DON JUAN VALERA: ENTRE EL DIALOGO FILOSOFICO Y EL CUENTO MARAVILLOSO

Joan Oleza
(Universidad de Valencia)

1. Un cuento de hadas en medio de la batalla

A ningún buen lector de Valera -que si no son muchos sí son fieles- se le escapa ese aire de cuento maravilloso que adoptan las páginas finales de *Pepita Jiménez* [1]. A finales de julio "se celebraron las bodas de don Luis de Vargas y de Pepita Jiménez [...] Aquella noche dio Don Pedro un baile estupendo en el patio de su casa y salones contiguos. Criados y señores, hidalgos y jornaleros, las señoras y señoritas y las mozas del lugar asistieron y se mezclaron en él como en la soñada primera edad del mundo"[2]. No consta que comieran perdices pero "hubo hojuelas, pestiños, gajorros, rosquillas, mostachones, bizcotelas y mucho vino para la gente menuda. El sèñorío se regaló con almíbares, chocolate, miel de azahar y miel de prima, y varios rosolis y mistelas aromáticas y refinadísimas" (382). Sí consta, en cambio, que vivieron muchos años y que fueron felices: "A nadie debe quedar la menor duda en que don Luis

1. Aun contando con las reticencias finales de D. Luis de Vargas, con ese "fracaso dichoso" del protagonista que Montesinos (1969, 2ª ed. muy revisada) decía que era característico de los desenlaces de Valera, y en el que han abundado Feal Deibe (1984) y Romero Tobar, ed. (1989).

2. Cito por la 3ª edición de L. Romero Tobar, Madrid, Cátedra, 1991, 381.

y Pepita, enlazados por un amor irresistible, casi de la misma edad, hermosa ella, él gallardo y agraciado, y discretos y llenos de bondad los dos, vivieron largos años, gozando de cuanta felicidad y paz caben en la tierra" (385). El propio autor lo reconoce implícitamente, años después, cuando al presentar la novela a sus lectores norteamericanos les habla de "el héroe de mi cuento" o de "su cuento alegre"[3]. Todos sabemos lo aficcionado que era Valera a los cuentos.

Si es cierto que el desenlace de un argumento narrativo, al enmarcarlo y limitarlo con un fin, se constituye en el núcleo de mayor concentración de la significación argumental, pues a la suya propia añade la acumulada a lo largo de toda la intriga, y al proponer una solución -un desenlace- al conflicto planteado le imprime, con el fin, fuerza ilocutoria, capacidad pragmática, carácter en suma de gesto ideológico, de acción textual ejercida sobre el lector, cabría preguntarse qué clase de gesto pragmático o ideológico suponía ese final de cuento maravilloso en la situación concreta en que fue enunciado.

Porque la situación en que la novela salió a la calle tenía poco o nada en común con los cuentos maravillosos. En aquel año de 1874 los acontecimientos se sucedieron vertiginosamente, y en medio de una guerra civil irresuelta y de otra colonial enquistada, el presidente de la República perdió la confianza parlamentaria, un general disolvió las cortes e impuso un poder ejecutivo fuerte, dictatorial, si bien pactado por las fuerzas políticas de centro. Es cierto que Valera se alegró del naufragio de las cortes republicanas, que aprobó la acción del nuevo poder ejecutivo, y que debió sentir que eran los suyos, con el general Serrano a la cabeza, quienes dominaban la situación, pero no es menos cierto que el apoyo de Valera al gobierno dictatorial era el de un hombre que militaba en el partido constitucional y que tenía por programa "la conservación y defensa de los logros liberales contenidos en la Constitución de 1869" y que contemplaba con extremo recelo las posibilidades crecientes de una

3. Cito tanto este prólogo de 1886, como el de 1880, por la edición de A.Sotelo, Barcelona, PPU, 1989, 275-284.

restauración monárquica, que amenazaba ya a la vuelta de la esquina. Como ha evocado M. Galera (1983, 84-86), don Juan escribió por aquellos meses que el día que llegase la restauración "no sería ciertamente un día muy lisonjero para el que esto escribe", puesto "que yo, ni ningún revolucionario, puede ser hoy, ni en años, y sin mediar transacción solemne en que intervenga la nación entera, decorosamente alfonsino". De manera que si llegara la restauración los hombres de la revolución de 1868 tendrían que resignarse y "meternos en nuestras casas". No acabaría el año sin que sus recelos se cumpliesen: otro general, desde Sagunto, iba a imponer la restauración alfonsina.

Pero el contexto histórico de *Pepita Jiménez* no es sólo el del año 1874, sino el del entero *Sexenio revolucionario*, en el que Juan Valera, apartado de la política activa desde la proclamación de la República, desplegó una apasionada etapa creativa. El contexto histórico, en su conjunto, es el que en síntesis traza el novelista para los lectores norteamericanos de 1886:

"Yo la escribí cuando todo en España estaba movido y fuera de su asiento por una revolución radical, que arrancó de cuajo el trono secular y la unidad religiosa [...] Yo la escribí cuando más brava ardía la lucha entre los antiguos y los nuevos ideales" (281).

Y si dentro del contexto histórico nos desplazamos al específicamente intelectual, no lo encontraremos menos movido. Son años de euforia y de exaltación, en los que fragua la tesis de un "Renacimiento" de la cultura española en general, y de la novela como género literario en particular. Pero este clima de exaltación se acompaña a menudo de la conciencia de una crisis irreversible del sistema de creencias y valores dominante durante siglos en Occidente, de estar asistiendo, en suma, a la muerte del Antiguo Régimen ideológico.

Liberales y conservadores insistieron en esta tesis en sus debates del Ateneo y en sus artículos de la *Revista de España*, la *Revista europea* o la *Revista contemporánea*, cuyo papel en el movimiento intelectual de la época subrayó con tino R. Asún (1988). Para acudir a una sola cita recuerden ustedes lo que escribía E.Nieto en 1875: "no aparece ideal alguno [...] como impulso colectivo que

mueve y arrastra los ánimos de todos con fuerza incontrastable" (*Revista europea*, III, nº 49, 1875, 466a).

Son pocos los que se opusieron a la idea de la disolución moderna de los ideales universales, y entre ellos el siempre optimista don Francisco de Paula Canalejas o nuestro don Juan Valera, quien declaraba juguetonamente en el Ateneo: "No hay un ideal, es verdad: no hay una aspiración única y unánime [...] pero en cambio hay muchos ideales, y esto, lejos de ser perjudicial, es convenientísimo, porque hay para todas las inclinaciones, cada cual puede escoger el que guste"(*Revista europea*, VII, abril de 1876, 275a).

A un lado y a otro de esta conciencia de crisis, que despierta resonancias muy actuales, en torno a la crisis de los ideales que vertebraron la cultura occidental, se dibuja la controversia tal vez central de la modernidad, la de la secularización de la cultura, a la vez que el debate estético que iniciaron los románticos alemanes y que al filo de este segundo milenio permanece abierto y en plena efervescencia, el debate en torno al realismo y a la autonomía del arte, que en la España de los años 60-70 se concretó, además, como debate en torno a la nueva novela española.

En otro lugar he estudiado pormenorizadamente este debate (J.Oleza, 1995), alguna de cuyas sesiones del Ateneo presidió el propio Valera, por lo que aquí me limitaré a recoger, de forma resumida, la distribución de los interlocutores en grandes líneas antagónicas.

A mi modo de ver dos son las posiciones que polarizan, en última instancia, el debate. La primera es la de la tradición idealista y romántica, en la onda de la crítica literaria de los Schlegel y de la estética de Schelling y Hegel. La segunda es la de la contestación al discurso idealista. En la primera la tendencia absolutamente mayoritaria es hacia el arte por el arte; en la segunda el adversario a batir es el arte por el arte, y en ello coinciden intelectuales representativos de los dos extremos del abanico ideológico.

En el lado más conservador, y con diferencias muy marcadas en la calidad del discurso y en el dogmatismo, se alinean intelectuales como Cándido Nocedal, Pedro Antonio de Alarcón o

Emilio Moreno Nieto, partidarios de una estética puesta al servicio de los ideales católicos[4].

Los defensores de un realismo de influencia francesa y positivista, no parecen haber sido muchos ni tener un gran peso crítico: su discurso es menos sólido que vehemente, al menos tal como lo esgrimieron José Navarrete y Luís Vidart, este último con más matices, en los debates del Ateneo y en la polémica sobre *Pepita Jiménez*. Muy parecidas a las de ambos son las ideas expuestas por el sobrino de don Juan, José Alcalá Galiano[5]. Si acabaron como vencedores no fue porque ganaran ellos la batalla en el terreno de la poética, sino porque a partir de 1876 la ganó Pérez Galdós en el de la novela.

