JOSÉ F. MONTESINOS

UNA NOTA SOBRE VALERA

SUS CUENTOS Y SU VOCACIÓN DE NOVELISTA

Las siguientes observaciones forman parte de un largo capítulo sobre la obra novelesca de Valera, destinado a una *Historia de la novela española moderna* que emprendí hace años, libro que, por la vastedad de sus proporciones y lentitudes inevitables en el acopio de los materiales, tardará aún mucho tiempo en ver la luz. Aunque haya procurado centrar mis notas en torno a un tema bien concreto, han de resentirse sin duda de esta condición suya de ser cosa fragmentaria; algunos extremos quedan desconectados de otros que hubieron de ser incluidos en pasajes que aquí no pueden hallar cabida.

Mi propósito es mostrar cómo llegó Valera a la fórmula de sus libros de ficción, las razones de que su obra se nos presente con la unidad que religa las diferentes partes, cualesquiera que sean los géneros a que éstas pertenezcan. Quisiera explicar también la extraña intemporalidad, tan característica de las fabulaciones de don Juan, y que de todo ello arranca el anti-realismo del autor español. Su novela-cuento o su cuento-novela constituye una tan peregrina rareza en el panorama de las letras europeas del siglo XIX, que bien merece una consideración detenida.

I

Los espíritus reacios o impermeables al romanticismo, como lo fue Valera, educados aún en el culto de la belleza clásica y de los ideales antiguos, dieron muy poca importancia a la novela,

género advenedizo, sin alcurnia histórica, que, como advenedizo, se prevalía del favor popular, indiferente a los géneros ennoblecidos por Aristóteles u Horacio. Es sabido —pero el hecho no se tiene en cuenta generalmente, aunque esclarezca tantas cosas— que el siglo XVIII sintió un gran despego por los relatos novelescos, a los que Voltaire, novelista a sus horas y a su manera, había de calificar de «productions d'esprits faibles qui écrivent avec facilité des choses indignes d'être lues par les esprits solides»[1]. De Valera podría decirse que sentía, heredado precisamente del siglo XVIII, poco aprecio por estas obras «de imaginación» o «de entretenimiento», como las llamó siempre; actitud que no cambiarán ni la experiencia ni los triunfos —ni aun los años, apenas poderosos a cambiar nada esencial de su pensamiento—. Valera considerará siempre la ficción novelesca como perteneciente a un género secundario y subalterno, y no sólo cuando hable en humanista y deje caer frases como aquélla sobre los libros «no ya clásicos y capitales, por decirlo así, sino de segundo orden, como suelen ser las novelas»[2] (1879), pero en momentos solemnes en que la ocasión misma parecía imponer otro estilo de decir. ¿No parecía un discípulo de Quintana, y aun de Hermosilla, el crítico que, dando a Picón la bienvenida a la Academia (1900), hace aquellos distingos entre el novelista sin aspiraciones, «poeta modestísimo, llano y vulgar, cuyo principal propósito es divertir o interesar agradablemente a sus contemporáneos» y el poeta épico o lírico que «tiene o ha de tener aspiraciones más elevadas»?[3] El sendero de la gloria es el recorrido por Tasso o por Milton, Quintana o Leopardi; los novelistas, si han conseguido divertir a unos millares de lectores, pueden darse por satisfechos.

En cartas muy anteriores a *Pepita Jiménez* se habla de proyectos de novelas; se habla de ello ya en algunas de las que el joven Valera escribía a su padre en 1850; más tarde, en otras a

---

[1] «Le siècle de Louis XIV», en *Oeuvres*, París, Dupont, 1823, XIX, pág. 208. El tono de cualquier romántico es sensiblemente distinto, y ellos se hicieron ya cargo del ennoblecimiento que la novela había conseguido: «Antiguamente (y no es muy lejana la antigüedad) la novela era el patrimonio de los talentos superficiales y frívolos; sus autores eran mirados con indiferencia, si no con desprecio, y apenas se les concedía por compasión un asiento en el alto congreso de la literatura»; Salvador Bermúdez de Castro: *De la novela moderna. Semanario pintoresco español*, 1840, V, pág. 150b.

[2] Introducción a «Dafnis y Cloe», en *Obras completas*, XII, pág. X.

[3] «La novela en España», en *Ob. comp.*, II, pág. 167.

Laverde o a Campillo[4]. Sin embargo, de lo que publicara con anterioridad a 1874, poco era lo que podía hacer presagiar su nueva y más alta vocación. Las obras narrativas que había dado a luz se reducían a dos cuentecitos enteramente ajenos a las tendencias del tiempo. Es verdad que en *Mariquita y Antonio* está ya, como en germen, todo el arte novelesco de Valera, pero la obra quedó inconclusa, y era como una confesión de impotencia. Las ideas que había expuesto ocasionalmente en algunos ensayos y reseñas sobre novelas y novelistas —el más importante es quizá el titulado *De la naturaleza y carácter de la novela,* 1860— tampoco daban testimonio de gran comprensión ni de un extremado entusiasmo por el género. En 1860, Valera, teorizante de estas obras «de imaginación», rehúsa ya el encerrarse en los estrechos límites del realismo, lo que va a tener como importantísima consecuencia el recusar nuestro autor como infundada la nueva preceptiva de la novela que van a proclamar, que comenzaban a proclamar ya, las escuelas realistas. El ensayo citado, en que se rebate una tesis de Nocedal —e, incidentalmente, la definición de «novela» contenida en el Diccionario académico— en substancia, realista, es ya expresión de lo que pensará toda su vida sobre este argumento. El arte, expresión de la belleza, realización de la belleza, está libre de toda traba y de toda rémora; no obedece más ley que la que dimana naturalmente de la esencial misión suya. La obra de arte no tiene más ley que la de no ser fea, torpe o deprimente. En consecuencia, Valera reclama del artista que represente las cosas más bellas de lo que

[4] *Vid. Correspondencia,* I, págs. 77, 85. La novela que Valera escribía en el verano de 1860 y a que alude en cartas a Laverde (*vid. La Lectura,* 1917, XVII, iii, págs. 165, 174), debe de ser *Mariquita y Antonio,* que empezó a salir en los folletines de *El Contemporáneo* a partir de 10 de febrero de 1861, sin que el autor llegara a terminarla. En cartas a Campillo de 1867 habla alguna vez Valera de sus obras «nonatas», todas novelas: «Abu Hafaz, o Andalucía y Creta hace mil años», novela histórica; «Hechos y dichos memorables de D. Arturo Gómez de las Cuevas, filósofo desconocido, novela original» *(vid. Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid,* 1925, II, págs. 97-98). En cartas muy posteriores a Menéndez-Pelayo se reitera el propósito de terminar algunas de las obras inconclusas, tales de ellas tan anacrónicas ya como *Mariquita y Antonio.* Parece claro que, en general, esta afición por la novela parte de propósitos ajenos al arte: necesidades de dinero, ansias de popularidad. «Con esta clase de escritos se gana aquí más fama y dinero que con las poesías», dirá D. Juan, sin ambages ni rodeos, a su amigo Campillo, *Revista* citada, pág. 96. Aunque lo desprecie y lo ironice, el folletín tienta a Valera, y por influencias del folletín podemos explicarnos algunos de los más extraños pasos de novelas como *Mariquita y Antonio* y *Las ilusiones del Doctor Faustino.*

la realidad las ofrece[5]. No lo hace así el realismo, tal como empieza a entenderlo el siglo XIX, y nuestro autor reivindica los fueros de la fantasía, que la nueva tendencia desconoce o merma. Lo irreal, lo fantástico, tienen cabida en la novela como lo más real y tangible —siempre que sean bellos—. El gusto de la nueva edad por lo feo, triste y sórdido repugna a Valera; las razones en que se escuda o con que trata de justificarse, también. Nada le irritará tanto como la «indecencia docente y humanitaria» de los naturalistas[6]. Todo esto es ajeno al arte novelesco, que sólo ha de ser fabulación irresponsable, y ninguna cosa ajena al arte cuenta para el artista. «Yo soy más que nadie partidario del arte por el arte», escribirá ya Valera en su réplica a Nocedal, y toda su vida permaneció fiel a este principio[7].

