LA TOPOGRAFÍA EN *JUANITA LA LARGA* DE DON JUAN VALERA

María del Carmen García Estradé
IES Cardenal Cisneros.
Alcalá de Henares (Madrid)

LA UBICACIÓN DE LA NOVELA *JUANITA LA LARGA* EN LA OBRA Y EN LA VIDA DE JUAN VALERA

Se publica *Juanita la Larga* en 1895, en Madrid, en el periódico *El Imparcial*[1] de octubre a diciembre. Y al año siguiente en libro. Valera tiene entonces 71 años (nace en 1924) y una larga trayectoria literaria. En abril ha dimitido de su cargo de embajador en Viena y regresa definitivamente a España donde a causa de la ceguera iniciada varios años antes toma a un amanuense a quien dicta la obra[2]. Cuando en 1902 contesta al discurso de ingreso en la Real Academia de Ortega Munilla, es tal el quebrantamiento de su vista que debe leerlo en su nombre Jacinto Octavio Picón[3]. En estas condiciones humanas compuso *Juanita la Larga,* una de las obras más rientes de la literatura española.

Su primera novela, *Pepita Jiménez,* fue publicada en 1874 en la *Revista de España.* Entre una y otra han pasado más de veinte años[4] y su fama de

---

[1] *El Imparcial* fue fundado en 1868 por el gallego don Eduardo Gasset y Artime, abuelo del filósofo José Ortega y Gasset. En opinión de su biznieto, «muy pronto iba a ser el periódico de mayor tirada y de más influencia del país», en M. Ortega, *Ortega y Gasset, mi padre*, p. 31.

[2] Datos tomados de *La obra literaria de don Juan Valera: la «música de su vida»*, de A. Amorós, p. 30. Para ampliar datos biográficos véase la obra de Carmen Bravo-Villasante y el autor citado.

[3] Así lo confirma Miguel Ortega en *Ortega y Gasset, mi padre*, pp. 28 y 29. El discurso de Valera se titula «La labor literaria de don José Ortega Munilla», como informa José Ortega Spottorno en *Los Ortega*, p. 98, quien también ratifica «el debilitamiento de su vista».

[4] En los años siguientes y dentro de la década de los setenta publica las novelas siguientes: *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874), *El comendador Mendoza* (1875),

excelente prosista queda bien atestiguada. Clarín considera que el señor Valera es el mejor prosista contemporáneo[5] y en el siglo siguiente Marías escribe en sus Memorias «Valera me parecía el mejor observatorio sobre el siglo XIX. Hombre de enorme cultura, de lectura vastísima, conocedor de gran parte de Europa y de América, poseedor de varias lenguas, tenía además dos condiciones inapreciables: no era libresco, sino un gran gozador de la vida; y no era genial». Las opiniones que suscita la obra y la persona de Valera no pueden ser más elogiosas.

LAS CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA

Juanita la Larga es una novela que trata el tópico literario del viejo y la niña, es decir, los amores entre el viejo rico y la joven bella y pobre tan arraigado en la literatura de donde se pueden extraer los ejemplos del episodio de las bodas de Camacho y Quiteria en *El Quijote*, *El sí de las niñas* y *La Regenta*, aunque en este caso la joven Juanita no es tan pobre por el trabajo y los ahorros de su madre y lo que se intensifica entre los enamorados es la disparidad de edades.

La intención de la obra, según declara Valera en la dedicatoria al marqués de la Vega de Armijo es divertir, no enseñar. «Juanita la Larga no propende a demostrar ni demuestra cosa alguna. Su mérito, si le tuviere, ha de estar en que divierta. Yo me he divertido mucho escribiéndola».

El segundo estilo de novelar de Valera se inicia con esta obra que propicia la sonrisa del lector a través del gracejo de los coloquios, de las respuestas de la protagonista llenas de viveza, del humor que se desprende de las escenas, de la belleza de sus descripciones y de la narración así como de la inserción de elementos populares de una fraseología coloquial y de los dichos y refranes tradicionales españoles que acercan entrañablemente la obra al lector.

Pasarse de listo (1876), *Doña Luz* (1878). Y hace tiempo que ingresó en la Real Academia Española, en 1861. En la década de los noventa además de *Juanita la Larga* escribe *Genio y figura*, en 1897 y *Morsamor* dos años más tarde. Sus inicios literarios se vuelcan en el género lírico, en el momento de auge romántico -sus primeros versos publicados son de 1839 en *El Guadalhorce*, de Málaga- y en los cuentos, entre los que destaca *El pájaro verde* de 1860. Cultiva también el ensayo literario, *Del romanticismo en España y de Espronceda*, y de otros temas, y sobresale en el género epistolario.

[5] Leopoldo Alas, Clarín, en *Solos de Clarín*.

Valera nos desvela la influencia que otro escritor andaluz tuvo en su obra: «Quien me preparó sólida y eficazmente para ser escritor castellano en prosa y en verso, fue el famoso don Serafín Estébanez Calderón cuyo ingenio, cuyo saber y cuya manera de sentir y expresar lo que siento son dechado, mapa y cifra de españolismo»[6]. Esta vivencia de lo español en costumbres, dichos y paisajes está presente en su obra lo que convierte a don Juan Valera en el embajador literario de España a través de su literatura. Y si él tuvo de quien tomar ejemplo literario se convertirá a su vez en el impulsor de otros autores, pues «En aquella forma, al mismo tiempo castiza y fácil, analítica y descriptiva –afirmó Ortega Munilla– riente y profunda, encontré un estímulo que puso la pluma en mi mano...Valera es el culpable»[7]. Estas palabras de Ortega Munilla, director del suplemento literario de *El Imparcial* y después director del periódico en que se publica por vez primera *Juanita la Larga* constituyen una descripción muy exacta del quehacer literario de Valera.

LA TOPOGRAFÍA LITERARIA EN *JUANITA, LA LARGA*

Las topografías en la obra constituyen un núcleo que se desgaja naturalmente de la narración formando pasajes independientes. Este hecho, su abundancia y su variedad artística han conseguido que centráramos nuestra atención en ellas disponiéndonos a su estudio. Los escenarios que se prestan a su descripción se pueden agrupar en dos bloques, si seguimos para ello un criterio temático: a) los que pertenecen a la población rural y b) los del campo. Entre los primeros además de una caracterización inicial de Villalegre, se *diferencian los escenarios religiosos,* la descripción del interior de la parroquia o la procesión al aire libre, de *los escenarios profanos* agrupados alrededor de la actividad social *de la tertulia,* en un espacio doméstico individualizado –con tres ejemplos correspondientes a las clases sociales: hay *una tertulia aristocrática* presidida por doña Inés en una sala de su casa; *una tertulia de las clases trabajadoras,* la de Juanita, la Larga, que tiene lugar en el patio de su casa, y por último, *la tertulia de «las fuerzas vivas»* del pueblo

---

[6] Juan Valera, *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días,* p. X.

[7] La cita procede del libro de M. Ortega, *Ortega Gasset, mi padre,* p.16.

dirigida por el boticario–, y en el espacio de *la feria*, al aire libre y con carácter colectivo.

En el campo anotamos también este muestreo de lugares varios, así la huerta, la cañada, la campiña, la sierra peñascosa, la nava el coto o ese elemento de vida, la pincelada del agua de Villalegre y la famosa descripción de la fuente del ejido.