Faltaría un dato fundamental en este diseño del contexto histórico en que se publicó *Pepita Jiménez*, ese cuento de hadas en medio de la batalla, si no se apuntara, aunque fuera brevemente, la actitud personal del propio Valera al escribir su novela. Azaña (ed.1927) trazó de mano maestra la circunstancia biográfica de 1873, sus luces y sus sombras, y E. Rubio (ed.1991) ha evocado recientemente la génesis de la novela, por lo que me limitaré a recordar el testimonio del autor en el prólogo de 1886:

"Yo la escribí en la más robusta plenitud de mi vida, cuando más sana y alegre estaba mi alma, con optimismo envidiable, y con un *panfilismo* simpático a todos, que nunca más se mostrará ya en lo íntimo de mi ser, por desgracia "(281).

4. Esta posición alcanzará su momento más inteligente con el discurso de Moreno Nieto en el Ateneo, en el debate de 1875 (*Revista europea*, IV, abril de 1875, 318-320), muy en la línea del Friedrich Schlegel maduro, y su momento más combativo con el discurso de toma de posesión en la Academia de P.A. de Alarcón, en 1877, el célebre *Discurso sobre la moral en el arte*.

5. Sus intervenciones en los debates del Ateneo pueden seguirse en la *Revista europea*, IV, abril de 1875, 273-74 (L.Vidart), mayo de 1875, 475-79 (Navarrete y, de nuevo, Vidart), y VII, marzo-junio de 1876, 237-239 (Alcalá Galiano). La polémica Vidart-Navarrete sobre *Pepita Jiménez* ha sido ampliamente comentada por la crítica desde G. Davis (1969) y publicada parcialmente por I.M. de Zavala (1971) y A. Sotelo ed. (1989).

2.- El trasfondo poético, estético y filosófico

El optimismo personal de Valera, en la encrucijada histórica y estética en la que le situó el destino, se corresponde fielmente con un optimismo filosófico que no es en él cosa de momento, sino de toda la vida: esa creencia tan europea y tan siglo XIX de que la humanidad atravesaba por su mejor momento, esa confianza en que la razón y la ciencia conducían inevitablemente, y por encima de todos los desastres interpuestos, a la perfección de la humanidad y al progreso de la civilización. De Victor Hugo a Emile Zola y de Hegel a Marx o a Krause toda una dimensión del pensamiento europeo apostó por el siglo XIX como por el caballo ganador de la historia[6]. Es indudable que Valera, pese a todas sus dudas hamletianas, y de una manera poco dogmática y menos cientifista, fue uno de los convencidos:

"Es evidente para mí, progresista en el sentido lato de la palabra, por más que no lo sea en el sentido estricto y meramente político, que la civilización crece y se mejora y se magnifica con el andar de los siglos" (1871, 431).

Este optimismo histórico forma parte del modelo ideológico que el Valera anterior a 1880[7] elabora para el conjunto de su obra, un modelo en el que se sustentan desde *Pepita Jiménez* hasta *Doña Luz*, y que para mayor facilidad de exposición descompondré en una poética de la novela, una estética y una metafísica.

6. No fue ésta, evidentemente, la única corriente del pensamiento europeo: de Byron, Schopenhauer o F.Schlegel hasta Huysmans o Mallarmé, pasando por Baudelaire y Barbey d'Aurevilly, se desarrolló un punto de vista bien alternativo.

7. Debo advertir que no trataré, en las páginas que siguen, de la obra teórica, crítica o novelística posterior a 1880, que no entrarán en mi consideración textos tan fundamentales como loa *Apuntes sobre el Arte Nuevo de escribir novelas* (1886-87) desmenuzados por L. López Jiménez (1977) y por A. García Cruz (1978), aun a sabiendas de que Valera no cambió nunca, como dijo Montesinos (1969, 2ª), y que si cambió algo fue para ratificarse, y aun para radicalizarse, en sus posiciones esteticistas, como sugiere A.Sotelo(1988) al comparar su trayectoria con la de M. de la Revilla.

2.1. Una poética romántica para la novela

Su poética es la parte más conocida de este modelo, cuenta con relevantes comentarios[8], e insistiré poco en ella. Sus principios básicos están ya asentados desde muy pronto, tan pronto como 1860, en el ya muy citado estudio "De la naturaleza y carácter de la novela", y se ratifican en los prólogos que redacta para *Pepita Jiménez* en 1880 y 1886. Sus postulados más característicos, enunciados a título de inventario, son los siguientes:

1.- La novela es poesía por oposición a la historia , pero poesía en prosa, por oposición a la poesía lírica.

2.- "La novela es un género tan comprensivo y libre, que todo cabe en ella, con tal que sea historia fingida" (1860, 193a).

3.- La imaginación es la condición fundamental de la poesía.

4.- El realismo es una poética errónea, pues aparte de otras razones, referentes a su moralidad o a su complacencia en lo feo y desagradable, tiene como principio de base la imitación de la realidad y de la vida cotidiana, que en la civilización moderna y burguesa han devenido prosaicas y, por tanto, incapaces de suscitar belleza e interés artístico.

5.- Frente a la verosimilitud realista debe reinvindicarse en la novela una verosimilitud de lo fantástico, de lo verdadero en mundos posibles, diríamos hoy.

6.- También el neoclasicismo, con su pretensión de un canon universal racionalista, es una poética errónea, especialmente en España donde tuvo un carácter arificial y afrancesado.

7.- La poesía más genuina es la que responde al espíritu nacional de su pueblo. Cuando la poesía es así, bien puede llamarse nacional y castiza. España fue en sus siglos de oro una nación castiza. Después vino la decadencia. Hoy es posible y deseable un renacimiento del espíritu nacional, que traiga consigo el acopla-

8. Aparte de los trabajos ya citados de J.F. Montesisnos (1969), L.López Jiménez (1977), y A. García Cruz (1978), véase E. Fishtine (1933), J. Krynen (1946), E. de Zulueta (1966), M. Bermejo Marcos (1968), G. Davis (1969), I.M.Zavala (1971), R. Mansberger Amorós (1984) o J. Alvarez Barrientos (1988).

miento de lo castizo a los nuevos tiempos. Las literaturas nacionales no excluyen ni son incompatibles con la literatura universal, pero ésta sólo tiene sentido como síntesis dialéctica de aquéllas.

Hasta aquí la poética de Valera sigue con fidelidad la de los románticos alemanes de Jena, muy especialmente la obra teórica de F.Schlegel, fundadora del esteticismo moderno. El ataque contra la poética neoclasicista francesa procedía de Lessing y, sobre todo, del *Sturm und Drang*, y la reinvindicación de las literaturas nacional-castizas fue pieza fundamental del programa de Herder, dentro del *Sturm und Drang,* pero ambos principios fueron plenamente asumidos por Schlegel[9]. La poética de Valera no debe nada, por tanto, a la poética francesa del arte por el arte, como ya observara M. Bermejo (1968), y carece de conexiones con el parnasianismo, con Baudelaire o con Flaubert. Se ajusta plenamente, por el contrario, al pensamiento poético de los románticos alemanes, lo que sumado a sus posiciones filosóficas obliga a una seria revisión de aquella tesis de Montesinos (1969) que tan amplio consenso crítico alcanzó, la de que Valera no tuvo nada de romántico y sí mucho de antirromántico, la de que siempre pareció un hombre del siglo XVIII ajeno a su tiempo.

8.- Un rasgo que me parece muy peculiar de Valera, de su saber avenirse con las cosas, sin dramatizarlas, de sus gustos clásicos (que no neoclasicistas)[10], de su admiración por *Dafnis y Cloe*, y que concecta mal con el trascendentalismo de los Schlegel, de Schelling o de Hegel, sus mayores proveedores contemporáneos de teoría poética, es su insistencia en el carácter de deleite, de juego intras-

9. En España ambos principios fueron incorporados por el pensamiento de F. Giner de los Ríos a través de la influencia de Herder, según E.Rogers (1988).

10. También comparte con los románticos alemanes -y a diferencia de los románticos franceses- ese gusto por las letras griegas y, menos, por las latinas: de Schiller y Hölderlin a Hegel, pasando por los Schlegel, se despliega una tradición estética que afirma a la vez su nostálgica admiración por la civilización grecolatina y su adhesión a una nueva literatura, la romántica, con normas y cánones distintos de los clásicos. Lo cual no obsta para que Valera se diferencie netamente de los románticos alemanes en cuanto a sus preferencias dentro de la literatura clásica, pues estos prefirieron siempre los géneros más "nobles" de la literatura clásica, la épica o la tragedia, mientras Valera se sentía atraído por los más "deleitosos".

cendente, de poesía bonita, que debe tener la novela. Valera lo afirma tajantemente en el prólogo de 1880 a *Pepita Jiménez* : "Mi propósito se limitó a escribir una obra de entretenimiento. Si la gente se ha entretenido un rato leyendo mi novela, lo he conseguido y no aspiro a más". E insiste en calificar lo que debe ser "una novela bonita", como se supone la suya. No hay sin embargo declaración más terminante de esta posición que aquélla con la que Valera puso punto final a su estudio sobre la novela de 1860:

"Feliz el autor de *Dafnis y Cloe*, que no consagró su obrilla a Minerva, ni a Temis, sino a las ninfas y al Amor, y que logró hacerse agradable a todos los hombres, o descubriendo a los rudos los misterios de aquella dulce divinidad, o recordándolos deleitosamente a los ya iniciados. ¡Ojalá viviésemos en época menos seria y sesuda que ésta que alcanzamos, y se pudiesen escribir muchas cosas por el estilo!" (1860, 201).