Opiniones que se iban alejando mucho de las aficiones y gustos de la época, y no se explica cómo, pensando así, podía aspirar a ser autor popular, sobre todo autor de novelas. La inquina contra el realismo venía de muy atrás. Ya en 1853 había escrito a García de Quevedo:«Prefiero la peor novela de Walter Scott a toda la *Comedia humana*»[8]. Pero esta hostilidad, que en la carta citada podría parecer una repulsión instintiva, irrazonable, cobra pleno sentido contrastada con estos alegatos de ahora y con una página que por entonces se escribía, en un libro en que pueden descubrirse varias claves para la interpretación del arte de Valera, quien allí nos dice con la claridad deseable lo que se propone hacer:

> Puede creer el lector que si no fuera porque siempre he tenido yo a mi amigo Antonio y a esta tal doña Mariquita por dos creaturas de las más singulares que he conocido en el mundo, y al mismo tiempo tan humanas ambas y tan en las condiciones de nuestro ser, que no hay sujeto, por vulgar que sea, que en ellas no se reconozca, no referiría yo ni tan prolijamente me detendría en escribir sus aventuras, las cuales,

---

[5] En los *Apuntes sobre el arte nuevo de escribir novelas* el autor hará mucho hincapié en este punto. Que se encubra la verdad amarga —viene a decir—; ése es uno de los fines del arte, sobre todo de la novela. Y recuerda con gracia el sabroso engaño que cierto cocinero procuró a un Arzobispo, sirviéndole algo mejor de lo que éste creía comer. El novelista debe hacer como aquel cocinero (*Obras comp.*, XXVI, pág. 102).

[6] Carta a Campillo, Washington, 27 noviembre 1884; *Revista* citada, pág. 239. E. Fishtine, *Don Juan Valera, the critic*, Bryn Mawr, 1933, págs. 37-39, discute estas ideas y cita la carta a Campillo, que erróneamente da como inédita.

[7] *Ob. comp.*, XXI, pág. 45.

[8] Río de Janeiro, 10 abril 1853; *Correspondencia*, I, pág. 148.

hasta lo presente no tienen... nada de particular. Lo que me mueve a escribir es el maravilloso parecido de Mariquita a la mujer y de Antonio al hombre como idealmente los concebimos. A ambos les acontecía como a ciertos retratos que se parecen más al original que el original se parece a sí propio[9].

Es decir, que ya en esta primera tentativa novelesca, don Juan se propone sobre todo hacer obra de *moralista* de manera que contrasta poderosamente con lo que los novelistas o costumbristas españoles estaban empeñados en realizar. En medio de costumbristas atenidos a los usos y modos de ser de gentes y cosas, Valera aspira a la penetración profunda de la índole humana, hasta llegar al Hombre y a la Mujer «como idealmente los concebimos». Esto y el planteamiento de casos morales es lo que interesa a Valera. Todo lo cual está muy lejos de aquellas «tesis» que se ocupaban en probar los dogmatizadores del naturalismo. En el sentido del naturalismo, Valera no se propone probar nada.

El deseo de interesar a un extenso público y la obsesión del folletín, que entonces lo domina todo, le inspiran concesiones exageradas, envueltas a veces en transparentes ironías. En *Mariquita y Antonio* prometerá «una novela toda fingida» en que ha de poner «más lances y más enredos que hay en *Los tres mosqueteros* y en *Los misterios de París*»[10], palabras irónicas sin duda, pero no tanto que no expliquen cierta tendencia de Valera a la fabulación frenética, que a veces despista a los lectores de *Las ilusiones del Doctor Faustino,* que ya los despistaba al tiempo de aparecer la obra, a pesar de hallarse ellos más cerca del folletín que nosotros. Pero Voltaire nos hará ver que no es tan insólito esto de que un moralista se valga de ficciones truculentas —e irónicas— para expresar lo que se propuso, que en ocasiones puede equivaler a eso de retratar a la Mujer y al Hombre tal como idealmente los concebimos. Al discutir sobre la novela, como al hacer novela, Valera se nos aparece entonces como un autor del siglo XVIII. Estaba en el caso de un «bel esprit» de aquella centuria que se valiese de las ficciones de moda para hacer valer sus enseñanzas. El realismo y el naturalismo, al fundamentar de nuevo la novela y tratar de darle otro alcance, le concedían una importancia, la sometían, sobre todo, a una disci-

[9] «Mariquita y Antonio», en *Ob. comp.*, XIII, pág. 185.
[10] *Ibid.*, pág. 155.

plina que nuestro autor, para quien las fábulas eran un pretexto, no se avenía a reconocer. Sospecho que esta valoración negativa de la novela, más que el principio, en realidad romántico, de la libertad del arte, era lo que le llevaba a decir: «Para nosotros no hay, pues, naturalismo ni idealismo exclusivos y estrechos. Queremos estar a nuestras anchas. Nos agrada lo real y lo ideal, lo natural y lo sobrenatural..., confusos siempre entre lo físico y lo metafísico, lo normal y lo anormal, lo que es milagro y lo que no es milagro»[11]. Este arte que así se proclama libre no es el arte de la novela, la cual, en la argumentación del autor, es un mero recipiente, en extremo flexible y conformable, capaz de acoger cualquier contenido. Agitado por la inspiración, «más libre que el aire»[12], Valera fantasea según le place, y el cuerpo en que encarnen sus fantasías será novela, cuento, diálogo filosófico, formas sujetas a la moda o al capricho, utilizables por la difusión que la moda les permite, pero indiferentes. La obra lograda será novela o cuento por razones puramente externas y formales; todo será *valeresco* —como decía «Clarín», «cosas de Valera».

II

Si para Valera la novela es un género literario apenas distinto de los que constituyen otras ficciones —e incomparables en todo caso con los libros «clásicos y fundamentales»—, el cuento, que siempre le mereció más simpatía, es apenas definible. Para Valera, *cuento* es todo lo que se cuenta, cualquiera que sea la forma. No puede extrañarnos que ya en 1846, al publicar en *El siglo pintoresco* el trozo de la leyenda de Cide Yahye titulado *La belleza ideal,* lo llame «cuento fantástico», pues, es sabido, para los románticos con quienes convivía el cuento y la leyenda versi-

[11] Dedicatoria a Alarcón, «Apuntes sobre el arte nuevo...», en *Ob. comp.*, XXVI, pág. xii; cfr. la carta a Campillo, Lisboa, 9 abril 1883; *Revista* citada, pág. 238.

[12] Dedicatoria citada, pág. xxiii. En 1900 dirá: «Las novelas y los cuentos son el género de literatura menos sujeto a reglas, con menos pretensiones también y con más capacidad para tomar por asunto... así los sucesos memorables de la historia como los casos y lances de la vida privada» («De la novela en España», en *Ob. comp.*, II, pág. 167). Es, como puede verse, la misma tesis mantenida cuarenta años antes en el ensayo *De la naturaleza y el carácter de la novela,* en que además había reivindicado el derecho del novelista a servirse de argumentos irreales y fantásticos.

ficada eran una misma cosa. Ni puede extrañarnos leer en una carta de 1847: «El otro día, estando en casa de Romea, leí el cuento en verso que... traduje hace poco del inglés» [*El paraíso y la peri,* de Moore][13], aunque extraña más que lo repita en 1878[14]. En cartas relativamente tardías no es raro hallar frases de la misma suerte: «mi cuento-romance *Confiteor Deo*»[15]. Otra vez llamará cuento el poema de James Russell Lowell *Las hojas que cantan*[16] o el episodio del *Mahabarata* que rotuló *Santa*[17]. Esto suele ocurrir en cartas familiares, y podría creerse en efecto una manera familiar de expresión; pero cuando leemos, en escritos destinados al público y de no pocas pretensiones, mención de ambas especies literarias en equiparación perfecta, nos vemos obligados a convenir en que se trata de algo de más fondo, que no es posible omitir al considerar el ideario estético de Valera: «Nuestro Romancero no tiene igual. Pero en la leyenda, en el cuento en verso, más o menos sublime, que viene a ser derivación del romance popular... Francia, Alemania e Inglaterra nos vencen en el día»[18]. No sólo omite toda distinción entre el verso y la prosa; la narración y el diálogo parecen serle indiferentes, y así podrá hablar de «cuentos dialogados», expresión que parece imponerse a sus amigos[19]. Si a sus palabras nos atuviéramos, la lista de sus cuentos habría de comprender muchos más de los que nosotros consideramos como tales.