Como puede observarse, la conjunción de ambos mundos, el de la campiña y el urbano, y dentro de cada uno de los variados y aun opuestos apartados, confiere al tratamiento de la topografía un delicado equilibrio, pues Valera no produce disonancias en su escritura ni hace sobresalir a unos por encima de los otros. Aunque es cierto que algunos de estos escenarios están tratados más por extenso que otros, la viveza y fuerza, el esplendor lingüístico y poético con que delinea los más breves deja en el ánimo del lector la huella casi de una misma hondura. Pero no pudiendo analizarlos todos, se impone la elección de un bloque temático y nos inclinamos a estudiar las topografías de la naturaleza. Se realiza, primero, el estudio de las topografías, individualizadas con sus rasgos sobresalientes, y en segundo lugar, se exponen las conclusiones.

LA FUENTE DEL EJIDO

La topografía, quizás, más representativa de *Juanita la Larga* es la de la fuente del ejido, situada en el capítulo IV de la novela. Tanto es así que en las ilustraciones del libro realizadas por Fernando Marco para las *Obras Escogidas de Juan Valera*, editadas por la Biblioteca Nueva, no falta esta ilustración en el capítulo donde aparece la descripción y en la exposición *Piedras Valerianas* realizada en el marco de este congreso, el escultor que construye su obra con alusiones a la producción de Valera no dudó en elegir para representar *Juanita la Larga* el motivo simbólico de una muchacha con su cántaro de agua, es decir, Juanita en la fuente del ejido.

Esta es la topografía más larga, y con mucho, de las presentadas en la novela[8]. Plantea un problema de estructura: ¿se trata de una sola topografía o son dos distintas colocadas una al lado de otra relacionadas por versar sobre

[8] Comprende 62 líneas en la edición de Enrique Rubio, de 1986 y 66 en la de Biblioteca Nueva, 1934.

el mismo objeto, el espacio de la fuente? Hay algunas razones, temáticas y estilísticas, por las que podría valorarse como la unión de dos topografías, la de la fuente del ejido y la que se sitúa a continuación, la topografía de la tertulia democrática, nombre dado por el autor a una reunión de diferentes personas del pueblo cuya sede tiene lugar en plena naturaleza alrededor de los árboles que rodean la fuente; de aquí que se pueda aislar este fragmento por formar un núcleo de contenido independiente, la descripción de la tertulia, y que, por tanto, puede agruparse temáticamente con las otras tertulias habidas en la novela, la de la aristocracia, presidida por doña Inés, la de los trabajadores, por la madre de Juanita la Larga y la de las fuerzas vivas, por el boticario.

¿Cuáles serían entonces los límites de cada topografía? La primera se extendería desde el punto en que al narrar la actividad de Juanita se menciona la fuente «Juanita [...] agarraba el cantarillo e iba por agua a la famosa fuente del ejido» hasta la referencia al otro servicio que la fuente ofrecía al pueblo, el de constituirse en lavadero público «donde iban las mujeres a lavar la ropa, remangadas las enaguas hasta los muslos y metidas en el agua hasta la rodilla, como por allí es uso hasta en el rigor del invierno». A partir de aquí comenzaría la segunda topografía hasta el final del capítulo. Las primeras líneas de ésta a través de unas pinceladas paisajísticas nos dan una visión del espacio, «sitio umbrío y deleitoso», es decir, un *locus amoenus*[9], que lo hacen propicio para afianzar su nueva función como sede de las tertulias del pueblo. Los criterios, pues, para sustentar esta división son de dos clases, uno el temático ya referido y otro estilístico, a cargo del cambio de tiempo verbal ya que en la primera se emplea el tiempo del pasado, el pretérito imperfecto, mientras que en la segunda se usa el presente de indicativo con un valor estilístico de presente habitual.

Sin embargo, también puede considerarse como una misma topografía de estructura analítica en que una vez presentado el tema, la fuente del ejido, se alarga y se divide en dos partes al incluir no sólo la descripción de rasgos físicos y utilidades de la fuente y propiedades del agua en el primer núcleo temático, sino su función deleitosa, en el segundo, en este caso ser la sede de

---

[9] Según el grupo de trabajo Logos, «Locus amoenus, (Lugar agradable). Carácter mítico del paisaje ideal, descrito bucólicamente a través de sus diversos componentes (pardo, arroyo, árbol...) y relacionado, casi siempre con el sentimiento amoroso», en *Terminología literaria básica*, p. 73.

la tertulia democrática, pero todo ello cobijado bajo el mismo denominador común: la fuente del ejido. Nos decidimos por esta valoración.

Destaca también en ella la insistencia en la abundancia a través de la cantidad y el tamaño de los elementos principales que la componen, el agua y los árboles. Del agua dice el autor, «cuyo caño vertía un chorro *tan grueso como el brazo de un hombre robusto*»[10], y manifiesta que con ella se regaban «*muchísimas* huertas»; los árboles son «*frondosos* y *gigantescos* álamos negros y pinos y mimbreras» potenciado el efecto por el empleo del polisíndeton. Aparece, como observaremos en otras descripciones, la especificación al destacar la variedad en que se vierte el agua cuando se concreta el tipo de los abrevaderos, el gran pilar para los toros y bestias de carga y el pilar bajo, para el ganado lanar y de cerda y el albercón, a modo de lavadero público. Igual que en otras topografías, las enumeraciones dan relieve y ritmo a la descripción y la especificación de los elementos que las componen y el uso de tecnicismos son rasgos repetidos en todas ellas.

Otra de las características es la presencia del humor en la composición de las topografías valerianas y la inclusión de anécdotas. Así el agua de esta fuente, cuya abundancia contribuía a que la población mereciese el nombre de Villalegre, tiene propiedades «milagrosas» es muy *triguera* y muy *vinagrera* y el milagro consiste en suavizar el vinagre de yema mezclándolo con agua y proporcionar al vendedor un tercio más de ganancias. El milagro del trigo se verifica en el aumento de su peso y volumen, claro que antes se le ha mojado con agua de la fuente y se le ha puesto a secar al sol para que quede seco por fuera y esponjado por dentro. La picardía de los vendedores se muestra como nota local.

Esta descripción reúne valores muy gratos a Valera, como hemos visto. El clasicismo en la elección del motivo. Es una constante artística entre los creadores la elección del agua y el concretarla en una fuente natural o artificial como tema de sus composiciones, se podría citar por ofrecer varias referencias a Ottorino Respighi con sus *Fuentes de Roma*, Schubert en *La bella molinera*, y *El surtidor* de Debussy, en la música; en la pintura a Goya, y a Guido Reni, con *Rebeca en el pozo dialogando con los arrieros;* a Virgilio, Garcilaso, Antonio Machado y Valle-Inclán en la literatura, y tantos otros. Al mismo tiempo la topografía de la fuente del ejido conjuga el valor de la naturaleza en su obra,

---

[10] La cursiva es nuestra.

el gusto tan valeriano por las tertulias y la nota local y el humor. De ahí su emblematicidad.

EL AGUA DE VILLALEGRE

Una nueva referencia del agua adquiere protagonismo en el capítulo XV. Mejor ujier que la introduzca en este pasaje no puede tener, pues son las flores quienes la presentan.

Aunque más que una topografía es una pincelada topográfica, merece la pena tomarla en consideración pues aparece un rasgo característico de las topografías valerianas: la especificación. Ahora sabemos con exactitud de donde proceden las aguas de Villalegre, con cuatro tipos de formas de verterse en la población: norias, pozos, rocas y la fuente famosa del ejido. Del mismo modo puntualiza el autor para qué sirven esas aguas: van al riego de huertos, macetas y arriates. Es el gusto por el detalle, la nota objetiva y el afán de concreción casi científica.