Los rasgos que a continuación señalo parecen más bien aplicaciones de la estética idealista a la situación literaria española.

9.- La conexión de novela y libertad de pensamiento, surgida con la revolución de 1868 y teorizada por Clarín en "El libre examen y la literatura presente" (1881), artículo en el que pone como ejemplo de esta conexión a Valera. El propio Valera alude a esta conexión, en clave metanarrativa e irónica, en *Paralipómenos*: "Ahora, al notar la libertad con que se tratan ciertas materias y la manga ancha que tiene el autor para algunos deslices, dudo de que el señor Deán, cuya rigidez sé de buena tinta, haya gastado de su tintero en escribir lo que el lector habrá leído" (353-54).

10.- Sin embargo esta libertad en el tratamiento de la materia novelesca, y la correspondiente ampliación temática que se produce con la disolución del tabú, no debe conducir nunca al novelista hasta la superposición de tesis ideológicas a sus argumentos. El radical rechazo de Valera a la novela de tesis, bien conocido por la crítica, se relaciona sin duda con el debate de los años 70 sobre el realismo, pues sus defensores lo concibieron ligado a la defensa de determinadas tesis, liberales o conservadoras, según los casos, y los propios novelistas, como Galdós o Pereda, así lo asumieron.

De las posiciones poéticas de Valera se derivan unas opciones respecto de la novela de su tiempo, el folletín, la novela histórica, la novela psicológica...que aquí no podemos desmenuzar, pero que en definitiva oscilan entre la apuesta por la novela episódica e imaginativa, y la apuesta por las novelas en que "nada sucede *que de contar sea* " pero "que buscan lo ideal dentro del alma, y que podemos llamar *psicológicas"* (1860, 195). Ambas estaban bien asentadas en su poética y a ambas trató de darles vida en su novelística, a veces, como en *Las ilusiones del doctor Faustino*, intentó incluso la síntesis.

2.2. Las ideas estéticas de Valera: un idealismo intuicionista

Don Juan Valera entró de lleno en la controversia entre "las diversas filosofías del arte que contienden hoy por ganar el dominio de la opinión, desde Hegel hasta Gioberti, y desde [...los que siguen a Aristóteles] hasta los más idealistas y espiritualistas"(1861, 220). Ya en las *Lecciones* del Ateneo sobre "Filosofía del Arte", en 1859, se declaró convencido de la necesidad de basar la crítica literaria en la filosofía estética.

No insistiré en que el primer postulado de esta estética es el del arte por el arte, tantas veces proclamado por Valera, y en que el segundo, correlativo del primero, es el rechazo de toda intromisión del criterio moral en el juicio estético, pero sí en que ambos postulados descansaban en la neta diferenciación de los valores de la belleza, la bondad y la verdad, y de las vías de conocimiento que les están aparejadas, el arte, la religión y la filosofía (o la ciencia), que procedía de Kant y que había sido plenamente desarrollada por los filósofos idealistas alemanes.

En las *Lecciones* de 1859 Valera parece seguir a Hegel cuando al diferenciar las tres vías de conocimiento establece que, no obstante su diferencia, persiguen un mismo objetivo, la aprehensión de lo absoluto, indiferenciado en sí mismo, ese *sol* del que habla Valera: "La aspiración constante del alma humana a ver y descubrir ese sol es lo que se llama filosofía cuando a ese sol queremos llegar con el entendimiento: religión [...] cuando queremos llegar a él con

la fe; y arte, cuando por medio de la imaginación" (1439). Cada una de estas vías no sólo es diferente a las otras[11], sino que, en el límite, las hace imposibles: la consecución de la perfección moral por el hombre, el estado de santidad, anularía su capacidad para el arte: "Llegados los hombres a este extremo de perfección angélica, las artes no tendrían razón de ser y acabarían" (1446). Lo mismo podría decirse de la filosofía o de la ciencia con respecto de la religión o del arte: en el caso de que la ciencia fuese capaz de llegar por sí misma al conocimiento de lo absoluto haría inútiles la religión y el arte. En última instancia las tres dimensiones del absoluto no son equivalentes: Dios ha dotado al hombre de una idea más clara de la verdad y de la bondad que de la belleza (1859,1447): mientras la verdad y la bondad son inequívocas, la belleza exige al artista internarse en el misterio.

Dentro de esta concepción netamente idealista, el arte, a la manera de Schelling, no puede ser "la imitación de la naturaleza, sino la creación de la hermosura y la manifestación de la idea que tenemos de ella en el alma, revistiendo esta idea de forma sensible" (1861, 220). Valera matiza, sin embargo, su antiaristotélica tesis: "Al revestir la idea de esta forma, es indispensable muy a menudo la imitación, y esta necesidad engañó sin duda a Aristóteles" (1861, 220)[12]. Muy hegelianamente, piensa Valera, la idea vive y se despliega en la materia, se hace sensible a través de ella, y a través de ella resulta comunicable. Este argumento es determinante para quienes, como Pi y Margall o Revilla, defendieron en los años 70 un idealismo realista, alternativo a un realismo positivista: partían de que lo ideal se manifiesta y se comunica a través de lo real y de que, por tanto, lo real -lejos de ser un fin en sí mismo- es la vía necesaria para lo ideal.

11. Tesis que, pese a lo reiterada por Valera, no parece advertir García Cruz (1978) en su denodado análisis de la estética del cordobés, que decanta -creo que unilateralmente- hacia la subsunción de lo estético en lo religioso o lo sagrado. Por mucho que las relaciones entre belleza y bondad, entre arte y misticismo, se multipliquen -y se multiplican- en la obra ensayística y narrativa de Valera, es siempre a partir de su diferencia, del papel distinto que juegan en el sistema de la metafísica idealista.

12. Vid. otra versión de esta idea en 1859, 1444.

"La facultad principal del artista es la imaginación", escribe Valera, y en ello sigue fielmente a los Schlegel tanto como se distancia de Hegel, puesto que la concibe como contrapuesta al entendimiento y a la razón. "Todo lo que se sabe ya científicamente es prosaico. La poesía didáctica es absurda en nuestra edad". La poesía encuentra su territorio en lo que se ignora y se imagina, que "es más de lo que se sabe, y es seguro que siempre lo seguirá siendo. Queda, pues, un infinito espacio abierto a la imaginación del poeta, por donde éste puede volar y donde puede soñar"[13]. Ello asegura el porvenir del arte, que es inmortal, por mucho que la ciencia avance (1861, 220).

En todo caso el entendimiento, del que deriva según Kant el juicio crítico, es en Valera un obstáculo para la creación artística: "La crítica, precediendo en todo artista a la inspiración, es tal vez el único obstáculo serio que puede ofrecerse a la perpetuidad del arte, en épocas de una civilización muy adelantada", por lo que la "inspiración inconsciente es de esperar que siempre exista y viva en la idea germinal del poeta o del artista, la cual ha de venir de lo infinito inexplorado" (1861, 221-22). Hay, eso sí, un papel asignable a la crítica en el quehacer artístico, el de la vigilancia de la forma: "Todos los grandes poetas, todos los grandes artistas, han sido siempre grandes críticos de lo exterior, de la forma" (1861, 223)

Junto al de la imaginación dispone el arte de "otro terreno que no se agotará nunca [...] Hablamos del sentimiento"(1861, 221).

El arte tiene, por consiguiente, una doble misión, la de satisfacer "las necesidades del corazón y de la fantasía" (1861, 222).

La dirección irracionalista de la estética de Valera se acentúa a medida que nos internamos en el núcleo de su pensamiento. Es cierto que en sus *Lecciones* del Ateneo declara "yo soy racionalista", muy en línea con los filósofos alemanes que tanto admiraba, pero de inmediato pone condiciones y cortapisas a su afirmación (1859,

13. Mientras el entendimiento no sea capaz de agotarlo, sólo la religión y el arte, cada uno por su propia vía, podrán explorar este infinito espacio. De ahí el carácter profético (exploración de lo no sabido), incluso sacerdotal (culto del misterio), del arte. (1859, 1440).

