otros venenos en el Siglo de Oro». *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del siglo de Oro*. (Eds.) María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega. Alicante. Universidad de Alicante, 739-772.