LA CAMPIÑA

La topografía de la campiña se sitúa en el capítulo XV, al final del primer tercio de la novela. Es la topografía que configura una descripción global de los límites de la población de Villalegre de la que ya se conocen algunos pasajes –la fuente del ejido– y de la que se han proporcionado algunos datos –como son la fertilidad de sus viñedos, la procedencia de su nombre y otros– y ahora se añadirá el enclave en que está ubicada, a modo de contraste para que resalte aún más la belleza del término.

En el Palacio de Viana de Córdoba, mansión del duque de Rivas[11] que tan unido estuvo a Valera por razones de profesión, fue su jefe político, y familiares, su hijo Luis se casó con una nieta del duque, hay una sala de cuyas paredes cuelgan cinco cuadros en los que se representan cada uno de los cinco sentidos. De igual modo en la pintura valeriana de la campiña se destaca la potenciación de los cinco sentidos, con una salvedad: el quinto, el del oído a través del canto de los pájaros, se adjudica a Villalegre con cuya referencia acaba la topografía. La sensación visual se presenta por el impresionismo

---

[11] Véase *Paseos por Córdoba*, de T. Ramírez de Arellano.

del color, en el inicio del texto con el solitario trazo verde del melonar «Si algo verdea por aquellos campos es tal o cual melonar en las hondonadas», entre la acumulación de pinceladas amarillas, «Todo lo demás es pajizo, ya sembrado, ya barbecho, ya rastrojos». La sensación táctil se apunta en la sombra que proporcionan las pitas, el gusto por la alusión a los guisos, el olfato por el producto animal que se emplea para guisar, el cual «no solo da calor sino perfume salvando por el aire una o dos leguas de distancia, de suerte que las poblaciones se huelen mucho antes de llegar a ellas, y aun de columbrarse en el horizonte sus campanarios»; por último, el sentido auditivo se representa por el canto de los pajarillos en sus varios «chirridos, trinos y gorjeos» potenciado por el recurso expresivo de la aliteración por medio de la velar oclusiva sonora y cierra la descripción, pero hay que hacer constar que el canto de los pajarillos se produce ya a su vuelta a la población de Villalegre donde anidan y no corresponde por tanto a la descripción de la campiña sino a Villalegre. No estamos ante el tópico del *locus amoenus* en la campiña, falta uno de sus elementos capitales, el agua, símbolo de frescura y de vida. Es más, se subraya la sequedad y el tono amarillento de sus campos y la configuración de lugar ameno y deleitoso se deja para Villalegre, a la que el escritor valora como un oasis, donde no puede faltar el agua de sus cristalinos arroyos y el gorjeo de las aves.

Otro elemento que sobresale en la configuración de la topografía y que ya hemos observado en tantas otras es la presencia de tecnicismos de muy variadas materias, *tecnicismos botánicos*, en sustantivos: plantas, pitas, cardos, girasoles, y adjetivos: leñosas, arborescentes; de *tecnicismos agrícolas*: campiña, tierras de pan llevar, baldíos incultos, huertas, olivares, viñedos, melonar, sembrado, barbecho, rastrojos, y el adjetivo pajizo, además de *tecnicismos relativos a la fauna*, centrados casi todos en el universo de las aves: gorriones, jilgueros, golondrinas, pajarillos, chirridos, trinos y gorjeos, salvo el de los insectos representado en los cigarrones, y de *tecnicismos de la naturaleza*: hondonadas, umbrías, sotos. ¿Cómo extrañarnos? *Lingua sapientum ornat scientiam.*

La organización de los datos en esta topografía sigue una a trayectoria digna de tenerse en cuenta. El novelista fija su atención y la nuestra primero en la tierra con sus productos agrícolas –¡qué presente siempre lo agrícola en el temario de Valera!– que limita con Villalegre. Luego nos dirige la mirada hacia la arquitectura de la población vista desde lejos y representada en sus

campanarios y al final del texto nos eleva al cielo al introducir en el segundo y último párrafo los pajaritos que vuelven a sus nidos de Villalegre. Con voluntad literaria consciente Valera nos lleva a la exaltación de la población en una mirada simbólica de abajo hacia arriba reforzada por el elemento temático, una campiña sin apenas verdura, todo en amarillo pajizo que contrasta al final del texto con la humedad y frescura de los cristalinos arroyos y acequias de Villalegre. Esta exaltación se intensifica por el uso de la estructura circular[12]: la topografía se inicia nombrando a Villalegre y termina volviendo a ella. Es el dominio de unos recursos literarios de gran complejidad. La topografía de la campiña tiene así un doble valor por sí misma y por servir de contraste para enaltecer a la población. Villalegre se configura como el *locus amoenus*.

Estas primeras topografías se relacionan con la presentación del lugar donde ocurre la historia. Las próximas están unidas al protagonista masculino. Don Paco en su desengaño amoroso decide abandonar su lugar y anda extraviado, no se sabe si más perdida la razón o el camino, en plena naturaleza. Se sitúan al final del segundo tercio de la novela, concentradas en dos capítulos –salvo las de los patios– y son de tal belleza y logro artístico que se pone en duda si el voluntario destierro es una oportunidad que aprovecha el escritor para describir el entorno o si el autor hace extraviar a su personaje para poder recorrer y dar a conocer tan bellos parajes.

LAS HUERTAS EN PRIMAVERA

Las huertas en primavera se convierten en uno de los más definidos ejemplos del *locus amoenus*. Si como dice Herrero Llorente[13] se trata de un lugar placentero, éste lo es por excelencia, y llega a constituir un himno a la primavera. Cercano a Virgilio[14], quien recuerda que en primavera la tierra se esponja y reclama la semilla de la reproducción, pero con acento propio,

---

[12] Para ampliar datos sobre la teoría de la estructura circular, el concepto y su clasificación, véase *La estructura circular en las novelas esperpénticas de Valle-Inclán*, de García Estradé.

[13] Así lo expresa el autor cuando define el concepto en su Diccionario de expresiones y frases latinas. Añade que es el nombre dado al tópico que constituye el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza desde el Imperio Romano hasta el siglo XVI. Consideramos que se ha de ampliar esta fecha hasta nuestros días.

[14] Virgilio, *Geórgicas*, Libro II, vv. 323-345.

expresa Valera emocionadamente el volver a brotar la vida, insistiendo en este proceso a través de las *mil* silvestres y *tempranas* flores, los árboles frutales *en flor*, la hierba *nueva* y los *renuevos* de los álamos. Y la pincelada del agua en movimiento por las acequias dando música y frescura al ambiente. Los cinco sentidos invitan a gozar la realidad de este idílico paisaje todo verde y dorado por el sol. *¡Oh claro cielo de amaranto y oro! / ¡Oh mañana del año! ¡Oh primavera! / ¡Oh alma esposa del sol! ¡Oh Andalucía!*[15], podemos exclamar con el poeta García Tassara.

La presencia de los clásicos se trasluce entretejida en el goce sensual y la referencia solar valeriana «el sol naciente doraba ya con vivo resplandor los más altos picos de los montes» evoca algunas imágenes de las églogas de Garcilaso como si se hubieran colado entre sus rayos y vibraran en el fondo. Recordemos sus versos solares: «Saliendo de las ondas encendido / rayaba de los montes el altura / el sol» y este otro «el sol tiende los rayos de su lumbre / por montes y por valles [...]»[16]. Para mejor ahondar en esta visión del nacimiento de la vida, Valera no hace salir el sol del mar como Garcilaso sino que lo acompaña de la palabra naciente.