1441). Si la primacía de la imaginación y del sentimiento son inequívocamente románticas, en la estética del XIX, el entusiasmo con que Valera asume que el escalón último del conocimiento no es la razón, ni siquiera en los términos de razón por encima del entendimiento en que la definió Kant, sino la intuición, procede directamente de Schelling, y Friedrich Schlegel y Friedrich Schelling constituyen la desviación intuicionista de la ortodoxia idealista alemana[14]. Escribe Valera en "El racionalismo armónico"(1873)- sin duda su trabajo filosófico de mayor calado en la época en que comienza a escribir *Pepita Jiménez* - por boca de Filatetes: "Lo que sabemos por la razón o el discurso, es prosaico y común racionalismo. El verdadero conocimiento [...] está por cima del discurso y de la experiencia sensible; es la intuición pura. La tal intuición rompe las reglas de la lógica y de la crítica" . Filatetes repite incluso una de las tesis favoritas de Schelling, sin citarlo: "La naturaleza de las cosas se entiende como una obra de arte". Y después cita otra de las tesis fundamentales de Schelling, ahora de forma explícita: "Schelling afirma que la intuición es hija de la identidad: es la naturaleza creadora y divina en el sujeto, es el genio". Y alude a la crítica de Hegel que tanto dolió a Schelling y que trajo consigo la radicalización irracionalista del Schelling maduro: "Schelling -dice Filatetes- vino a dar en el misticismo" (1873, 1588).

Justamente en este mismo diálogo filosófico otro personaje, la curiosa e inteligente Gláfira, descubrirá cómo los textos más característicos del pensamiento místico se parecen mucho a los de los filósofos alemanes, y en especial a los de Schelling:

14. En los últimos años el profesor A.Sotelo (ed. 1989) ha insistido en la conexión de la estética de Valera con la de Hegel, y creo que tiene toda la razón en la medida en que señala la dirección idealista del pensamiento de Valera, contribuyendo a encuadrarlo en el movimiento intelectual europeo frente a quienes siguen insistiendo en la idea de un Valera descontextualizado, anómalo en el panorama ideológico de la época. No obstante las opciones nucleares de su estética se corresponden mucho mejor con la estética de Schelling que con la de Hegel. Ya García Cruz (1978) advirtió la proximidad de las ideas estéticas de Valera y Schelling, aun cuando después se empeñara en desautorizar como indignas de credibilidad esas mismas ideas estéticas. Otra cosa son las ideas genéricamente filosóficas de Valera, deudoras en gran medida del sistema de Hegel, como veremos.

"He notado -dice- que casi todos nuestros místicos convienen en un punto en que se tocan con Schelling [...] es a saber: en que por cima de la razón o del discurso que entiende por imágenes y conceptos hay en nosotros una facultad que llaman entendimiento supremo, *ápex* de la razón y vista sencilla de la inteligencia, la cual ve y conoce y entiende sin necesidad de conceptos ni de imágenes".

Y cita en su apoyo voces que un año más tarde resonarán también en las páginas de *Pepita Jiménez* : la del "iluminado y extático Fray Miguel de la Fuente", la de Santa Teresa, la de San Juan de la Cruz (1873, 1541-42)[15]. Que nadie objete que ni Filatetes ni Gláfira son Juan Valera, pues éste repite, en su prólogo de 1886 (282) lo que aquéllos razonan en su diálogo de 1873.

Bastantes años antes, en 1859, en sus *Lecciones* del Ateneo, Valera había intentado precisar las relaciones entre misticismo y arte, a propósito de la necesidad que el arte tiene de revestir la idea de forma sensible. Es precisamente ésta, la forma sensible, con toda su sensualidad, la que separa al místico del artista, pues aquél necesita desprenderse de ella en su camino de ascensión mientras que "el artista, por el contrario, reviste lo que él conoce de Dios [...] de una forma material, que le hace perceptible a los profanos y a sí mismo". Ello no lleva a la conclusión que "el misticismo sea contrario al arte", tanto más cuando ciertos místicos recurren a la "poesía lírica cuando descienden, por decirlo así, a revestir de ritmo y de cierto artificio de lenguaje sus oraciones jaculatorias", sino a la de que "es su complemento y el término infinito de su progreso y desarrollo. El arte es una preparación, un medio, una propedéutica del misticismo" (1859, 1444-45).

Inútil es insistir en cuánta importancia concedió Juan Valera a la asimilación de la literatura mística en el valor estético y en la significación de *Pepita Jiménez*. El mismo lo explicitó, sin ninguna posibilidad de malentendido, en su prólogo de 1880 (276).

15. Gláfira propone incluso una explicación (que repitió Valera en otros textos) para esta coincidencia: tanto los místicos españoles como los metafísicos alemanes tuvieron muy en cuenta la tradición mística alemana, y cita a Suso, a Ruibroch, o a Tauler.

No resulta nada extraño, dentro de esta concepción estética, lo insistente que se pone Valera sobre la insuficiencia de la inteligencia del artista en la aprehensión de la belleza compleja de su propia obra y sobre la capacidad del crítico de "comprender en la obra del artista bellezas que tal vez no comprendió el artista mismo. Lo cual es afirmar que el artista puede, por una especie de inspiración ciega, crear bellezas que no comprende." Valera se enfrenta en la defensa de esta tesis a Hegel, de quien recoge esta cita: "Es ridículo, por consiguiente, el creer que el verdadero artista no sabe lo que se hace". Según Valera "la experiencia nos hace ver que la mayor parte de los artistas y de los poetas son inferiores a ellos mismos como críticos de sus propias ideas". Y evoca los ejemplos, bastante mal traídos, por cierto, de Góngora y Cervantes. Valera carga contra las doctrinas del neoclasicismo por su racionalismo, acude a la poesía popular como ejemplo, cree encontrar en la admiración de Hegel por ella una prueba del error de Hegel, se enfrenta a los casos de poetas altamente especulativos, como Dante, Goethe o Schiller, y concluye:

"En resolución: yo deduzco[...] que puede darse una obra artística perfecta, aun cuando sea espontánea e irreflexiva. Que la reflexión no se opone, sin embargo, a la inspiración de cierto género; que se puede ser gran artista y poeta [reflexivo, como lo fueron Horacio, Goethe o Schiller] . Y por último, que la crítica reflexiva puede ser y es de gran auxilio en la ejecución [...] para la estructura y para lo técnico, y hasta cierto punto mecánico en comparación con la esencia de la obra".

La tercera y última de las *Lecciones* la acaba Valera con la evocación de un cuadro de Juan de Juanes sobre la Concepción, que se venera en la catedral de Valencia. Su descripción maravillada del cuadro y del proceso de trabajo del artista atestiguan un inconfundible desenlace: en el arte más puro siempre hay mucho de revelación.

"Sin duda Juan de Juanes experimentó lo que se llama inspiración. Estado que, como dice Demócrito, citado por San Clemente de Alejandría, llena nuestro ser de entusiasmo y de un espíritu sagrado.

La inspiración es, por consiguiente, el último término, el grado más alto a que puede llegar el alma del artista" (1859, 1450).

Cuando Valera se enfrenta al problema central de la estética, la relación del hombre con la belleza, lo hace a partir de imágenes platónicas y, también, místicas:

"Dije que lo absoluto venía al alma y la visitaba y la iluminaba para ver y comprender las cosas; pero que lo absoluto no se dejaba comprender por el alma. Esta, como encerrada en una cárcel oscura, no veía dentro de ella sino el rayo de sol que venía a esparcir sobre los objetos sus resplandores divinos; pero no veía ni alcanzaba a comprender el sol de donde estos resplandores divinos dimanaban" (1859, 1439).

Y es que Valera concibe el principio absoluto de la filososfía idealista, la idea y la belleza absolutas, como independientes del hombre, como preexistentes a él, de una manera radicalmente contraria a como la conciben Fichte y Hegel, de una manera que encuentra sus raíces en la teología cristiana y, más allá, en el pensamiento platónico y neoplatónico.[16] Por ello Valera evoca el concepto de filosofía de Pitágoras y de Platón y reflexiona:

"Si interrogamos detenidamente nuestra conciencia, ella nos dice que lo bello es independiente de nuestro ser, y que, si no es otro ser, sino un modo, este modo emana de otro ser más alto que el hombre; por eso en la lección pasada definí lo bello: *el resplandor del ser*".

Si el hombre es capaz de aprehender lo bello es porque contiene en sí no la idea absoluta de lo bello, a la manera de Fichte, de Hegel y aun de Schelling, sino una idea de lo bello que es "como reflejo de la belleza divina" (1859, 1439-41). "Definida así la belleza y declarada objetiva, y después de haber afirmado que la meramente inteligible [la no realizada, la pura] viene a nosotros de Dios y nos sirve de canon, de pauta y de norma para medir y apreciar la belleza sensible" pasa este Valera de 1859 a explicar el proceso de recepción en el alma de la belleza sensible, tal como se manifiesta en la obra artística o en la naturaleza.