---

[13] A su padre, Madrid, 16 enero; *Correspondencia,* I, pág. 19.

[14] A Menéndez Pelayo, 21 enero [1878]; *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo,* Madrid, Espasa-Calpe, 1946, pág. 21.

[15] Al mismo, Lisboa, 17 abril 1883; *ibid.,* pág. 158; en otra, *ibid.,* pág. 229, se le llama «leyenda».

[16] A Campillo, Washington, 31 octubre 1885; *Revista* citada, pág. 244.

[17] «Mi cuento en verso, episodio del *Mahabarata,* titulado *Santa»;* a Menéndez Pelayo, Lisboa, 11 febrero 1882; *Epistolario,* pág. 107.

[18] «Apuntes sobre el nuevo arte...», en *Ob. comp.,* XXVI, pág. 6. En cambio, contra el uso, o abuso, de los editores y traductores de la época romántica, que convirtieron a Byron en novelista, Valera se referirá en alguna ocasión a «los poemas cortos de Byron, *El corsario, El giaour,* etc.»; *Epistolario,* pág. 28. Verdad es que responde a una sugestión de Menéndez Pelayo, que pudo determinar el vocablo empleado.

[19] Dedicatoria de las *Tentativas dramáticas,* Madrid, Perojo, 1879, página xiv; *Ob. comp.,* XVI, pág. 9. Menéndez Pelayo escribirá a Pereda, Sevilla, 20 febrero 1878: «Valera está escribiendo una nueva novela dialogada, asunto del siglo XVI. Me agrada lo que de ella conozco»; *apud* Artigas, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo,* 1933, XV, pág. 104. Se trata, evidentemente, de *La venganza de Atahualpa.*

Sobre el cuento ha escrito también Valera páginas interesantes, pero sus ideas, dados los supuestos que venimos exponiendo, no podían ser ni muy claras ni muy precisas. De notar es que, siendo tan poco entusiasta de «lo popular» como ya empezaban a serlo los hombres de su generación —y él pudiera alegar para ello muchas razones—, salve, sin embargo, el cuento de origen folklórico[20]; éste no sólo no le causa hastío, como otras cosas del «pueblo», sino que le interesa y le inspira en ocasiones —de inspiración tradicional son *El pájaro verde, La muñequita, La buena fama*—. En más de una ocasión se lamentará de que la incuria española deje perder nuestros cuentos populares e impida formar en España una buena colección de ellos, y él mismo, ya tarde, dará ejemplo con su contribución a los *Cuentos y chascarrillos populares andaluces,* obra que, dicho sea de paso, defrauda bastante al lector. (En materia de cuentos tradicionales no cabía término medio entre escribir *El pájaro verde* o intentar las fieles y honradas compilaciones de Fernán Caballero.) Pero si Valera respeta los cuentos y desdeña «peteneras y coplas de fandango», es por lo que aquéllos tienen de *tradicionales,* no porque sean populares; lejos de ser obra del «pueblo», son vestigios de altas, antiquísimas y riquísimas culturas. Cuando Valera habla de cuentos como de algo específicamente determinado o determinable, se refiere casi siempre a éstos, y se hace eco de las ideas que iba elaborando una filología más avisada que la de los primeros románticos. Estamos ya muy lejos de aquel candor que hacía ver a Fernán Caballero en las canciones infantiles la obra de los mismos niños que las cantan. Hacia 1890 nuestro autor expuso sus ideas sobre el cuento en un artículo de cierta longitud, que es, por desgracia, uno de los más atropellados y desorganizados entre los suyos, destinado al *Diccionario enciclopédico hispano-americano* que publicaban en Barcelona los editores

[20] Compárese con opiniones análogas de Pereda y otros frases como las siguientes sobre la tristeza romántica: «Entre nosotros ha venido... de país extranjero y ya quiere pasar hasta lo más ínfimo del vulgo; ... aparece hasta en peteneras y coplas de fandango, que se suponen compuestas por el pueblo, por más que jamás el pueblo las compusiese»; «Apuntes sobre el nuevo arte...», en *Ob. comp.,* XXVI, pág. 70. O estas otras sobre los excesos del moderno folklorismo: «Confieso que a veces degeneró esta afición a lo nacional, espontáneo y castizo hasta un extremo vicioso, como si debieran preferirse los aúllos de los caribes a las odas de Horacio, y el vito de los gitanos y el tango de los negros a la danza magistral... que compuso Dédalo»; «La libertad en el arte», en *Ob. comp.,* I, pág. 148.

Montaner y Simón[21]. No hemos de resumirlo aquí en detalle. Notaremos que casi todo él está dedicado a describir el proceso de vulgarización de especies que en el decurso de los siglos van expeliendo las grandes epopeyas y las grandes teogonías, y al de la transmigración de las fábulas. Es poquísimo lo que allí se dice del cuento moderno; todo se reduce a algunas citas, ¡y qué citas!: Zola, Nodier, Daudet, Gautier, Bulwer, Bremón, Valera, Carlos Coello, por este orden. De lo dicho en este artículo se deduciría que Valera no se satisface plenamente sino con un tipo de cuento cuyo paradigma podría ser su propio *Pájaro verde,* más la ficción-pretexto en que descolló Voltaire y que bien podría ejemplificar *Parsondes.* Se diría que el autor se resiste a considerar todas las posibilidades del género. Y la parte preceptiva es bien poca cosa. Destaquemos esto que el autor reitera, que el cuento «como género de literatura es de los que más se eximen de reglas y preceptos». Inútil ver en ellos cosas sublimes y trascendentes. Los cuentos no aspiran más que a divertir. Cierto que la vaguedad del cuento fantástico «puede con facilidad traducirse en símbolo o alegoría», pero la versión se abandona al lector, como aprovechar en cualquier sentido cualquier lección que contengan.

El artículo citado es curioso tanto por las cosas que dice como por las que calla o involucra. Son interesantes las omisiones de cuentistas famosos, sobre todo españoles. Pero lo más importante es algo que el autor no dice claro, y no obstante salta a la vista en todo lo que sobre cuentos y novelas escribió. Por una vez, en el estudio que acabamos de ver se distingue formalmente el cuento de la novela, por atenerse ésta a una realidad concreta y por sus métodos de observación. Pero si Valera propugna un género de narración libre, en que puedan convivir lo real y lo fantástico, ¿no será porque las más de las suyas son en realidad cuentos largos? Aquellas palabras que leemos en *Las ilusiones del Doctor Faustino:* «mi idea, al componer cuentos, narraciones o lo que sean, ya que no sean novelas...»[22], aunque respuesta malhumorada contra cierta crítica que le amargaba la vida desde la aparición de *Pepita Jiménez* —o más exactamente, de las no-

[21] Puede verse en *Ob. comp.,* XIV, págs. 5-20; amplía cosas ya dichas más brevemente en la introducción a *Dafnis y Cloe* y en otros lugares que no vale ahora la pena referir.

[22] *Ob. comp.,* VI, págs. 259-260; cfr. *«Genio y figura,* novela, cuento, narración o como quiera llamarse, es una obra de mero pasatiempo»; *Ob. comp.,* X, pág. 259.

velas que siguieron a *Pepita Jiménez*—, contienen más verdad de lo que podría creerse. Cuentos y novelas nunca tienen límites muy precisos en su obra, salvo los casos más extremos. Nadie confundiría *Pepita Jiménez* con *El pájaro verde,* cierto. Pero, según lo dicho, *Las ilusiones* no están tampoco dentro de los límites de la novela. Y si descendemos a obrezuelas más humildes, *El maestro Raimundico* es un cuento, como *Los cordobeses en Creta,* que ya veremos, sólo por lo que tiene de novela esquemática —o más exactamente, de novela abortada[23].