La descripción se expone a través de una estructura analítica, desde lo general a lo específico, en la que la primera idea contiene la presentación del tema de una manera general «La primavera, con todas sus galas, mostraba allí entonces su hermosura y sus atractivos».

La continuación es una enumeración de todos estos atractivos. Se puede distinguir en este apartado tres núcleos, el primero compuesto por el agua y las flores transmite las sensaciones visuales, acústica, táctil y olfativa; el segundo incorpora la fertilidad de la primavera con sus nuevos brotes y el tercero aúna la feliz tríada de la música «Los pajarillos cantaban», el resplandor, con la cita del sol ya enunciada, y la frescura «un ligero vientecillo doblegaba la hierba y agitaba con leve susurro el alto follaje». Como se observa, está compuesta por los más tópicos clichés de la primavera y con los estereotipos lingüísticos correspondientes: «galas» para referirse a su hermosura; la aplicación de términos de la conversación humana «murmullo» del agua y «susurro» del viento para ilustrar la música de la natura y «esmaltaban» de verde, para mostrar el color. Algo cotidiano y muy conocido por el lector.

---

[15] Es el terceto final del soneto titulado La Primavera, de Gabriel García Tassara.

[16] Garcilaso de la Vega, Égloga I.

Lo que cabe destacar es cómo se van disponiendo los elementos temáticos dibujando desde su aparición una línea ascendente. A partir del agua en las acequias, la vista sube por los manzanos en flor, los árboles nos trasladan a los pajarillos, el sol dora los más altos picos y el viento agita el alto follaje. Sólo en dos momentos la mirada baja, uno, para detenerse en la hierba nueva y en un zigzag vuelve a ascender; otro, cuando el vientecillo ejerce su leve fuerza doblegándola, y sube después a las ramas de los árboles. El gusto por los detalles, por los elementos más humildes como la hierba, relaciona estas poéticas prosas bucólicas con Daudet quien también mima sus recuerdos campestres.

No es sólo un texto de los sentidos, la alegría de las huertas se colorea además con la afectividad del narrador al incluir los diminutivos «pajarillos» y el «vientecillo», y la delicadeza de lo cotidiano se esparce entre sus líneas.

LA CAÑADA

También se trata de describir aquí el curso del agua, un arroyuelo, y el paisaje que lo rodea. Con muy pocos elementos, agua, árboles y flores y sol, crea la descripción.

Se encuadra en una estructura general analítica, en la que primero se nombra el objeto a describir, la cañada, y luego se pasa a analizarlo. Los datos se organizan en una estructura espacial que denominamos de sima por combinar dos sentidos opuestos: una visión descendente y otra ascendente. Nos volvemos a encontrar que la topografía comienza con el agua, como en la de las huertas. La mirada siguiendo el curso del arroyuelo que corre de arriba a abajo por el declive se detiene en el remanso que forma en el llano rodeado de vegetación a modo de círculo, y en este paso del movimiento a la casi quietud del agua se recrea la paz del ambiente, hasta aquí una estructura espacial descendente, luego vuelve a elevarse con la mención del sol[17].

---

[17] La topografía refleja una estructura espacial de sima siempre que la referencia del sol se considere como parte integrante de la misma. Y no como perteneciente a la narración. El autor sitúa esta referencia después de un punto y aparte iniciando otro párrafo y pone un punto y coma a su término lo que indica su relación con las oraciones siguientes por lo que se podría considerar como elemento de transición entre la descripción y la narración, pero perteneciente a esta última. Al mismo tiempo hay que valorar que esta referencia solar es un claro elemento temático que completa la topografía. Como se

La topografía de la cañada dibuja el mapa de los sentidos siguiendo el tópico del *locus amoenus*. Se inicia con una sensación acústica, el arroyuelo va «sonando al chocar en las piedras»; continúa con una sensación visual, ejemplificada en las plantas que llenan del color verde de los juncos la escritura; se yuxtaponen la sensación olfativa, representada por el alerce, árbol de madera aromática, y la sensación táctil, presente en la oración «gran abundancia de mimbrones daban sombra a aquel lugar», para terminar con una sensación de color, muy intensa, las flores rojas de la adelfa y las blancas y encarnadas de los rosales, al lado de otra que renueva la sensación táctil a través de los espinos y de las mosquetas.

Asimismo aparecen los tecnicismos geográficos y botánicos, *cañada, cerros, declive, arroyuelo, remanso, espadaña, juncos, alerces, mimbrones, adelfas, espinos, escaramujos, rosales silvestres y mosquetas*, que prestan al lugar con su variada sufijación una sonoridad de plenitud y susurro a la vez.

Este idílico paisaje de la cañada, que trae alegría al espíritu por el despertar de los sentidos, tiene su contrapunto en la narración por el deseo de comer que le acomete a don Paco con lo que la sensación gustativa viene a completar este dibujo de los cinco sentidos, repartidos entre las dos formas literarias. Se manifiesta de nuevo la nota de equilibrio de Valera, que ya habíamos observado, con esta llamada a la realidad que no deja embelesarse al espíritu del lector en este paisaje maravilloso sin recordarle la necesidad biológica. Y este equilibrio revela un toque humorístico al plantear con una punta de ironía cervantina el hecho de que sus personajes son trasunto de los de carne y hueso.

LA SIERRA PEÑASCOSA

Esta descripción supone un contrapunto por oposición a las otras de la huerta, de la cañada, de la fuente del ejido y de la campiña ya que el rasgo de abundancia manifiesto en la presencia de los numerales, «mil silvestres y tempranas flores», en el uso de los plurales, en la alusión a la frondosidad en las descripciones enunciadas se trueca por la referencia a la escasez, la

---

observa, los límites de las topografías constituyen a veces un problema complejo. Si se considerase la referencia solar como no perteneciente a la descripción, la topografía dibujaría entonces una estructura espacial descendente.

ausencia, la desnudez como se ven en estos ejemplos de la sierra peñascosa: con respecto a la vegetación, «la escasez de capa vegetal», a los hombres, «no hay gente»; a la tierra, «está pelada la tierra». A todo ello se añade una adjetivación peyorativa continuada en varios elementos, «ásperas jaras», «amarga retama», «ruines acebuches», entre los cuales solo sobresale «tomillo oloroso» con una nota positiva.

En esta topografía todo está más apagado, no aparecen los adjetivos de color sino que en todo caso la sensación cromática es indirecta, implícita en el nombre de alguna planta. Predomina un tono oscuro. Esta ausencia de color por una parte y la falta del agua, elemento fundamental del tópico del *locus amoenus*, como símbolo de vida –sin agua no es posible vivir en el páramo...ni en los lanchares de la sierra peñascosa– hace que esta topografía sea lo contrario a un lugar agradable. Es el *locus horribilis*, o el *locus penitentiae*, el lugar para el arrepentimiento y el destierro en contraposición al *locus amoenus*.

No obstante, un hilo común ata estas distintas topografías de la naturaleza y es el despliegue de tecnicismos botánicos, el gusto por la especificación de la flora. En una descripción que se extiende en doce lineas, hayamos siete: *malezas, jaras, retama, tomillo, acebuches, chaparros y quejigos*, en este orden de aparición. Con ello manifiesta la topografía su vinculación al realismo que gusta a modo notarial de registrar el inventario correspondiente.