16. El lector curioso puede encontrar una magistral interpretación de la diferencia entre el idealismo platónico y el hegeliano en el discurso de E. Moreno Nieto del 10 de abril de 1875 en el Ateneo, reproducido en la *Revista europea*, IV, 1875, 310-320.

En la Antigüedad se creía, con Platón, que si la confrontación con la belleza sensible, exterior a nosotros, y percibida por los sentidos, despertaba la idea de belleza celestial, ello era debido a una existencia anterior de nuestras almas en el mundo de las ideas y a que "cuando veían una cosa bella y sentían amor era porque recordaban la idea purísima de aquel objeto y aquel amor que en otro mundo espiritual habían sentido por él". Plotino aportó la idea de que ese reconocimiento es tanto más intenso cuanto más se prepara el alma para él: "Todo hombre -cita Valera a Plotino- debe comenzar por hacerse bello y divino para merecer la visión de la divinidad y de la belleza". En términos cristianos más actuales reelabora Valera el proceso:

"En suma: la belleza, más o menos unida a una forma sensible, tiene que llegar a nosotros por medio de los sentidos [...] Ya en nosotros el objeto bello, la imaginación estética se apodera de él y se lo pinta interiormente, y lo ilumina con los rayos de la belleza absoluta y se lo presrenta a la voluntad para que lo ame, y al entendimiento para que lo juzgue y decida sobre él (1859, 450).

De toda la construcción estética de la filosofía alemana sólo se mantiene aquí el papel del entendimiento en el juicio estético, elaborado por Kant en la *Crítica del juicio.*

Nunca estuvo más lejos Valera del idealismo alemán que en estos aspectos de su pensamiento, y su lejanía lo es en función de su cercanía al idealismo platónico y al pensamiento cristiano, en especial al de raigambre mística.

Años más tarde, en 1873, trató Valera de tender un puente entre el planteamiento estético cristiano y el del idealismo alemán a través de Schelling:

"Si consideramos el mundo como una obra de arte, Dios, el genio creador por excelencia, el máximo poeta, el supremo artífice, reviste de forma su pensamiento y crea el mundo. Schelling, entendido así, se parece a Platón" (1873, 1537)[17].

17. Le separan de Platón y del neoplatonismo cristiano "el porvenir continuo, un movimiento constante de lo real y de lo ideal", que en última instancia aboca a la neutralización de toda diferencia, a la identidad trascendental, y eso a Valera no acaba de gustarle: ahí hay mezcla de Aristóteles, de Spinoza, y del italiano Giordano Bruno "que fue quemado vivo", dice, y ahí está asentado, también, el principio fun-

La idea de la belleza absoluta de Valera es poco kantiana y nada hegeliana: "La belleza absoluta no se comprende y, por tanto, no se define. Se concibe, sí, y esto basta para afirmar su existencia". Este último argumento, por cierto, es radicalmente antikantiano. La belleza absoluta, sigue diciendo Valera, es "la ley que nos obliga a declarar bella una cosa que esté de acuerdo con la idea de esa misma belleza absoluta, o a declararla fea cuando con ella no está de acuerdo" (1859, 1447). Esta operación se realiza por el entendimiento, pero hay otra operación aun más importante que efectúa la belleza absoluta en el alma humana: "Toca y hiere la voluntad y la decide a amar un objeto con [...] amor desinteresado y sublime" (1447). Valera recurre a Santo Tomás para apoyar el platonismo de su tesis y para explicar cómo nuestra voluntad se mueve a amor cuando nuestro entendimiento no puede comprender la belleza absoluta, pues como propia de Dios es superior al alma humana y como propia de Dios es buena: "las cosas inferiores al alma se deben entender antes que amar; las superiores al alma se deben amar antes que entender" (1448).

"Es pues el amor [...] la piedra de toque, permítaseme decirlo así, en la cual se aprecian los quilates de la belleza. Por eso pusimos como la primera calidad del alma del artista el que sea un alma enamorada [...] Lo que se llama estro o entusiasmo poético no es más que una locura de amor por la belleza artística "(1859, 1448).

Y de nuevo el arte y la mística se aproximan. El amor a la belleza debe ser un amor desinteresado, "sin ninguna consideración a la utilidad o al deleite que puede darle el objeto donde la belleza reside". Para su teoría del amor Valera cita en su apoyo a Platón, León Hebreo, Fonseca, "platónicos españoles", pero también a Santa Teresa y a San Francisco. Y en última instancia y en clara insubordinación contra la autoridad kantiana, Valera proclama la primacía del amor sobre el entendimiento:

"el entendimiento forma sus juicios sobre las cosas bellas en razón del amor que estas cosas le inspiran. Así es que lo que se

---

damental de todo el darwinismo, el de la identidad sustancial de todas las especies: "Schelling construye *a priori* lo que Darwin *a posteriori* " (1873, 1357).

llama buen gusto no depende tanto de la claridad y perspicacia del entendimiento, cuanto de la exquisita sensibilidad del alma, que propende del amor" (1859, 1448-49).

Hegel universalizó una definición de la belleza según la cual ésta es la apariencia sensible de la idea, y Valera, como casi todos los intelectuales de la época, se hace eco de esta definición y la repite hasta la saciedad. Pero esta fórmula tuvo consecuencias directas sobre la valoración de la forma artística, ya disminuída por el antisensualismo de Kant, por su perentoria necesidad de sustraerse de todo lo empírico. El idealismo de Fichte, Schelling y Hegel, tiende por un lado a espiritualizar la forma artística y por el otro a adelgazar su cometido, pues lo verdaderamente decisivo, en los idealistas, es la idea y no su apariencia sensible, la forma interior mucho más que la exterior.

Valera, desde su temprano artículo "Qué ha sido, qué es y qué debe ser el arte en el siglo XIX" (1861) se pone a la defensiva frente a "los más idealistas y espiritualistas despreciadores de los preceptos antiguos y del culto de la forma" (220-21). Para él no caben dudas al respecto: "La calidad esencial del arte reside, por consiguiente, en la forma" (221). Y en sus *Lecciones* de 1859, atento a la posible contradicción que podía producirse entre la proclamación de la superioridad de la poesía sobre las demás artes, precisamente por su mayor independencia de la forma externa[18], y la defensa del valor esencial de la forma poética, Valera trata de explicarse:

18. Es esta una idea repetida desde Kant a Hegel: cuanto más depende el arte, para su apreciación, de los sentidos, más bajo lugar ocupa en la escala de excelencia de las artes, de manera que la arquitectura y la escultura están por debajo de la pintura y de la música, y éstas por debajo de la poesía. Al desarrollar esta idea Valera argumenta además -en clara intuición saussureana- el carácter convencional de la relación entre significantes y significados en la poesía. Las traducciones demostrarían, según este razonamiento, hasta qué punto podemos prescindir de la forma exterior (métrica, ritmo, dicción) de la poesía. La belleza más profunda y rica de la forma es interior y mantiene con la exterior una relación arbitraria: "Esta posiblidad de hacer segregación de la forma y de transmitir la belleza de un modo espiritual, da, a mi modo de ver, a la poesía una superioridad sobre las otras artes"(1859, 1450). Tendría que llegar Schopenhauer para decir lo contrario.

"La belleza esencial reside, sin duda, en el pensamiento; pero el pensamiento, ya que no se representa, se expresa, al menos, por medio de la forma en la poesía. La palabra no será el pensamiento mismo que se realiza, pero es, sí, la expresión, si se quiere, arbitraria del pensamiento, el cual no será percibido ni comprendido, si no es bien expresado antes [...] la forma es parte esencial de la poesía [...] La poesía, sin forma, es prosa" (1450-1451).

La defensa apasionada de la forma poética lleva a Valera a enlazar con Carlyle, cuando cita en apoyo de su tesis aquella sentencia de Carlyle según la cual "sólo debe cantarse lo que no puede decirse". Comenta Valera:

"declarando así por un exceso de entusiasmo, como único asunto digno de la poesía, el que es en prosa inefable e incomunicable. Ideas muy parecidas a las de Carlyle, llevaron, sin duda, al abate Galiani a asegurar que lo más sustancial de ciertos libros era lo que estaba escrito entre renglones, esto es, aquella porción de pensamientos, permítaseme decirlo así, más etéreos y puros, los cuales, sin entrar ni caber en las palabras, quedan misteriosamente encerrados en el armónico conjunto de ellas con lo mejor del alma del que les dio ser [...] Hay, pues, en la forma de la poesía, un misterio que no todos entienden" (1859, 1451).

Sin saberlo, o sin citarlo, Valera se aproximaba así a la poética simbolista elaborada tanto por Friedrich como por August Wilhelm Schlegel, y quedaba a sólo un paso de aquella otra poética del silencio, que entremezclada de platonismo y negatividad, convirtió a Mallarmé en el profeta de la poesía contemporánea.