Novela, cuento: moldes en sí indiferentes, destinados a recibir ideas y fantasías por libérrimo arbitrio del autor. Éstas son las que cuentan. Y el ingenio, y la gracia. Cuando Valera abomina del naturalismo, su inquina obedece —él mismo lo dice— a que *fija* la novela en una forma determinada, a que después de él ya no es posible escribir cuentos-novelas o novelas-cuentos. Y además es triste y deprimente. «También deseo —escribirá un día a Campillo— escribir más novelas para seguir en mis trece de dejarme llevar de la inspiración y poner por escrito lo que se me ocurra, burlándome de este arte nuevo del realismo, moda ridícula y vanidad que han importado de Francia. Si el *Quijote* y *Cándido* son realistas, la nueva teoría no es *nueva,* y si no son realistas, tampoco yo quiero serlo... Si se exprimen en una prensa hidráulica... todas las novelas pornográficas del último [Zola], no sacamos más chiste y más ingenio que de *La Celestina* o de *La tía fingida,* o si se exprime la *Comedia humana,* no nos da la gracia que hay en la historia de la vieja que había sido princesa e hija del Papa»[24].

Examinemos brevemente los cuentos de Valera, algunos de los cuales preceden cronológicamente sus novelas. Suscitan mil cuestiones sobre las novelas mismas y sobre la vocación de Valera, novelista.

III

La determinación de esos cuentos presenta algunas dificultades. La técnica de muchos es tan fluctuante, que en ocasiones

---

[23] La teoría acompaña a la práctica, y esto durante toda la vida de Valera. En el discurso leído en la recepción de Picón, que corresponde, recuérdese, al año de 1900, se habla a cada paso de «novelistas y autores de cuentos» como de capacidades equivalentes.

[24] Lisboa, 9 abril 1883; *Revista* citada, pág. 238.

sólo la decisión del autor impone el incluir una obra determinada en un grupo u otro. Si *Los telefonemas de Manolita,* especie de adivinación del cuento radiofónico, con sus largos monólogos y su técnica semi-dramática, es, en efecto, un cuento, no hay motivo para que no lo sea *Asclepigenia* también, si no es que el autor la llama, en la edición primera y en cartas privadas, «diálogo filosófico» —no sin que en la dedicatoria de las *Tentativas,* implícitamente al menos, la rotule «cuento dialogado», y es que la palabra cuento se le iba de la pluma con facilidad excesiva—. Nos atendremos, al tratar de los cuentos, a los relatos de poca extensión, cualquiera que sea su carácter, excluyendo sólo los *Cuentos y chascarrillos populares andaluces.*

La cronología de las obras de Valera ofrece numerosas curiosidades. No detallaremos aquí la de los cuentos, pues puede verse en los dos volúmenes que ocupan en las obras completas publicadas por Carmen Valera, edición por la que citamos siempre. De notar son, entre unos y otros cuentos, largos intervalos de silencio que nos vemos obligados a explicar. *Parsondes* y *El pájaro verde* quedan como fuera de la serie por su fecha remota, 1859 y 1860; *El bermejino prehistórico* es de 1879, fecha importante, como vamos a ver en seguida. Entre 1870 y 1880 se inscribe el período en que Valera, atraído por el Oriente e interesado por la obra de los modernos orientalistas, prepara sus leyendas orientales, *Lulú, princesa de Zalibustán* (1870) y *Zarina* (1880), que nunca fueron terminadas. Son obras de largo aliento, y debían alcanzar considerable extensión, pero podemos considerarlas como cuentos, porque Valera nos autoriza a ello y porque debían ser algo como *El bermejino prehistórico,* único de esos relatos que se logra plenamente[25]. En esa década, Valera da además al

[25] El prólogo de las *Leyendas* y el comienzo de *Lulú* se publicaron en la *Revista de España,* 1870, tomos XV y XVI; *Zarina,* en la *Ilustración Española y Americana,* 1880, XXIV; todo ha sido reunido en *Ob. comp.,* XII. De *Zarina,* que se escribía en 1879, se habla varias veces en cartas a Menéndez Pelayo. Es curiosa la génesis de esta obra. Debía ser un cuento como *El bermejino,* pero «va adquiriendo tales dimensiones que no será a propósito para el almanaque. Llevo escritos sólo cuatro capítulos de los doce o diez y seis que ha de tener. ... *Zarina...* va a ser una novela tan larga como *Pepita Jiménez» (Epistolario,* pág. 49). *Zarina,* pensada como cuento, será una novela porque alcanzará las dimensiones de la de *Pepita Jiménez.*

En buena lógica podría incluirse entre los cuentos *Morsamor,* como ya lo pretendía E. Pardo Bazán, *Don Juan Valera, La lectura,* 1906, VI, iii, pág. 289, aunque no sea posible asentir a su creencia de que se inspira en el *Fausto* de Goethe (!) o de que se trata de un cuento fantástico «como *La buena fama* y

público gran número de novelas, a partir de 1874. Ningún cuento aparece escrito ni publicado entre 1879 y 1894, años dedicados a la política y a la diplomacia. Se tiene la impresión —que creo podría corroborarse examinando la fecha de algunos ensayos tardíos— de que la fatiga y el desencanto aunados impulsan a la postre a nuestro autor a trocar la pluma del novelista por la del cuentista y crítico. No de modo definitivo; *Juanita la Larga, Genio y figura* y *Morsamor* son también obras tardías, pero es comprobable que la aparición de alguna se retrasa por la interposición de menudos quehaceres literarios y que son compuestas, sobre todo la última, con intermisiones y en largos años[26]. Para comprender bien el esfuerzo artístico de Valera hay que tener siempre muy en cuenta las tentativas frustradas, así las que suponen los trozos de *Elisa la Malagueña* (comenzada en 1895) y *Don Lorenzo Tostado* que han visto la luz. No es fácil juzgar, por el breve fragmento impreso, del carácter de esta última obra, ni de su extensión; pero de *Elisa* se han conservado bastantes páginas, y en sus cartas a Menéndez Pelayo y a Campillo, Valera habla de la obra con tanta abundancia, que si no se echa de ver el alcance filosófico que pensaba darle, podemos hacernos cargo de lo más esencial de la trama. Valera comienza a planearla en Viena, pocos meses antes de abandonar definitivamente la diplomacia; la imaginaba como «cuento largo y fantástico-filosófico», «ya compuesto todo él en mi cabeza»[27]. En una larga carta a Menéndez Pelayo da una concisa idea del argumento y el pasaje es interesante, pues permitirá comprender mejor la ligazón de los fragmentos publicados, aunque Valera se reduzca a la peripecia y hable apenas de sus intenciones profundas[28]. No pudo darle cabo, a pesar del mucho empeño que en ello puso; la vejez y la

---

Parsondes (!!), de los cuales sólo se diferencia en la extensión y en el exceso de material de sabiduría que recoge la fábula». A lo que se asemejaría muy remotamente es a *Zarina* y a *Lulú;* en cuanto a la fuente en que se inspira, el mismo autor nos la declara, como ya veremos. No se olvide lo que dice, y se citó a su tiempo, sobre *Las ilusiones del Doctor Faustino* y *Genio y figura.*

[26] Por ejemplo: «En estos días los articulillos para los periódicos me han robado el tiempo, y en el fondo del cajón de mi bufete no dan un paso, sino duermen, dos novelas que tengo empezadas, *Morsamor* y *Elisa la Malagueña*» (Madrid, 15 agosto 1896; *Epistolario,* pág. 529).

[27] A Campillo, Viena, 15 marzo 1895; *Revista* citada, 1926, III, pág. 454. La concepción corresponde a 1894, cuando Valera se ocupaba en reseñar los papiros del Archiduque Raniero, sobre los que publicó un artículo en *La España Moderna,* 1894, VI, mayo, recogido en *Ob. comp.,* XXVIII, págs. 263 y ss.

[28] Viena, 21 agosto 1895; *Epistolario,* págs. 521-522.

ceguera fueron poderosas a impedirlo —las que no impidieron que se lograran *Juanita la Larga* y *Morsamor*—. Todavía en 1899 se recluía don Juan en La Granja, tratando de «escribir algo para cumplir con no pocos compromisos... contraídos con directores de periódicos y revistas, y para continuar la historia de *Elisa la Malagueña...*». Los achaques se lo impiden. «Estoy más ciego, más torpe, más flojo de piernas y más averiado que nunca...»[29]. Este melancólico declinar de la vida de Valera se caracteriza por un intenso hervor de planes e imaginación de obras posibles. Recién vuelto de Viena escribe a Menéndez Pelayo: «Lo menos he proyectado y planeado en mi cabeza media docena de novelitas que se quedarán por escribir, y que serían, si yo acertase a escribirlas, mucho más entretenidas, trascendentales y filosóficas que *La buena fama*»[30]. Pero la inspiración no acude, o mejor dicho, sólo acude cuando don Juan se pone a lo que realmente sabe hacer.