LAS TOPOGRAFÍAS DE LA NOCHE

Lo primero que cabe destacar es su breve extensión por contraste con las topografías diurnas del paisaje natural. Son a modo de cortas pinceladas cuya función consiste más en ambientar y en servir de apoyo al personaje que en destacarse por sí mismas. Lo segundo que debe mencionarse es su variedad: existe la topografía de la noche oscura en las cercanías de la fuente del ejido, la noche serena en el patio de Juana la Larga, la noche tormentosa en el lugar desconocido y en la nava, y la noche misteriosa en el coto. Se evidencia el rasgo común de configurarse alrededor de la oscuridad salvo en el caso de la noche serena y clara. Lo tercero que se debe resaltar es la reducción de los sentidos. Y por ultimo, debe consignarse el ejemplo de un nuevo *locus horribilis*, en un paraje diferente al de la sierra peñascosa.

LA NOCHE OSCURA

La noche oscura tiene su escenario junto a la fuente del ejido en el capítulo VII, y ambienta el punto de encuentro entre Juanita y don Paco, quien tras ardua lucha decide visitar la fuente para ver a su amada. Noche de enamorados que, curiosamente, se perfila con muy débil luz de estrellas y sin luna, acrecida la oscuridad por la frondosidad de los árboles y arbustos del camino para aumentar la densidad amorosa.

LA NOCHE SERENA

La noche serena, ubicada en el capítulo XIII, forma la bóveda que cobija el patio de Juanita la Larga, donde se forjan los primeros encuentros voluntarios de los enamorados. Noche feliz. Y resplandeciente. Para expresar su brillo, Valera estilísticamente se acoge a los efectos de la pedrería y los metales preciosos, jugando, como hemos visto a menudo, con el contraste al referirse al estereotipo «manto negro» del cielo para forjar una impresión más intensa. «En el claro y sereno cielo resplandecían la luna y multitud de estrellas, que en vez de envolverle en un manto negro, le teñían de azul con luminosos rasgos de plata y refulgentes bordados de oro». Dos rasgos estilísticos sobresalientes, para componer su topografía de la noche serena: el estereotipo de la noche oscura como manto negro fijado por el habla coloquial y familiar y el bordado en pedrería.

LA NOCHE TORMENTOSA. A) EL CAMINO DESCONOCIDO

La topografía de la noche tormentosa no concreta su localización terrenal. En la novela don Paco despechado y celoso de Juanita, anda huído rumiando su desengaño y Valera solo nos indica que en sus amargos pensamientos no reparaba en el camino. A la zozobra de la situación anímica se une la oscuridad física y la tormenta, con lluvia, truenos y relámpagos para configurar un nuevo escenario del «locus horribilis» agravado por la nocturnidad. Con el propósito de conmover al lector y hacerle más cercano el texto el escritor no duda en utilizar la fraseología coloquial y recurre al estereotipo lingüístico de la noche «oscura como boca de lobo», observado ya en otras topografías, en donde aparte de la oscuridad, se potencia la agresividad y por tanto la sensación de peligro.

También Cervantes utilizó esta expresión en *El Quijote*[18], sobre cuya procedencia se han expuesto varias teorías. Sbarbi cree que con ella se alude al color muy oscuro del interior de la boca del animal pero Gálindo considera que se trata de la boca de su cueva, ahumada por los cazadores para obligarlo a que salga y Cejador explica que el símil proviene de *lúbrico* o *lóbrico* (al anochecer) cambiándose este término en la palabra *lobo*[19]. Sea cuál fuere en verdad su origen, el hecho es que Valera coincide con Cervantes en la buena práctica de incluir la fraseología popular en la literatura con lo que no solo responde a una norma de época –el romanticismo y el realismo propician la lengua coloquial– sino a un rasgo clásico.

B) LA NAVA

En contraposición a este pasaje tenebroso, una luz se hace en su camino a través de los relámpagos de la noche tormentosa y el protagonista puede descubrir el paisaje de una extensa nava. La sensación táctil «la alta hierba que subía hasta sus muslos» y olfativa a través del heno, indican de nuevo la presencia del recurso a los sentidos como en las topografías de la naturaleza diurna. Pero lo que cabe valorar, sobre todo, es la técnica de introducir la descripción a partir de un punto de referencia, la luz de los relámpagos al igual que Pérez Galdós al presentarnos la prosopografía de Marianela nos enseña su cara a la luz de una cerilla. Este lugar supone una nueva aparición paisajística, la nava entre dos cerros, y cumple la nota del color local pues Valera parece inspirarse en la nava que existe a la salida de Cabra, su pueblo natal. Es un lugar intrincado en el que el protagonista parece haber llegado al punto mayor de su desventura, pero por eso mismo a su término y el contacto con la naturaleza a través del tacto y del olor son señales que presagian el encuentro del «lugar bucólico», don Paco hallará aquí la choza de un boyero que solidariamente le proporciona techo, fuego para secarse y comida, además

---

[18] Miguel de Cervantes, *El Quijote*, II parte, cap. XLVIII, en el pasaje en que la dueña doña Rodríguez visita al caballero. Dice así: «Apenas acabó don Quijote de decir esta razón, cuando con un gran golpe abrieron las puertas del aposento, y del sobresalto del golpe se le cayó a doña Rodríguez la vela de la mano, y quedó la estancia como boca de lobo, como suele decirse».

[19] Estos datos proceden de Iribarren, *El porqué de los dichos*, p. 116.

de orientación, y cumple este paraje la misma función que el lugar ameno, traer goce a los sentidos y en este caso también paz al alma.

LA NOCHE MISTERIOSA. EL COTO

Por último, las topografías de la noche se cierran con la noche misteriosa, ubicada también en el capítulo XXX donde el personaje empieza a cobrar conciencia de su localización en su segunda noche de vagabundeo recordando vagamente el lugar como coto o dehesa. El misterio se dibuja al entrar la noche con las notas de oscuridad y nublado. La confusión de los objetos, la oscilación de la profundidad del silencio y su ruptura por el toque táctil y acústico de suaves ráfagas de viento y algún animal corriendo entre las matas confieren al escenario una atmósfera propicia al misterio.

El personaje está próximo a recuperar su orientación vital y a subir de grado su valía puesto que, y esto ya no pertenece a la topografía, va a convertirse en el liberador de un vecino el murciano don Paco, el tendero más rico de Villalegre secuestrado y ocultado en una casucha por Antoñuelo, uno de los pretendientes de Juanita. Esta topografía que reúne las notas de misterio precisas en su ambientación de la naturaleza se muestra, igual que la anterior, como un preaviso del próximo suceso de carácter folletinesco. De este modo, topografía e historia se enlazan unidas por un mismo hilo: el misterio.

LAS TOPOGRAFÍAS DE LOS PATIOS

Quizás no deba ser este el lugar donde incluir el estudio de la descripción de los patios por tratarse de una naturaleza localizada dentro del paisaje urbano de la casa, pero estando en Andalucía y en primavera no nos podemos despedir sin hacer siquiera una mención de esta institución patrimonial del pueblo andaluz, que tiene su museo propio, el Museo de los patios, en el Palacio de Viana tan admirado por Cela quien nos dice que compiten con las arquitecturas, los misteriosos encantos de sus catorce patios, sus fuentes, sus pozos, sus estatuillas, sus árboles y sus pájaros mil[20], y tan homenajeada por Valera en sus obras. El Casino de Cabra bien recuerda en una lápida cómo el

---

[20] Camilo José Cela, *Primer viaje andaluz*, pp. 171 y 172.

escritor se inspiró en su patio y lo trasladó literariamente a su novela *Pepita Jiménez*. Sin embargo, en *Juanita la Larga* los patios son privados. Hay dos referencias, una es el patio de Juana la Larga (cap. XIII) y otra nos presenta el prototipo del patio andaluz (cap. XV).