2.3. Una metafísica de pacto: entre Hegel y los místicos españoles del XVI

Bien sabido es que, en cuanto a ideas filosóficas, don Juan se confesó muchas veces, por sí mismo o a través de personaje interpuesto, como es el caso de Filatetes en el diálogo "El racionalismo armónico", como mero aficionado a la filosofía y como filósofo sin sistema, cuyo humilde patrimonio lo constituían "ciertos atisbos de filosofía perenne", esa "filosofía perenne" cuyo concepto procede

de Leibniz y que García Cruz (1978) trató de cernir en Valera. No obstante, si ya desde 1859 venía afanándose en asentar en su pensamiento una cultura filosófica, en 1873, en el momento de comenzar a escribir *Pepita Jiménez*, Valera desplegó un esfuerzo considerable (que nada tiene de caprichoso, dicho sea de paso[19]) por comprender el debate filosófico contemporáneo, por penetrar en los vastos sistemas de Kant, Fichte, Schelling y Hegel, por conocer a Krause, por entender la espiritualidad española del siglo XVI, por actualizar la filosofía griega, por reinsertar en el presente el pensamiento de Leibniz y de Espinoza, y ese esfuerzo -pese a toda la negligencia y alardes de desgana del autor-, quiso hacerse desde la perspectiva de un conjunto cohesionado de pensamiento, cosa que consiguió en buena medida, sea cual sea nuestro juicio acerca de la profundidad filosófica de su empeño o acerca de la correspondencia entre filosofía y biografía. Tan vehementemente se adentró en esa búsqueda que hizo de la historia de la filosofía un orden simultáneo, como Eliot predicaba de la cultura occidental, una sincronía en que el antes y el después desaparecen en virtud de una permanente actualidad. Posmoderno resulta Valera cuando leemos: "San Agustín, que tampoco se deja convencer por Kant responde a la sofistería de Vacherot" (1873, 1552). S. Agustín, Kant y un discípulo de Cousin dialogan todos a una: los siglos de diferencia entre las voces se han disipado.

No es este el lugar para una pormenorizada exposición del pensamiento metafísico del Valera que escribe *Pepita Jiménez, Doña Luz* o *Las ilusiones del Doctor Faustino*, aunque a mi modo de ver

19. Una cosa es cuestionar la coherencia o la firmeza de su pensamiento y otra, muy distinta, cuestionar su esfuerzo por elaborar una filosofía a la medida de sus convicciones. Que Valera tenía convicciones, salta a la vista al analizar su poética de la novela o sus ideas estéticas, que no variaron nunca. Que trató de elaborar una filosofía a la medida de ellas es algo que se comprueba interrogando si su obra reflejó o no esa filosofía, no contrastando el idealismo de su pensamiento con el pragmatismo o amoralismo de su vida cotidiana. Si así fuera, cada vez que Lope de Vega hablara de amor en términos platónicos, tendríamos que echarnos a reir, y cada vez que Nietzsche pronunciara la palabra superhombre, echarnos a llorar. La vida cotidiana no es un método correcto de falsación para una teoría filosófica, aunque Gramsci pensara algo muy parecido.

queda pendiente, pues los esfuerzos realizados hasta ahora por la bibliografía crítica son poco o nada contextualizadores (Zaragüeta, 1929) o, desbordantes de sugerencias, requieren hoy un repaso más demorado (García Cruz, 1978) . Me limitaré por tanto a enunciar los que considero -de forma tal vez muy personal- constituyentes del gesto filosófico que Valera traza en su primera etapa novelística.

Valera acepta, de un Kant al que admira profundamente, únicamente los conceptos que maneja, el conocimiento racional puro, el análisis, la síntesis, los *aprioris* y *aposterioris*, las formas, y sobre todo las categorías, aunque no se conforme con las kantianas y se ayude de Santo Tomás para aumentar la nómina. En el notable estudio de A. García Cruz (1978), y aun con muchos matices y distingos, se enfatiza excesivamente la dependencia de Kant: Valera tendrá que derribar los límites del conocimiento racional establecidos en la *Crítica de la razón pura* y dejar en suspenso el criticismo kantiano para proclamar, como hemos visto, la independencia de la Belleza absoluta del Sujeto y la accesibilidad de la Belleza y del Ser, identificados en el principio absoluto, en Dios, por medio del arte y también de la religión. Y no lo hará inconscientemente, sino acompañando a Fichte en su ruptura epistemológica con Kant, asumiendo con él la abolición filosófica del objeto, del *noumeno*, y negándose a aceptar la crítica de Kant a la prueba ontológica de la existencia de Dios (1873, 1552). En cuanto a la *Crítica de la razón práctica*, Valera se mostró siempre muy reticente, como explicó García Cruz (1978), mientras que la *Crítica del juicio*, la tercera base de la construcción filosófica kantiana, la base propiamente estética, parece haber tenido un mínimo peso en la poética y en la estética de Valera, que se plantea otros problemas que el de la posible universalidad conceptual de lo estético o el de las condiciones del juicio estético, temas centrales de la *Crítica del juicio*. Valera se queda, en resumen, con el instrumental teórico de la *razón pura*, y con su reconocimiento del papel que a Kant le corresponde como fundador de la filosofía moderna en tanto filosofía del sujeto.

Kant, en todo caso, le aprovecha, al unísono con los filósofos idealistas, para descartar de su panorama filosófico a positivistas y materialistas.

De los idealistas toma como punto de partida un principio fundamental en el pensamiento de Valera, el de que"las leyes del universo concuerdan con las del alma humana", el de que la naturaleza de las cosas y el conocimiento puro son lo mismo, el de que en definitiva "el ser y el conocer son idénticos, se confunden" (1873, 1532). Valera sigue muy de cerca a Fichte y a Schelling, pero sobre todo a Hegel, a la hora de captar cómo el ser-conocer, esto es, el sujeto, que se ha quedado solo en el universo de la filosofía, al ser abolido el objeto, se despliega por medio de contradicciones: el ser frente al no ser engendra el llegar a ser, todo se hace y deviene, incluso el mismo principio absoluto, y al hacerse crea lo real, adquiere formas materiales y se inscribe en el tiempo, a la vez que se piensa a sí mismo, que concibe el conocimiento de lo real y del espíritu. Valera retrocede a Heráclito para enlazarlo con Hegel, y rechaza en cambio la derivación hacia la izquierda de la dialéctica hegeliana: Feuerbach, Stirner, Bauer, Büchner, y sobre todo Proudhon, auténtica peste, dice Valera, por su influencia en el pensamiento español.

La supresión del objeto, del noumeno, operada por Fichte en el nacimiento de la filosofía idealista alemana, proclama la primacía del yo y su equiparación al ser y, a la vez, al conocer. Valera, que acepta el principio, ironiza, no obstante, sobre las derivaciones subsiguientes de la metafísica de Fichte y no le sigue por un camino que debió parecerle exagerado, pero que tendría un gran reflejo en la poesía simbolista del *Fin de Siglo*, de Mallarmé a Juan Ramón Jiménez. Valera acepta la primacía filosófica del sujeto, pero se identifica más con el redescubrimiento de la dialéctica naturaleza-sujeto por Schelling[20] o con la dialéctica de la materia y el espíritu, del ser y el conocer, del yo y el absoluto, de Hegel.

En la filosofía alemana descubre Valera, por boca de Gláfira, "un himno panteísta" (1873, 1536) y éste es asunto que le fascina al mismo tiempo que, dada su formación religiosa ortodoxa, le desa-

20. Esa es la línea a recuperar, la de Schelling, en que insiste, por ejemplo, Pi y Margall, en su artículo "Del arte y su decadencia en nuestros días", publicado en la *Revista de España*, VI, t. XXXVI, enero y febrero de 1874, 441ss.

zona[21]. En especial la filosofía de Schelling le parece toda ella "un panteísmo poético". Uno de los participantes en el diálogo de 1873, el krausista Filodoxo, trata de defender la tesis de que "Krause viene a armonizarlos, a ponerlos de acuerdo", a los filósofos alemanes, pero a la vez a reformarlos y limitarlos, haciéndolos compatibles con la "sana filosofía y con la verdad católica", para ello transforma su panteísmo en lo que Krause llama *panenteísmo* . Pero Filodoxo no parece tener mucho éxito con sus interlocutores. Sí tiene éxito en cambio cuando relaciona la filosofía alemana con el misticismo español del XVI a través del panteísmo-panenteísmo:

"No niego yo que Fichte, Schelling y Hegel hubieran sido quemados vivos, como Giordano Bruno, si hubieran vivido cuando éste vivió; pero si entonces hubieran vivido en España hubieran sido mejor entendidos que ahora por la gente de mundo. Los atrevimientos de expresión y las sublimes especulaciones de nuestros místicos de entonces no distan tanto de los atrevimientos y especulaciones de estos filósofos alemanes".