Volviendo a *Elisa,* diremos que lo redactado de esta novela o cuento tiene un gran parecido con los fragmentos que conocemos de *Lulú* y *Zarina,* y ciertos trozos abocetados no deben deslumbrarnos y hacernos creer que Valera proyectaba una novela arqueológica de gran pormenor; toda esa erudición se reducía probablemente a algo como lo que se lee en los comienzos de aquellas otras obras. Lo importante iba a ser nuevamente un caso moral, y yo estoy persuadido de que si don Juan no terminó *Elisa* fue porque ya la había terminado en otra novela. Si hubiera aquí espacio para examinar en detalle *Genio y figura,* aduciríamos semejanzas que nos parecen probantes.

De todos modos, parece evidente que en los últimos años de su vida literaria Valera vuelve a preferir un género de creación más personal que la novela, por poco realista que ésta fuese, por poco atenidas a los nuevos cánones que hubiesen estado las suyas; un género que se prestase mejor que la novela a ser libre vehículo de las ideas, y que fuese, sobre todo, de acabamiento rápido. Casi todos sus cuentos son, pues, de esta época. La inquina contra el realismo, el prurito de afirmar una novela-cuento en libertad, horro de toda preceptiva nueva o vieja, fue sin duda uno de los estímulos que sintió don Juan, pero no es imposible que con ello cooperasen propósitos ajenos al arte. Los cuentos, como los artículos, debían de ser de «colocación» más

[29] Al mismo, San Ildefonso, 9 agosto 1899; *Epistolario,* págs. 549-550.
[30] Al mismo, Madrid, 9 agosto, 1895; *ibid.,* pág. 518.

pronta y fácil y podían dar dinero —poco dinero— dos veces: en la prensa periódica y reunidos en libros.

La cronología indicada, si nos da las fechas de aparición, tal vez las de la redacción de los cuentos, no siempre ofrece datos absolutos. Respecto de uno de esos relatos, y de los aparecidos más tardíamente, el autor nos dirá que es como el plan de una novela que acarició durante largos años y al fin hubo de resignarse a no escribir. La publicación de los epistolarios de Valera, tan incompleta, nos permite asegurar que *Los cordobeses en Creta* es todo lo que resta[31] de aquella obra, *Abu Hafaz* o *Andalucía y Creta hace mil años,* a que se alude en una carta a Campillo en 1867 y que aún le preocupaba en 1882, después de publicado *El bermejino,* única obra de este género que terminó del todo y que figuraba entre sus predilectas. Algo de novela diminuta y como en cifra tiene también *El maestro Raimundico,* último de sus cuentos, pero esta vez no tenemos seguridad de que sea realización de un plan antiguo. Retengamos de aquella preciosa confesión de Valera que alguno de sus cuentos, hecho tal vez por compromiso y atropelladamente, no fue imaginado cuando fue escrito, y que no siempre puede afirmarse que el proyecto primitivo no fuese más ambicioso que la realización subsiguiente —y, en el caso de *Los cordobeses en Creta,* tan tardía—. Esta gestación lenta y penosa de las obras de Valera contribuye quizá a dar a cuanto produjo ese aspecto de bloque indiferenciado y compacto que presenta. Leyéndole se diría que pensó, sintió y escribió siempre lo mismo, ocupado como anduvo siempre con los mismos planes de los mismos libros, centrados en las mismas ideas.

Los cuentos de Valera, salvo contadas excepciones, se han leído mucho menos de lo que podría pensarse y menos de lo que ellos merecen. Porque esto es así, se oye con frecuencia, y aun se lee en manuales sesudos, que Valera, cuentista, se atiene a los procedimientos de Voltaire. Un ejemplo de esta generalización abusiva: la Pardo Bazán, hablando de estas obras, dirá sin pestañear: «Los cuentos de Valera son muy desiguales; su modelo, Voltaire, y en algunos (como *Parsondes)* el venturoso imitador llega hasta el maestro»[32]. Parece mentira que un crítico tan sagaz como lo fue sin duda la Pardo Bazán escribiese una frase tan infeliz. Y lo peor es que estas generalizaciones hacen fortuna,

[31] E. Fishtine, loc. cit., pág. 36, incluye un apunte de Valera, único resto tal vez de la primitiva documentación para la novela.

[32] Don Juan Valera, en *La Lectura,* vol. cit., pág. 289.

y las repiten muchos. Pero los que así juzguen, que habrán leído *Parsondes, El pájaro verde,* tal vez *El bermejino,* se verían apurados si se les pidiera una demostración del volterianismo de los demás. Aun en *Parsondes* y *El pájaro* y *El bermejino* puede haber tantas cosas de procedencia castiza que nada tienen que ver con Voltaire... Es cierto que el autor, públicamente y en cartas privadas —que no dejarían de comentarse—, ha invocado tantas veces el nombre del autor francés contra el naturalismo invasor, que hubo de contribuir a que se divulgara esta imprecisa especie, no siempre sin protesta suya, pues alguna vez escribió a Menéndez Pelayo cómo en razón del humor y de la idiosincrasia de su ingenio, «sin el menor viso de fundamento, unos tiran a celebrarme y otros a denigrarme con la calificación de Voltaire pequeñuelo y canijo»[33]. La afinidad era sólo temperamental, y Valera, que reconoce su simpatía por el filósofo, niega terminantemente el magisterio de éste: «Aunque no he tomado a Voltaire por maestro, Voltaire me divierte y los pesimistas alemanes me aburren»[34].

Si pretendiéramos nosotros explicar la obra de Valera cuentista, partiríamos, como primer dato, de aquella declaración suya a propósito de *Los cordobeses en Creta,* tantas veces mencionada y que al fin debemos poner aquí: «... desde hace muchísimos años, desde antes que hubiese pensado yo en escribir novelas de costumbres del día, se me había ocurrido escribir una novela histórica sobre Creta, y hasta había forjado el plan, aunque confusa y vagamente. Hubiera sido mi novela un pasmoso tejido de extraordinarias aventuras con un fundamento real del que la historia da testimonio, aunque conciso. Mi deseo de escribir esta novela no se ha disipado nunca. Lo que se ha disipado es mi esperanza. Para escribirla como yo me la figuraba era menester reunir y formar un inmenso aparato de erudición, y para esto me faltó siempre la paciencia. Hoy, por mi desgracia, además de la paciencia me falta la vista»[35]. Ya dijimos que el cuento no es sino el plan de la novela fallida. «Todo esto, contado así, a escape, tal vez no tenga chiste, pero yo creo que dándole la debida extensión

---

[33] Carta-prólogo a «Canciones, romances y poemas», en *Ob. comp.,* XVII, pág. 18.

[34] «Gopa», en *Ob. comp.,* XVI, pág. 255. Valera prologó cierta edición de Voltaire, y de ello y de los temores que le causaba el haberlo hecho da cuenta a Menéndez Pelayo, *Epistolario,* pág. 43.

[35] «Los cordobeses en Creta», en *Ob. comp.,* XV, pág. 38.

e iluminándolo eruditamente con los colores *locales y temporales*... sería divertidísima novela»[36]. Una novela histórica, que ya no sería romántica, sino más bien flaubertina, y no tendría como fondo la Edad Media occidental, sino extrañas civilizaciones cuya reconstrucción e interpretación artística requerían sobre todo ingenio. Una concepción de esta índole dará origen a *El bermejino prehistórico* un día que Valera resuelva prescindir de esos colores locales y temporales, se zafe de toda búsqueda documental y se reduzca al montaje arbitrario del aparato de la fábula.