La configuración del patio se realiza también por la potenciación de los sentidos. Los patios son un recinto de las más diversas sensaciones. La estructura es de lo más sencilla. El patio de Juana la Larga se organiza en una estructura analítica que comprende dos párrafos con núcleos temáticos bien delineados. El primer párrafo, después de valorar su frescura, fascina por la abundancia de flores y sus olores por lo cual está colmado de *tecnicismos botánicos*: el perfume de dompedros y jazmines inunda el recinto con las rosas de enredadera que van trepando por las rejas, y se mezcla con las plantas de olor, la albahaca y la hierbaluisa.

El segundo párrafo se dedica casi por completo al sentido del gusto y se presentan mil ofertas comestibles para distraer las noches de tertulia bajo la luz de un velón de Lucena, con la carga de *tecnicismos gastronómicos* que ello supone: piñones, almendras garbanzos tostados, flores de maíz, y se hace presente el sentido del oído al referir lo bien que saltaban en la sartén, además de altramuces y palmitos. Se aísla pues lo bello de lo útil pero se valoran ambos conceptos. Aunque en el patio no se hace referencia al agua, ésta se hace presente por la abundancia de flores. Estamos, en consecuencia, ante un *locus amoenus*. Valera sitúa el paraíso terrenal en la casa. El patio es el paraíso terrenal doméstico.

Como venimos anotando, la abundancia y variedad, la especificación, el amoroso cuidado que pone el escritor para nombrar estos componentes de la topografía son rasgos muy valerianos a los que se añade la nota local andaluza, siempre presente, y que aquí aparece en la especificación del velón –son famosos desde antiguo los de Lucena a los que también Valle-Inclán saca relucir en *El ruedo ibérico*–, en el nombre de las rosas de pitiminí, propio de Andalucía y hasta en el detalle de contar la procedencia de los palmitos de Málaga pues no los hay en Córdoba.

Toda la especificación botánica de plantas y flores anotada en el patio de Juana se silencia en el texto del prototipo del patio para referirse a ellas solo en un plano general donde no cabe la concreción. Sin embargo, aquí se destaca la especificación de árboles, naranjos y acacias y *los tecnicismos relativos a la fauna*, en el mundo de los insectos: mariposas, libélulas, avispas y abejas. Se presenta

en tres cortos párrafos que se aúnan en una estructura de profundidad espacial de afuera a dentro. En el primero se mencionan los árboles con su sombra, y las plantas vistos desde fuera a través de los hierros de las cancelas; en el segundo, avanzando hacia el interior, el centro del patio lo ocupa el surtidor o la pirámide de flores y en el tercero, intensificando este centro, los insectos, con su zumbido en busca de miel, la cual nos confirma, con su olor y dulce sabor, el sentido del olfato y del gusto. Los cinco sentidos. El *locus amoenus*. El patio andaluz es para Valera el pequeño paraíso terrenal doméstico.

CONCLUSIONES

La topografía valeriana de la naturaleza sigue para su configuración unos canónes a los que se ajusta con bastante fijeza. Fiel a sus declaradas intenciones de divertir con sus novelas, no de enseñar, compone unos textos descriptivos que se caracterizan por su belleza, su clasicismo y su naturalidad. Utiliza para conseguirlo el patrón del tópico literario del *locus amoenus* que se fundamenta no sólo en su deseo de divertir, de ser grato, sino también en su amor a la naturaleza con la intensificación de los sentidos por lo que se prodigan las sensaciones visuales en sus más tópicas representaciones: el aspecto cromático, a través de la verdura de los campos y árboles y de las flores; el olfativo por el perfume de la flora, de los productos animales, en presencia o por evocación; el acústico en el susurro del viento, el zumbido de los insectos, el murmullo del agua, el canto de los pájaros o el choque del riachuelo con las piedras; el táctil por la sombra de los árboles o la frescura del agua o de la noche y el gustativo por el sabor de los frutos de cocina. Todo contribuye a crear un sitio deleitoso. Lo que varía de una a otra topografía es la reunión de todos o casi todos los sentidos en un texto, como ocurre en las topografías diurnas, en oposición a lo que sucede en las topografías de la noche, concentradas en matizar sólo algún sentido.

Sin embargo, la naturaleza que nos presenta Valera no es solo un lugar bello y deleitoso, tiene también su lado feo e incluso peligroso. Esta presencia del «locus amoenus» tiene su contrapunto en la aparición del «locus horribilis». El lugar horrible se encarna en la aspereza de la sierra peñascosa y en la topografía de la noche tormentosa. Con ello el escritor muestra su objetividad en la observación de la realidad, su mirada ancha y amplia por el universo, su equilibrio al exponer los datos y el seguimiento de un patrón

clásico al fundamentar sus descripciones paisajísticas en los tópicos literarios del «locus amoenus» y del «locus horribilis».

El análisis de la localización de las topografías nos lleva a la conclusión de que su ubicación en la novela tiene su punto de concentración en los capítulos XXIX y XXX. Éstos narran el extravío sentimental del protagonista masculino al sentir el desengaño amoroso y la picadura de los celos, que le lleva casi fuera de razón a marcharse de su lugar, como se ha visto, y peregrinar por los campos. Situación que aprovecha el autor para destacar la personalidad paisajística del entorno. Aquí se reúnen la topografía de las huertas de Villalegre en primavera, la cañada, la sierra peñascosa, la noche tormentosa en un sitio indeterminado y en la nava, la noche misteriosa en el coto. Quedan fuera las de la fuente del ejido y la de la campiña de Villalegre en el primer tercio de la novela (capítulos IV y XIII respectivamente) con la función de presentar el escenario de los hechos y la exaltación del lugar.

Con respecto al uso que Valera hace de la lengua para construir sus topografías sobresalen tres notas. Una es el empleo de los estereotipos lingüísticos («la noche, oscura como boca de lobo», el cielo como «manto negro»; los «cristalinos arroyos»; «arden como yesca» los sembrados, barbechos y rastrojos; los hombres atraídos por las muchachas acuden a su encuentro «como acuden los gorriones al trigo»; «la primavera, con todas sus galas»; el empleo de la palabra «esmaltar» para mostrar el florecer de la primavera) con la finalidad quizás de acercar al lector estas descripciones en las que se encuentra el lenguaje familiar y tópico cotidiano y se consigue cierto efecto de sencillez y naturalidad. Otra nota es el uso de tecnicismos de las más variadas materias. Tecnicismos botánicos y tecnicismos agrícolas y tecnicismos gastronómicos, y relativos a la fauna y a los productos artesanales. Una tal abundancia de tecnicismos que, a modo de registro notarial, nos muestran un espíritu de objetividad, un conocimiento muy exacto de la naturaleza y un encomiable interés por el lenguaje convierten a Valera en el precursor de la Generación del 98 en cuanto a la inclusión en la literatura del léxico específico. Todo ese amor de Azorín y de Unamuno por revivir las palabras no usadas, los términos antiguos o los vocablos específicos está ya en Valera. Por último, la tercera nota consiste en la sabia manipulación de hiperónimos e hipónimos, pasando de lo general a lo específico y viceversa, ya sea combinados unas veces en una misma topografía, con lo que consigue acallar unos elementos temáticos por el empleo generalizador del hiperónimo

y resaltar otros individualizados por el uso de los hipónimos (en la topografía del prototipo del patio silencia los nombres de las flores que lo pueblan para iluminar los árboles designados por su nombre individualizador, naranjos y acacias) ya utilizando abundantemente uno de los hipónimos.