Los místicos españoles, si no eran panteístas tenían mucho de panenteístas, a fin de cuentas. A la tesis de Filodoxo se adhiere con entusiasmo Filatetes, portavoz de Valera en el diálogo, y tras muchas resistencias, que permiten a los otros abundar en sus argumentos, la propia Gláfira acabará sumándose a esta perspectiva, aportando textos probatorios y haciendo descubrimientos por su cuenta.

Ocurre esto al final del Diálogo Segundo, y a partir de este momento cambia por completo el sentido mismo de este fundamental texto de Valera. El diálogo había comenzado con el propósito de Filodoxo de explicar a Gláfira el racionalismo armónico de Krause, ayudados por Filatetes, que tendría la misión de oponer dificultades y forzar el debate. Este propósito inicial es pronto desvirtuado por Filatetes, quien se lanza a explicar por su cuenta la historia de la filosofía alemana desde el criticismo de Kant hasta el ide-

21. No debe olvidarse que la acusación de panteísmo es la de mayor peso que los pensadores católicos dirigieron contra Hegel y los idealistas alemanes, tal como puede comprobarse en el ya citado discurso de E.Moreno Nieto en el Ateneo.

alismo de Hegel, demorándose en el paso de cada uno de ellos respecto a la filosofía del anterior: el de Fichte sobre Kant, el de Schelling sobre Fichte, el de Hegel sobre Schelling, y estableciendo continuos paralelos con la filosofía griega, en cuyo seno Filatetes se mueve con facilidad, y hasta con Spinoza y Leibniz, contrapuestos en la misma clave que Aristóteles y Platón o que Demócrito y Pitágoras. Gláfira se pasa los dos primeros diálogos preguntando que cuándo llegarán a tratar de Krause, pero nunca es tiempo y los leves intentos de introducir el racionalismo armónico por Filodoxo son rápidamente descartados.[22] A partir sin embargo del momento en que se establece la conexión entre los místicos españoles y la filosofía alemana, el diálogo gira tan vertiginosamente como radicalmente hacia la exposición por Filatetes de su pensamiento filosófico, un pensamiento que, admirando las perspectivas abiertas por Schelling, se basa sobre todo en la hipótesis de una simbiosis verosímil entre la filosofía de Hegel y el pensamiento místico, defendiendo para ello a Hegel de Kant, y sobre todo de Krause, y siendo plenamente consciente de que la lectura cristianizadora de Hegel, su reciclamiento dentro de una laxa ortodoxia, es sólo una de las posibles lecturas de Hegel, pero es la lectura por la que se pronuncia nada ambigüamente Filatetes.

Esta actitud de Filatetes es exactamente la misma que adoptó Juan Valera, ahora en nombre propio, cuando en carta privada aducida por Romero Tobar (ed. 1989, 88) explicaba a Laverde sus intenciones al escribir el diálogo[23], o cuando en otro estudio filosó-

22. A Valera, aunque se hubiera propuesto explicarlo, no le interesaba gran cosa la filosofía de Krause, o al menos le interesaba mucho menos que la de Kant, Hegel o Schelling, no obstante su respeto e, incluso su solidaridad -no exenta de sorna- con los krausistas. Cada día resulta más claro que en España lo que influyó del krausismo no fue el pensamiento de Krause o el de Sanz del Río, sino el programa moral y civil de los krausistas. Para la relación de Valera con el krausismo hay más bibliografía genérica que específica, pues el tema es de tratamiento obligado, vid. además de las certeras observaciones de A.García Cruz (1978), los trabajos de F. Pérez Gutiérrez (1975), J.J.Gil Cremades (1975), J.R.Arboleda (1976) o F. Cate-Arries (1986).

23 "Mi intento final -dice Valera a propósito de su diálogo- va a ser conciliar la filosofía novísima con la cristiana, desechando las impiedades. Hegel, para mí, es

fico de esta misma época, titulado "De la filosofía española" (1873), y a propósito del filósofo hispanojudío Salomon-ben-Jehuda Gabirol escribe:

"Cualquiera vería en su obra la de un digno precursor de Hegel, si no hubiese algo en el filósofo malagueño que va más allá de Hegel, que profetiza una filosofía del porvenir, a saber: la tentativa, el conato de reunir y concordar principios hegelianos con la idea de un Dios personal y todopoderoso, cuya voluntad es la causa efectiva de los seres" (1570).

La preocupación por esa síntesis posible domina por consiguiente el pensamiento de Valera en el momento de comenzar a escribir *Pepita Jiménez* y se refleja en sus páginas. Con ella se dibuja de nuevo ese diseño dual de adhesión a la modernidad, representada por Hegel y la filosofía alemana, a la par que a la tradición, representada por la espiritualidad española, especialmente por el pensamiento místico (pero también, más allá, por la Edad Media escolástica, o por la Antigüedad platónica), esa oscilación entre lo viejo y lo nuevo, que con infinitas variantes, con atrevimientos y retracciones, con espanto a inclinarse demasiado por un extremo o por otro y con demasiado afán por complacer a tirios y troyanos, con ambigüedades, con ironía, desmintiéndose o ratificándose, Valera no dejó de repetir a lo largo de toda su vida.

3. De cómo de un cuento pueden salir otros cuentos

Y si esta conferencia ha comenzado con un cuento maravilloso, hora es ya de que volvamos a él. Aunque sólo sea para compararlo con otro cuento que alguien escribió diez años después. O mejor, con otros dos cuentos, entremezclados. ¿Recuerdan ustedes el cuento de la bella durmiente a la que un príncipe despierta a la vida con un beso? ¿Y aquél otro de un sapo que al ser besado por una joven

---

el príncipe de los filósofos modernos y sobre éste será mi trabajo, mientras voy censurando a Krause. Ya ve usted que la empresa es peliaguda. De las discusiones entre Filatetes y Filodoxo tomaré ocasión para sacar a relucir a nuestros místicos, y más adelante, a Suárez y otros escolásticos españoles".

doncella se transformó en un apuesto príncipe? Pongan ustedes en lugar de la bella durmiente a una no menos bella adúltera , viuda y convicta, que se ha desmayado sobre las losas de la catedral de una ciudad vetusta, y en lugar del príncipe a un repulsivo monaguillo. Pongan también en lugar del beso que despierta a la vida o a la belleza el beso que despierta al horror de una vida cotidiana maldecida. Pongan ustedes finalmente en lugar del príncipe encantado que asoma detrás del amable sapo al monaguillo morboso cuyo beso es como el vientre frío y viscoso de un sapo que se restriega sobre los labios de la infeliz viuda . Dos cuentos fundidos en una misma desolación se combinan en un desenlace que, diez años después, contesta al de *Pepita Jiménez,* y lo contesta desde la otra orilla, desde una poética naturalista, desde una estética y una filosofía que siguen teniendo una base idealista pero que han aceptado no pocas ideas neokantianas y positivistas, desde el otro frente del debate, que ahora, diez años después, se ha radicalizado y ya no es el frente realista que tanto asustaba en los 70 sino el naturalista que en los 80 asusta mucho más.

Y si digo que un desenlace contesta a otro es porque una novela contesta a otra, a la manera en que Bajtín concibió los grandes diálogos intertextuales de una cultura, en que S. Gilman (1975) captó el coloquio entre novelistas que Galdós y Clarín mantuvieron por medio de *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*, o en que V. Chamberlin (1980), siguiendo a Gilman, trató de hacernos ver que *Doña Perfecta* replicaba a *Pepita Jiménez.* Ni *La Regenta* se limita a contestar a *Pepita Jiménez* ni nada hay probablemente en *La Regenta* que fuese tomado consciente y deliberadamente de *Pepita Jiménez*, sin embargo Clarín había leído con fascinada intensidad la que él llamó "la perla de las novelas contemporáneas", y en su seguimiento del conjunto de la obra de Valera[24], que ha examinado

24. En otro momento tal vez encuentre la oportunidad de mostrar cómo determinadas palabras y expresiones, muy características del idioma literario de Valera, pasaron a Clarín, que las hizo suyas con delectación, paladeándolas cada vez que las usaba, dotándolas de una enjundia que saltaba a la vista por su contraste con el léxico habitual de Clarín. Son palabras como *alambicar* y todos sus derivados, como *latitudinario*, como *busilis*, como -y ésta juega un papel muy importante en *Su único hijo - palingenesia,* alusiones mitológicas como la de *la ninfa Egeria*, etc. A

A. Sotelo (1985 y 1987), la primera época del novelista andaluz es caracterizada por el asturiano como "revolucionaria" por un lado y como "pacata" por el otro, por una contradicción estética que si por un lado descubre posibilidades insólitas para la novela española por el otro las refrena:

"Don Juan Valera es en el fondo mucho más revolucionario que Galdós, pero complácese en el contraste que le ofrece la suavidad de sus maneras con el jugo de sus doctrinas".