Si se tiene en cuenta que varios de los cuentos de Valera tienen un contenido histórico o semi-histórico, puede llegarse a aislar otra de las raíces de la novela-cuento «en libertad» propugnada por nuestro autor y creación típica suya. Valera y su pereza incoercible, en estrecha alianza, miran la novela histórica romántica y post-romántica para fundar otra en que lo histórico es meramente accidental, ornamental, y en la que cuentan sólo las ideas y los casos morales; proyección sobre un pasado imaginario o casi de ideas y preocupaciones muy del autor y muy de sus días —cernidas, es cierto, en el tamiz de una inmensa cultura obtenida en todos los libros de todas las épocas.

Valera nace tarde para alistarse en las huestes de la batalla romántica, de la que no le es dado oír sino los últimos fragores. Cuando empezó a escribir para el público, cuando se pudo imaginar a sí mismo cultor de la novela, la boga de las históricas que aún podían merecer consideración de obras artísticas iba pasando ya. Creo, sin embargo, que de los géneros literarios fecundados por el espíritu romántico, el de la novela histórica fue quizá el que le inspiró más simpatía —junto a la leyenda poética, que para él venía a significar la misma cosa—. Pero su modo de ver la novela histórica y sus posibilidades no era ya el romántico, ni con mucho. No es posible ignorar —aunque es polémica, y en sus escritos polémicos don Juan propende a sacar las cosas de quicio— su defensa del género histórico frente al realismo amenazante. En 1860 Valera razonaba así los alcances de la historicidad novelesca:

> Tiene este género no pocos inconvenientes, mas no son los mayores los que el señor Nocedal señala. Oír hablar a los procuradores de las villas y ciudades del siglo XIV como a los periodistas de la oposición en el día, tal vez no tenga mucho de extraño, porque las pasiones y los

[36] *Ibid.*, págs. 48-49.

sentimientos de los hombres se parecen en todos los siglos. Yo tengo por muy arduo y por punto menos que imposible el fijar los límites y señales que separan con toda distinción... las ideas y sentimientos comunes a la Humanidad, en todas las épocas, de aquellos que son propios de una edad... ¿Quién ha escudriñado con bastante profundidad los anales del corazón y de la inteligencia de todo el género humano para poder decir a ciencia cierta: esto es lo que se pensaba en el siglo IV y esto es lo que se sentía en el siglo IX?... Menester es no ser muy severos con los anacronismos metafísicos, aunque no sea más que por lo difícil que es ponerlos en evidencia... Peor fuera caer en el extremo opuesto, y a fuerza de querer dar el tinte de época determinada a los sentimientos, creencias y pasiones, fantasear personajes que nada tengan de humano y que no sientan, ni piensen, ni hablen con los del mundo[37].

Defensa sumamente peligrosa. Si ello es así, ¿para qué la novela histórica? Ésta tenía su raíz en una ambición bien romántica: ensanchar nuestra limitación, multiplicar nuestra vida por el conocimiento poético —y científico; la novela y la historia progresan juntas— de cuanto en el espacio y en el tiempo sentimos como radicalmente distinto de nosotros y de nuestro mundo. Distinto y, transfigurado por nuestro anhelo, mejor. El historicismo es la dimensión temporal de este fenómeno, como el exotismo es su dimensión espacial. En el ánimo del romántico anida la fe en que la exploración del pasado es posible, y posible su reconstrucción. El anacronismo, físico o metafísico, metafísico sobre todo, no le amedrentó nunca.

Pero vengamos a Valera y a las consecuencias de su doctrina. Reducidas así las posibilidades de la novela histórica, ésta no podía seguir justificándose sino como virtuosidad constructora, como juego del ingenio, como elusión de un presente antiartístico, o como todo ello a la vez. La novela histórica comenzaba a adoptar nuevas formas. Románticos que aspiraban a mayor rigor —o que iban dejando de serlo— comenzaban a levantar complicadas y laboriosas máquinas que hacían parecer pueriles las fábulas de Walter Scott. Valera va a encontrar el esfuerzo aplicado a construirlas desproporcionado del logro. Para pasar diez o quince años elaborando algo tan difícil y penoso como *Salammbô,* Valera no tiene paciencia. Él, que se conocía y describía bien, como que mientras vivió fue gran estudioso de sí mismo, confesaba a Laverde, precisamente por este tiempo: «Soy muy

[37] «De la naturaleza y carácter de la novela», en *Ob. comp.*, XXI, págs. 32-33.

débil de carácter, como todo hombre más crítico que entusiasta. La literatura, la ciencia y la poesía me enamoran, son mi única pasión, y, sin embargo, no me dedico a ellas ni me atrevo a desterrarlas tampoco enteramente de mis pensamientos. Yo hago las cosas a medias, que es lo mismo que no hacer nada. ¡Feliz usted que tiene la fe que a mí me falta!» Y otra vez: «Soy incapaz de ambición, como la ambición no sea grandísima. Como la ambición grandísima no puedo razonablemente tenerla, resulta que no tengo ninguna ambición»[38]. Porque no tenía la fe, no tenía tampoco la paciencia que las empresas heroicas necesitan. Su sentir de la literatura —inspiración, ligereza, gracia, más que disciplina y rigor— le inculcaba que aquel gigantesco empeño era, además, inútil pérdida de tiempo y energías. Hacer una novela histórica de aquéllas valía tanto como empeñarse en levantar una decoración de teatro con elementos verdaderos. A este respecto es interesantísimo el examen de los fragmentos de *Elisa la Malagueña* que se han publicado. La obra se planeó ya muy tarde; median treinta y cinco años entre estas páginas y aquellas discusiones teóricas, pero Valera no se desmiente nunca. Soñaba con alguna ambiciosa reconstrucción de remotas civilizaciones, pero lo que llegó a redactar —quizá lo que le interesaba realmente— se reduce a sutilezas psicológicas y retratos «que se parezcan más al original que éste se parece a sí mismo». Es muy de notar que entre lo meramente abocetado está cuanto de más pretencioso, desde el punto de vista de la reconstrucción histórica, debía contener el libro[39]. Y sin embargo, es claro que Valera ha concebido la idea gracias a su curiosidad de erudito. Cuando escudriñaba la colección de papiros del Archiduque Raniero, lo primero en que pensó fue en que aquellos documentos ofrecían posibilidades inmensas a la novela histórica. «Lo primero que se piensa es que [los manuscritos] son una mina de donde cualquier autor de novelas históricas pudiera tomar el legítimo *color local,* o mejor dicho *temporal,* para los sucesos que relatare»[40]. Pero la reacción sobreviene, automática; aprovechar todo

[38] Estas cartas, de 14 enero y 28 junio 1860, pueden verse en *La Lectura,* 1917, XVII, iii, págs. 24 y 174.

[39] Cosas de este jaez: «IV: Iniciación de Dióscoro en los misterios de Isis y Osiris; V: Noticias de los lances y aventuras en el seno de otras sectas; VI: ... Estado de la Iglesia en Egipto» *(Ob. comp.,* XIII, pág. 294). De todo esto no hay nada redactado. Valera sólo escribió lo que no le costaba ningún esfuerzo.

[40] «Colección de manuscritos y otras antigüedades de Egipto pertenecientes al Archiduque Raniero», en *Ob. comp.,* XXVIII, pág. 271.