Con respecto a la organización de los datos, Valera muestra una diversidad de estructuras: la estructura analítica (las huertas); estructura de profundidad espacial (ejemplificada en el patio prototípico, la mirada pasa de fuera a dentro, desde la cancela exterior al centro del patio); la estructura de ascenso (la mirada va de abajo a arriba: el patio de Juana); la estructura de sima (de arriba abajo, para volver desde abajo a arriba: en la cañada, el arroyuelo corre por un declive, se remansa y después el sol remata el texto); la estructura circular (ejemplo de la campiña, el inicio y final exponen el mismo tema, la referencia a Villalegre, y en el centro está el núcleo de contenido, la descripción de la campiña). Estructuras que están combinadas (el patio de Juana: es analítica pero el análisis de sus componentes sigue una linea ascendente; la cañada, es analítica pero el seguimiento de sus componentes, ofrece la visión de sima). Esta variedad estructural confirma dos rasgos: el deleite, que huye de la rutina y la complejidad de su escritura bajo la aparente sencillez.

Estilísticamente, la falta de metáforas –sólo el recurso a la pedrería y metales preciosos al describir una de las noches– se sustituye por la concreción lingüística en la designación de los objetos. En vez del fenómeno de expansión metafórica la compresión semántica: decir lo máximo con el mínimo de palabras, con el tecnicismo y con el estereotipo lingüístico que remacha el rasgo esencial. La especificación y la enumeración, con ese ritmo rápido que imprime un movimiento al discurso, son también principales características de las topografías del escritor cordobés. El ritmo del fraseo se apoya igualmente en la bimembración y en la trimembración.

Otra de las conclusiones que se desprende naturalmente del análisis es la amplitud temática y estilística de las topografías: frente a las de espacios urbanos, las de paisajes naturales; al lado de las topografías diurnas, las nocturnas; en torno al *locus amoenus*, el *locus horribilis*, junto a descripciones idílicas de belleza bucólica alguna otra con la nota zumbona del gracejo y el humor o el rasgo del peligro. Es decir, el contrapunto como técnica para lograr el equilibrio temático y estilístico de la topografía.

También se debe constatar como rasgo fundamental que las topografías se enriquecen con notas individualizadoras de lo local por la presencia de la

Andalucía natal y vivida. De igual modo, el sentido del humor y la gracia de las anécdotas animan la configuración de la topografía valeriana y ratifica de nuevo la coherencia de la teoría de sus propósitos de deleitar al lector con la práctica de los mismos.

Una última consideración. Si tuviéramos que seleccionar entre los muchos elementos destacados uno solo que sintetizara las topografías, elegiríamos la palabra «agua» como germen que las vivifica a todas y símbolo de la feliz población de Villalegre.

Como expresa la emoción popular: *Sin agua no es posible vivir en el páramo...*

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, Leopoldo, Clarín, «El comendador Mendoza», en *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

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

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Vida de Juan Valera*, Madrid, Ed. Magisterio español, Col. Novelas y Cuentos, 1974.

CELA, Camilo José, *Primer viaje andaluz*, Barcelona, Destino, 1990.

CERVANTES, Miguel de, *D. Quijote de la Mancha*, Madrid, Edición del IV Centenario, Real Academia de la Lengua Española, 2005.

GARCÍA ESTRADÉ, María del Carmen, «La estructura circular en las novelas esperpénticas de Valle-Inclán». (IV Congreso Internacional de Hispanistas, Burgos, 1998), Málaga, Isla de Arriarán, Revista Cultural y Científica, 1998.

GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*. Ed. de Elías L. River, Madrid, Clásicos Castalia, 1986.

HERRERO LLORENTE, Víctor-José, *Diccionario de expresiones y frases latinas*, Madrid, Editorial Gredos, 1995.

IRIBARREN, José María, *El porqué de los dichos*, Pamplona, Ed. Gobierno de Navarra, 2000.

LOGOS (EQUIPO DE TRABAJO), *Terminología literaria básica*, Barcelona, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Barcelona, 1986.

MARÍAS, Julián, *Una vida presente. Memorias*, Alianza Editorial, Madrid, 1988–89.

ORTEGA, Miguel, *Ortega y Gasset, mi padre*, Barcelona, Planeta, 1983.

ORTEGA SPOTTORNO, José, *Los Ortega*, prólogo de Juan Luis Cebrián, Madrid, Taurus, 2002.

RAMÍREZ DE ARELLANO, T., *Paseos por Córdoba*, León, Ed. Evergráficas, 1995.

VALERA, Juan, *Juanita la Larga*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1934.

VALERA, Juan, *Juanita la Larga*, ed. de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Editorial Castalia, 1992.

VALERA, Juan, *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, v. I, Madrid, Durán, 1864.

VIRGILIO, *Geórgicas*, Ed. bilingüe de Jaime Velásquez, Madrid, Cátedra, 1994.

ANEJO

Nota: Los textos se recogen de la edición de Clásicos Castalia, 1986, citada en la bibliografía.

LA FUENTE DEL EJIDO

Juanita barría y aljofifaba [...] y hasta agarraba su cantarillo é iba por agua a la milagrosa fuente del ejido, cuyo caño vertía un chorro tan grueso como el brazo de un hombre robusto, siendo tal la abundancia del agua que con ella se regaban muchísimas huertas y se hacían frondosos, amenos y deleitables los alrededores de Villalegre, contribuyendo no poco a que la villa mereciese este nombre El agua además era exquisita por su transparencia y pureza, como filtrada por entre rocas de los cercanos cerros, y tenía muy grato sabor y muy salubres condiciones. La gente del pueblo le atribuía, por último, algunas prodigiosas cualidades, calificándola de muy *vinagrera* y de muy *triguera*. Quería significar con esto que el arriero que compraba en Villalegre vinagre de yema, por lo común muy fuerte, llenaba sólo dos tercios de la cavidad de la corambre, y la acababa de llenar por la mañanita temprano, antes de emprender su viaje, mitigando y suavizando con el agua de la fuente la fortaleza y acritud del líquido, y ganándose así desde luego un treinta y tres por ciento, aunque vendiese el vinagre al mismo precio en que le había comprado

Era también *triguera* el agua de la fuente, porque sus raras cualidades consentían, aunque era difícil operación y que debía hacerse con gran sigilo, que valiéndose de una escoba de palma enana, se rociase con ella el trigo que iba a vender, dejándole luego expuesto al sol para que se secase. Así el trigo recibía mejor sabor, y aunque por fuera quedaba seco, guardaba por dentro algo del líquido y se esponjaba y crecía en peso y en volumen.