aquello requiere sobrehumano esfuerzo: «Si yo no fuese tan aficionado a saber, si mi afán de enterarme de todo no fuese tan vivo, me importaría poco que se descubriese cada día un cúmulo de manuscritos como el que posee y exhibe el Archiduque; pero yo quiero saberlo todo, y como el tiempo me falta y la vista me va faltando también, y sé poquísimos idiomas, se apoderan de mi espíritu la inquietud, el mal humor y algo como miedo de acometer un trabajo nuevo, y algo como envidia de aquellos para quien apenas es trabajo, sino deleite, el investigar tales escritos y poner en claro lo que dicen. Entonces me explico, y casi aplaudo la supuesta o verdadera conducta del califa Omar, del Licenciado Barrientos, del Cardenal Cisneros, del Arzobispo Zumárraga y de otros de quienes se cuenta que han quemado manuscritos»[41]. Es lo que le ocurrió siempre. La elusión de todo trabajo asiduo, la terrible pereza de Valera, se aunaron siempre con su gusto por un amable e intrascendente fantasear. De aquí que la ambición «grandísima» de que habla en su carta a Laverde, si alguna vez la concibió, fuese en él de la naturaleza de los ensueños, incapaz de encender la voluntad y de mantenerla tensa y ardiente por mucho tiempo. Valera gustaba de leer las obras de los historiadores y críticos para buscar en ellas el resultado de prolijas y fatigosas investigaciones, pero le repugnaba el emprenderlas y aun el trabajo de incorporar lo obtenido a sus propias fantasías. Saber meramente que tales investigaciones existían le hastiaba de las labores literarias. Éste fue uno de los motivos que le indujeron a dejar inconclusa la historia de *Zarina*. «Otra novela que he leído aquí, que me ha descorazonado para seguir mi *Zarina*. Es una novela alemana, su autor Jorge Ebers(s), titulada *La hija de Faraón*. Está escrita con mucho talento y fantasía, inspira el mayor interés y es un prodigio de erudición. La flor de la poesía nace allí del conocimiento de los clásicos griegos, de la egiptología, de las escrituras cuneiformes... El novelista es además un anticuario, y tiene sin duda un museo en su casa, y ha visitado todos los museos y no pocos de los sitios donde su novela pasa. Por esto me he descorazonado y no he escrito una sola cuartilla de *Zarina*»[42]. Valera no juzga todo este pormenor inútil sino cuando le toca a él mismo allegarlo; en los demás lo admira, y hasta siente una vaga envidia y cierta turbación de conciencia por

[41] *Ibid.*, pág. 270.
[42] A Menéndez Pelayo, Biarritz, 27 agosto 1879; *Epistolario*, pág. 58.

no ser capaz de ello. *Asclepigenia* podía pasar muy bien sin arrequives arqueológicos, pero he aquí que aparece la *Athenais* de Gregorovius, y Valera se siente inquieto. Son divertidas las excusas que da en el prólogo a los *Cuentos, diálogos y fantasías* y la inmediata petición que del libro del erudito alemán hace a Menéndez Pelayo.

El ingenio «en libertad» había de suplir el esfuerzo paciente. El resultado obtenido no valdría nada si no fuese aromado por algo que —su nombre lo indica— no padecía fuerza: la gracia, un don gratuito.

Como él no había de fatigarse en documentar todos los detalles o pormenores del escenario, esas épocas remotísimas que ya no son en la novela lo que una Edad Media convencional fue para los románticos, parecen a Valera preferibles para situar en ellas a los personajes. Quizá su incapacidad para reunir el aparato erudito que hubiera reclamado la historia de *Los cordobeses en Creta* le hace volver los ojos hacia el antiguo Oriente. Los mil ochocientos años transcurridos entre Nino y el primer Darío dan dilatado campo al novelista. Si los trabajos de Rawlinson, de Gobineau y de otros nos dejan «como vulgarmente se dice a media miel»[43], a la imaginación incumbe completar la historia. «Allí donde la ciencia no llega es donde la imaginación y la poesía deben volar»[44]. «El poeta o el novelista, que es un poeta en prosa, es el único que por hoy» puede llenar las lagunas del conocimiento histórico «gracias a una inspiración semidivina en que deben creer sus lectores»[45]. «¿Por qué los que no somos sabios no hemos de suplir con la imaginación lo que ellos a fuerza de estudio no acabaron de aclarar? ¿Por qué no hemos de concluir con sus debidos pormenores y circunstancias las historias que más nos interesen y conmuevan y de las cuales la erudición nos deja a media miel, como vulgarmente se dice?»[46]. Ese vuelo de la fantasía por épocas semi-históricas, semi-fabulosas elude la *verdad,* la absoluta verdad histórica, inaccesible; tarea del poeta será hallar una relativa verosimilitud, suficiente a la obtención de los fines esenciales del arte. Este modo de proceder permite sobre todo el libre y maravilloso juego del ingenio humano, que tanto deleita a Valera, que por él se siente vivir. «No es la verdad

[43] Prólogo a «Leyendas del antiguo Oriente», en *Ob. comp.*, XII, pág. 210.
[44] *Ibid.*, pág. 212.
[45] *Lulú, princesa de Zalibustán, ibid.*, pág. 238.
[46] *Zarina, ibid.*, pág. 323.

lo que me seduce —dirá justamente a propósito de audaces hipótesis históricas—, sino el esfuerzo de discurso, de sutileza y de imaginación que se emplea en descubrir la verdad, aunque no se descubra. Una vez la verdad descubierta, bien demostrada y patente, suele dejarme frío»[47]. En esos que podríamos llamar espacios imaginarios de la historia, lo que Valera se propone es reconstruir misteriosas personalidades que han pasado por el mundo como sombras, a las que atribuirá sus mismas inquietudes, sus propias angustias, que recreará a su imagen y semejanza y vendrán a ser así como un desdoblamiento de su propio ser. «... Me propongo igualmente, aunque apenas me atrevo a confesarlo ... retraer a la vida con el conjuro de la escritura y con la mágica evocación de la palabra, seres que ya existieron y que me son simpáticos»[48]. Con otros, como el Bermejino, enteramente imaginarios, pero del mismo temple.

Y he aquí cómo llega Valera a escribir cuentos que los manualistas más avisados, confundiéndolos con otros, llaman implícitamente volterianos: la verdad histórica es inaccesible, y además, para el artista, innecesaria; lo que cuenta es el interés moral que puede derivarse de un asunto supuesto sobre no importa qué fondo histórico; preferibles aquellos que, por la incertidumbre en que a su respecto nos encontramos, permiten eludir las incongruencias más sensibles, y cuya sugestión requiere ingenio, pudiendo agregar al relato mil méritos adjetivos. En este cuento histórico, que a menudo será un cuento irónico, la historia es menos que un pretexto; como el autor ha escogido aquel período y aquella cultura para encuadrar sus personajes, hubiera podido escoger otros cualquiera. *El bermejino prehistórico* puede servir de modelo de este tipo de narración. Todo gira en torno de un caso moral —y de la especialísima casuística de don Juan Valera—: el del juramento amoroso quebrantado primero por impedimentos que las circunstancias oponen a los amantes, luego por la flaqueza de los corazones. Todo hubiera podido ocurrir en no importa qué época, y aun hubiera debido suponerse otra, pues la menos adecuada parece ser la que Valera elige, por civilizada que supongamos la antiquísima en que vivieron Echeloría y Mutileder, contemporáneos de Salomón. El proceso de corrosión de la vieja novela histórica en el espíritu de Valera está tan avanzado, que éste se vale de las apariencias de aquélla con un propósito

[47] «El bermejino prehistórico», en *Ob. comp.*, XIV, pág. 79.
[48] «Zarina», en *Ob. comp.*, XII, pág. 325.

contrario, y en rigor, paradójico; en todo caso, con intención irónica. No nos engañemos: historicidad quiere decir aquí intemporalidad. Echeloría (= Flor de su casa), Mutileder (= Guapo mozo) son otra vez el Hombre y la Mujer, como la pareja Mariquita y Antonio, cuyo paso por la tierra se supone en los años de mocedad del autor. El marco seudo-histórico le da ocasión para lucir ingenio y ciertos conocimientos —las palabras citadas arriba ponen en claro este propósito—, pero la intención artística corre en otro sentido que la de las ficciones históricas propiamente dichas. Quizá —mucho de lo dicho induce a sospecharlo— todo este escepticismo y esta ironía encubran el fracaso de una ilusión juvenil. Nada de cuanto venimos diciendo es incompatible con la verdad radical de aquellas palabras con que comienza el encuentro de *Los cordobeses en Creta.*

Prescindiendo de los relatos, completos o abortados, de alguna extensión, entre los cuentos de Valera propiamente dichos, que no pasan de quince, cuatro responden en mayor o menor medida a este propósito de historización de algún caso moral, y aun podrían añadirse a ellos los que, como *El duende-beso, El San Vicente Ferrer de talla, El último pecado,* se refieren a un pasado más próximo y son como falsas anécdotas de personajes que realmente existieron. Los de esta clase son todos de la última época del autor. Y cuando, ya muy tarde, logre éste al fin realizar su ambición de dar al mundo una novela histórica, la novela no será, o no será sólo, evocación de otros tiempos y climas, ni reconstrucción arqueológica; no responderá ni a la fórmula romántica ni a la flaubertina. Será más bien un largo cuento filosófico, nueva y muy bella variación del tema tan castizo del Desengaño, que el autor ha encontrado —él mismo nos lo dice— en las páginas de *El Conde Lucanor*[49].

Creo que todo esto comprueba que en los comienzos de Valera novelista-cuentista actuó la tentación de la novela histórica, y si aquella fuerza inicial hubo de desvirtuarse, contribuyeron a ello el escepticismo del autor, su incapacidad de esfuerzo continuado y paciente, y, sobre todo, que no supo ser más que *moralista* —en el más lato sentido de la palabra—. Lo histórico

[49] Hablando de la influencia del cuento de Don Illán de Toledo sobre *El desengaño en un sueño* del Duque de Rivas, añade: «Quien esto escribe también la tomó [la idea] por base de su novela *Morsamor*» *(Florilegio,* V, pág. 189; *Ob. comp.,* XXXIII, pág. 111).

le atrajo por lo que tenía de estímulo de la imaginación, por la belleza del decorado con que permitía enmarcar el relato; era, además, un medio de eludir feas realidades presentes. Le repelió por lo arduo y fatigoso de las tareas que imponía. Pero nunca fue condición necesaria de lo que en el cuento o en la novela ocurre, ni del modo de ser los personajes. Los personajes y sus destinos no aparecen sino en tanto que son casos de conciencia, casos que podemos imaginar fuera del tiempo y del espacio en que el autor plugo situarlos.

Lo que no quiere decir que la situación sea siempre caprichosa. En *Parsondes,* en *El pájaro verde,* en *El bermejino,* en los cuentos, digámoslo así, de la primera época, el autor prefiere los escenarios, históricos o fantásticos, que le brinda la antigüedad fabulosa o el Oriente imaginario; se pueden agregar a ellos las *Leyendas del antiguo Oriente.* Se hace a veces difícil delimitar estrechamente los géneros. Unos cuentos son fantásticos, otros tienen pretensiones de históricos, pero éstos, a pesar de la erudición de que el autor alardea al comenzarlos, se vuelven luego fantásticos también. El rey Tigur, de *Lulú,* como el Estianges, de *Zarina,* espíritus angustiados por un anhelo inefable, que emprenden, uno y otro, largas peregrinaciones para calmar el afán de absoluto que los posee, son figuras que se insertan perfectamente en el esquema de cierto cuento de tradición oriental, conocido y muy explotado en todas las literaturas occidentales. (Algo de esto debía de haber en *Elisa la Malagueña,* a juzgar por los fragmentos conservados.) El carácter oriental, tan acentuado en *Parsondes* y en *El pájaro verde,* que además carecen de pretensiones históricas, es el que sin duda ha hecho exagerar la noción del influjo de Voltaire sobre Valera. No niego yo esta influencia de un modo absoluto, pero me parece prudente limitarla. Valera mismo la alegó en una ocasión, sin darse cuenta de la incongruencia en que incurría al hacerlo[50]; pero tampoco podemos ignorar otras palabras suyas, estrictamente referidas a su propio caso, que la niegan o restringen. El cuento de Valera es volteriano en

[50] En el prólogo a las *Leyendas,* luego de hablar de los eruditos que nos van revelando aquellas civilizaciones orientales, añade: «En Francia, desde los lindos cuentos de Voltaire, el antiguo Oriente ha dado asunto a muy amenas narraciones... Se me contestará que carecemos del ingenio de Voltaire y que *El toro blanco, Zadig* y *La princesa de Babilonia* son inimitables. Procuremos, con todo, aproximarnos a esos modelos» *(Ob. comp.,* XII, pág. 212).

la medida en que puede serlo cualquier relato amablemente irónico, urdido para deducir una lección moral nada dogmática ni rígida, fruto de un desengaño que nada tiene de tétrico y se muestra con una sonrisa escéptica, tal vez, como en el caso de *Parsondes* y *El bermejino,* a costa de otros moralistas, predicadores de más severas disciplinas. El detalle lujoso, la pompa descriptiva no proceden de Voltaire ciertamente, y yo me atrevería a sugerir en este punto la influencia de Estébanez, tan allegado a Valera por índole y letras. Tal vez me equivoque, pero me parece que algún cuento de El Solitario, como *El collar de perlas* —por desgracia inconcluso—, ofrece más parecido con éstos de Valera que cuanto de Voltaire conozco. Lo que Estébanez llamaba «cuentos» —que no hay que confundir con sus «novelas», no más extensas— era también vehículo de moralidades tan poco ceñudas como las de Valera —así *Catur y Alicak*—. El maestro, como el discípulo, leyó de seguro a Voltaire, pues era hombre de mucha y buena lectura, pero me parece que no puede hablarse en serio de una imitación consciente allí donde a lo sumo puede constatarse una afinidad electiva.

Lo que importa, para Valera, es el caso moral, iluminado siempre por aquella peculiar filosofía suya. Bajo disfraz «vasco primitivo», Echeloría y Mutileder van a plantearnos una de las infinitas modernas —o no tan modernas— cuestiones de amor que centran todas las novelas, largas o cortas, de Valera; en todo caso, las más interesantes. Algo parecido hay en los relatos que, por razones de cronología, llamaríamos cuentos de su última época, en que ya no encontramos un fantástico Oriente ni culturas antiquísimas. Si *El Caballero del Azor,* novela histórica comprimida de las mocedades de Bernardo del Carpio, es una excepción, en *El cautivo de Doña Mencía,* que también refiere supuestas mocedades de un héroe —esta vez, las de Gonzalo de Córdoba—, cuanto hay de falsa anécdota es un mero pretexto para exponer cierta idea, o mejor dicho, es la ejemplificación de una teoría que más de una vez expresó don Juan. En el cuento lo de menos es la historia, ni era Valera hombre que en tales casos sacrificara su pensamiento a la congruencia histórica. La supuesta historicidad del relato es un pretexto para contar lo que contar le interesa, para ilustrar con un ejemplo la virtud, en parte educadora, en parte profética, que permite a la mujer descubrir y orientar los destinos del hombre: esa virtud que, aunque Valera la descubriese por su cuenta, proclamó con mayor ahínco después de leer cierto libro de Rose Cleveland que hizo sus delicias

—sin perjuicio de calificarlo alguna vez de semi-tonto[51]—. Un caso de *cadijeo,* de descubrimiento del hombre superior por la mujer, es lo que centra el relato, y Doña Mencía se nos revela como la eterna heroína de Valera, siempre igual a sí misma, cualesquiera que sean sus virtudes «cadijeístas». Ningún intento de reconstrucción histórica por parte del autor. El castillo de Doña Mencía parece un cortijo andaluz del que Nuño y Moreno Güeto fueran los operadores o capataces. (Pero quizá Valera no se equivocara mucho al suponer esta perennidad de algunos aspectos de la vida rural andaluza.)

Falsas anécdotas también, cuentos cultísimos sugeridos por la lectura de libros de erudición, son *El duende-beso* —prodigiosamente escrito y lo más valeresco que pueda imaginarse—, *El último pecado* y su continuación, *El San Vicente Ferrer de talla;* pero después de lo dicho no vale la pena insistir sobre sus supuestos históricos. Lo que en ellos interesa es nuevamente el problema moral que en cada caso plantean. Su examen pertenece a otro estudio sobre Valera moralista.

[*Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* Madrid, CSIC, 1953, vol. IV, págs. 433-459.]

[51] «Uno de estos días remitiré a usted un libro semi-tonto, pero curioso por ser la autora Miss Cleveland, la hermana del Presidente» (A Menéndez Pelayo, Nuevo Londres, 6 agosto 1855; *Epistolario,* pág. 223). Valera tuvo presente el capítulo *Altruistic faith* del libro de Miss Cleveland, *George Eliot's Poetry and other Studies,* pág. 43 y ss. de la 7.ª ed., Nueva York, Funk & Wagnalls, 1885. El término empleado por la autora es «cadijah-ism», derivado de Cadijah, la mujer de Mahoma, que hizo posible a éste la realización de su obra. V. otro curioso pasaje sobre este argumento en el ensayo sobre *El gusano de luz,* de Salvador Rueda, *Ob. comp.,* XXVII, pág. 268.