Todavía esta fuente tenía otro mérito y prestaba otro notable servicio, porque, además de un gran pilar en que iban a beber y bebían todas las bestias de carga y de labor y los toros, vacas y bueyes, y además de otro pilar bajo, que solía ser abrevadero del ganado lanar y de cerda, llenaba con sus cristalinas ondas un espacioso albercón cercado de muros que le ocultaban a la vista de los transeúntes, donde iban las mujeres a lavar la ropa, remangadas las enaguas hasta los muslos, y metidas en el agua hasta la rodilla, como por allí es uso, aun en el rigor del invierno. Frondosos y gigantescos álamos negros y

pinos y mimbreras circundan la fuente y hacen aquel sitio umbrío y deleitoso. Al pie de los mejores árboles hay poyos hechos de piedra y de barro y cubiertos de losas, en los cuales suelen sentarse los caballeros y las señoras que salen de paseo. Casi todas las tardes se arma allí tertulia y grata conversación, siendo los más constantes el escribano, nuestro D. Paco y el señor cura quien, al toque de oraciones, recita el *Ángelus Domini*, al que responden todos quitándose el sombrero y santiguándose y persignándose.

En torno del pilar charlan las mozas que vienen por agua, cada cual con su cantarillo y suelen hacer el papel de Rebecas con cuantos arrieros Eliaceres acuden allí para que beban, si no sus camellos, sus mulas y sus borricos. También, al lado y dentro del albercón y a poca distancia de él, donde hay un vallado o seto vivo de zarzamoras, granados y madreselvas, que limita y defiende las huertas, y sobre el cual seto se pone a secar la ropa lavada, se extiende y dilata la tertulia democrática y popular con mucha charla, risotadas, jaleos y retozos, pues no faltan nunca zagalones y hasta hombres ya maduros que acuden por allí atraídos por las muchachas, como acuden los gorriones al trigo. (Cap. IV).

LA CAMPIÑA

El territorio o término de Villalegre confina con la campiña, donde toda son tierras de pan llevar o baldíos incultos, sin huertas, ni olivares, ni viñedos. Si algo verdea por aquellos campos es tal cual melonar en las hondonadas. Todo lo demás es en aquella estación pajizo, ya sembrado, ya barbecho, ya rastrojos, los cuales arden como yesca y suelen quemarse para fecundar el suelo. Las plantas que se elevan más por allí y dan mayor sombra son las pitas. Son las más leñosas y arborescentes los cardos y los girasoles. Así es que en los hogares se guisa con cierto producto animal, que no sólo da calor, sino perfume, salvando por el aire una o dos leguas de distancia, de suerte que las poblaciones se huelen mucho antes de llegar a ellas, y aun de columbrarse en el horizonte sus campanarios.

Los gorriones, los jilgueros, las golondrinas y otras cien especies de pintados y alegres pajarillos salen a la campiña con el alba, a coger semillas, cigarrones y otros bichos con que alimentarse: pero todos anidan en el término de Villalegre, y vuelven a él, después de sus excursiones, para guarecerse en sus sotos y umbrías, para beber en sus cristalinos arroyos y acequias, y para regocijar aquel oasis con sus chirridos, trinos y gorjeos. (Cap. 15).

LA SIERRA PEÑASCOSA

No tardó en salir de las huertas y en encontrarse entre olivares y viñedos: pero él huía de los hombres; no quería ver a nadie ni que nadie le viese, y tomó por las menos frecuentadas veredas, dirigiéndose hacia la sierra peñascosa, donde la escasez de capa vegetal no permite el cultivo, donde no hay gente y donde está pelada la tierra o sólo cubierta a trechos de maleza y áspera jara, de amarga retama, de tomillo oloroso y de ruines acebuches, chaparros y quejigos. (Cap.XXIX).

LAS TOPOGRAFÍAS DE LA NOCHE

LA NOCHE OSCURA

Era ya de noche. El cielo estaba despejado, pero sin luna. Las estrellas, si resplandecían en el éter infinito, vertían muy débil luz sobre la tierra. Acrecentaba la oscuridad, en el punto en que ambos se encontraron (Juanita y don Paco) algunos frondosos árboles que allí había y el alto vallado de zarzamoras y de otros arbustos que se extendía a un lado y a otro por todo el camino (Cap. VII).

LA NOCHE SERENA

Durante la noche, refrescaba bastante. En el claro y sereno cielo resplandecían la luna y multitud de estrellas, que en vez de envolverle en un manto negro, le teñían de azul con luminosos rasgos de plata y refulgentes bordados de oro. (Cap. XIII).

LA NOCHE TORMENTOSA

Rumiando con amargura todo lo dicho, anduvo don Paco sin reparar el camino que llevaba hasta que le sorprendió la noche, oscura como boca de lobo. Ni luna ni estrellas se veían en el cielo, cubierto de densas nubes. Llovía recio y relampagueaba y tronaba. (Cap. XXX). (En la edición de Biblioteca Nueva, de 1934, citada en la bibliografía, la palabra «oscura» aparece como «obscura»).

LA NOCHE TORMENTOSA. LA NAVA

A la luz de los relámpagos descubrió que había llegado a una extensa nava, entre la cumbre de dos cercanos cerros. Había en la nava mucho heno,

grama abundante y a trechos intrincados matorrales en que tropezaba o alta hierba que subía hasta sus muslos, porque no había senda o porque la había perdido. (Cap. XXX).

LA NOCHE MISTERIOSA. EL COTO

No sabía dónde se hallaba, pero creyó que se despertaba en él una vaga reminiscencia de aquellos sitios. Era una dilatada dehesa o coto, donde había de haber abundancia de conejos y liebres El terreno era quebrado y cubierto de matas o monte bajo. Solo a trechos descollaban algunos pinos, hayas y encinas

Pronto la oscuridad lo envolvió todo. Aunque no llovía estaba muy nublado., y él distinguía confusamente los objetos. El silencio era profundo. Le rompía solo, de vez en cuando, tal cual ráfaga de viento suave, que agitaba las hojas o alguna liebre que brincaba o atravesaba corriendo por entre las matas. (Cap. XXX).

EL PATIO DE JUANA LA LARGA

Ambas Juanas no recibían a don Paco en la sala, sino en el patio, donde se gozaba de mucha frescura y olía a los dompedros, que dan su más rico olor por la noche; a la albahaca y a la hierbaluisa, que había en no pocos arriates y macetas, y a los jazmines y a las rosas de enredadera, que en Andalucía llaman de pitiminí, y que trepaban por las paredes y formaban verde cortina, enredándose a las rejas de las ventanas, en los cuartos del primer piso, donde dormían Juanita y su madre.

En aquel sitio, tan encantador como modesto, era recibido don Paco. Todavía allí, a la luz de un bruñido velón de Lucena, de refulgente azófar, se jugaba al tute en una mesilla portátil, pero no con la persistencia que bajo techado. Otras distracciones, casi siempre gastronómicas, suplían la falta del juego. Juana, que era tan industriosa, solía hacer helado en una pequeña cantimplora que tenía; pero con más frecuencia se entretenían comiendo ora piñones, ora almendras y garbanzos tostados, ora flores de maíz, que Juanita tenía la habilidad de hacer saltar muy bien en la sartén, y ora altramuces y a veces hasta palmitos, cuando los arrieros los traían de la provincia de Málaga, porque en la de Córdoba no se crían. (Cap. XIII).

EL PATIO COMO PROTOTIPO

Por entre los hierros de las cancelas que había en las mejores casas se veían los floridos patios, en algunos de los cuales los naranjos y las acacias prestaban grata sombra. Las plantas enredaderas trepaban por las paredes y formaban tupido cortinaje en las ventanas del primer piso.

En el centro del patio, o refrescaba el ambiente un surtidor que caía en taza roja de bruñido jaspe o se levantaba gran pirámide de tiestos, formando compacta masa de flores y verdura.

Las libélulas y las inquietas mariposas revoloteaban en torno y las avispas y las abejas zumbaban buscando miel. (Cap. XV).