Escribe en "El libre examen y nuestra literatura presente" (1881), e insiste más adelante:

"el lector [...] visita con él regiones del espíritu que jamás fueron reveladas a esta literatura española. La libertad de Valera en este punto llega a veces a licencia; licencia que se acentúa más con el contraste de la forma percatada y meticulosa".

Clarín debió sentir la necesidad, al leer a Valera, de acompañarlo hasta más allá de sí mismo, de prolongar lo que intuía presupuesto pero refrenado por el cordobés, y es como si toda la trama de *La Regenta* respondiera a la consigna de dejar en libertad lo que Clarín vio en *Pepita Jiménez* o en *Doña Luz* aherrojado. Dicho desde la orilla de Valera: en *Pepita Jiménez* están anunciadas, contenidas y finalmente evitadas las fuerzas que en *La Regenta* desencadenan la tragedia.

En último extremo ambas novelas nos cuentan la historia de una mujer privada de plenitud amorosa y de un clérigo que se enamora, dos asuntos clave de la novela europea del XIX, que tienen sus prototipos de lanzamiento en *Madame Bovary* y en *The Monk-Nôtre Dame de Paris.* Pepita, como Ana Ozores, podía haber sido otra Emma Bovary : está entre sus posibilidades de desarrollo, al menos. También ella, como Ana, pasa de la tutoría de uno de sus progenitores, viudo, a la de un pariente viejo, a una edad y en una clase en que una mujer no podía ni soñar con emanciparse. También a ella,

---

veces no son palabras o expresiones, sino motivos: es el caso de la pareja de amantes que mantienen una relación exenta de sensualidad , durante toda una vida, y que aparece en *Pepita Jiménez* y en *La Regenta,* como se verá más adelante.

como a Ana, la empujan a casarse en contra de su voluntad, sin darle ninguna otra opción. El matrimonio, tanto en una como en otra, deja la sensualidad despierta y acallada, los sentidos excitados y burlados, y tanto en una como en otra late dolorosamente la añoranza de un hijo, "un amor maternal sin objeto", como dice Valera. Pepita "es un ser superior por la voluntad y por la inteligencia", según Luis de Vargas, según su confesor y según todo el pueblo, y otro tanto ocurre con Ana, y a ambas las rodea la admiración colectiva. Ambas resultan para sus respectivos confesores, el bueno del vicario y el bueno del arcipreste, mujeres llenas de complejidad, saturadas de lecturas, atormentadas con frecuencia por sofisticados problemas de conciencia, entregadas a ensueños e imaginaciones de carácter vago, confuso, a menudo religiosos. Ambas, por último, creen tener experiencias místicas. De Pepita, en concreto, se dice: "Ella imagina que su alma está llena de místico amor de Dios, y que sólo con Dios se satisface". Pero en ambos casos también, al lector se le insinúa que bien podría tratarse de un sentimiento compensatorio.

Hasta aquí las posibilidades que hay en Pepita Jiménez de desarrollarse como Ana Ozores. Pero la poética, la estética y la metafísica de Valera no eran las de Clarín y si levantó el velo fue para volver a echarlo de inmediato. Así la complejidad de Pepita, sus ensueños e imaginaciones, no la conducen a encerrarse en sí misma sino a compartirlos con su confesor, quien lejos de sentirse espantado y con ganas de endosarle la penitente a otro confesor, se complace y halaga con las confidencias. Así la admiración del pueblo no es nunca envidia, sino homenaje, no es nunca conspiración contra Pepita, sino colaboración con Pepita. Así la frustración maternal encuentra consuelo compensatorio en el culto de la imagen del niño Jesús de Pepita, y los ensueños místicos se ven contrapesados por una activa vida religiosa y caritativa, y Pepita desahoga en "mil buenas obras: con las limosnas, el rezo, el culto público y el cuidado de los menesterosos" las penas que Ana no supo o no pudo desocupar de su corazón. Pero sobre todo, el marido viejo e impotente, al que Pepita estimó por deber, como Ana a Don Víctor, ha muerto al comenzar la novela, disipando con esta muerte la posibilidad de adulterio. Una viuda, a efectos de tragedia del honor, no es lo mismo que una casada.

¿Qué pasaría, debió barruntar Clarín, si el bonachón y viejo confesor dejara su puesto a un joven y apasionado sacerdote, qué pasaría si el pueblo no le perdonara a Pepita ni su condición excepcional ni su matrimonio vergonzoso, qué pasaría si los ensueños místicos se entremezclaran con los de un erotismo insatisfecho y si la ausencia de hijos fuera un dolor insufrible, qué pasaría si Pepita se aburriese hasta la deseperación con la vida de beata en activo y, sobre todo, qué pasaría si el marido no hubiera muerto y la posibilidad de cambiar de vida estuviese, por tanto, privada de toda esperanza para Pepita? En presencia de todas estas preguntas posibles, cualquier lector, no sólo Clarín, tendría la impresión de que Valera desactivó, con suma precaución, casi todos los focos del conflicto.

En ambas novelas hay un seductor maduro y experimentado, cacique del lugar, que acecha a la joven insatisfecha, pero en *Pepita Jiménez* es un seductor arrepentido, dispuesto a corregirse y pronto a retirarse en beneficio de su propio hijo, con lo que el enfrentamiento de seductor y clérigo, agravable por la relación paternofilial, queda también desactivado.

En ambas novelas hay un confesor junto a la joven, en principio bondadoso e inocuo en ambas, pero mientras Ripamilán ejerce en medio del ambiente enrarecido de envidias e intrigas del cabildo de Vetusta, o se desentiende de Ana porque no desea apechugar con problemas que no entiende, o se muere por participar en todas las murmuraciones y corrillos del lugar, el padre vicario del pueblo andaluz vive en una soledad profesional idílica, a salvo de los colegas, le encantan los ensueños de su pupila y es de una discreción absoluta. Su diferencia con el segundo confesor de Ana, con el poderoso Magistral, no merece comentarios: en especial la diferencia de actitudes cuando descubren los efectos de la pasión de sus pupilas. El padre vicario de Valera es la antinomia de los curas de Vetusta, ni siquiera tiene que ver, con su bonhomía tranquila y pueblerina, con la caridad miserabilista y el misticismo desasosegado del obispo de Vetusta.

Tanto Ana como Pepita viven en compañía y bajo la atenta vigilancia de sus respectivas criadas, Petra y Antoñona: ambas son listas, descubren el secreto de sus respectivas señoras por debajo de su

obstinado silencio, ambas deciden intervenir, ambas preparan citas decisivas, pero lo hacen desde prototipos literarios muy diversos: Petra cumple la tradición del criado advenedizo, que busca ascender socialmente a costa de lo que sea y de quien sea, rencoroso con sus amos, lúbrico, vengativo, es la tradición de *La Celestina*, o de *El celoso extremeño*, Antoñona satisface la de la buena nodriza, fiel, maternal, regañona, a la manera de la nodriza de *La Odisea*, del ama del *Quijote*, de las nodrizas (buenas) de los cuentos de hadas.

En *Pepita Jiménez* hay además un casino, como en *La Regenta*, y como en *La Regenta* es foco de maledicencia y murmuraciones, y hay excursiones al campo que soliviantan la sensualidad de los protagonistas, y andan sueltas las citas y los recuerdos de Santa Teresa, y don Luis confiesa a su tío su pasado y su presente, lo que le acontece, sus sentimientos, sus cavilaciones, como Ana prepara su confesión general con el Magistral, y pasa revista para ello a las experiencias de toda una vida, y también circula libremente el símbolo viril del caballo, sobre el que D. Luis y D. Alvaro alcanzan prestigio erótico, y el de la sotana, que se contrapone al del caballo y encierra y enmudece las voces de la carne con su violencia secreta.

Pero sobre todo, en *Pepita Jiménez* hay un clérigo que va a enamorarse, desencadenando en la novela el conflicto fundamental de la novelística del XIX, el conflicto entre naturaleza y espíritu, a cuyo fin es el clérigo, todo clérigo, escenario idóneo para la observación del novelista. Luis de Vargas es como pudo ser el Magistral en su juventud , pero como no es en su madurez. Luis de Vargas se cree "desmañado, torpe, corto de genio, poco ameno; tengo trazas de lo que soy: de un estudiante humilde", allí donde Fermín de Pas se siente un coloso, y como tal es contemplado, y temido, por los vetustenses. Luis de Vargas desprecia los bienes terrenales, se siente -también él -místico y quiere emplear "el ardor de la juventud" y "la vehemencia de las pasiones propias de dicha edad" en una "caridad activa y profunda", en el ejercicio de una fe misionera. También el Magistral se sintió algo místico en su juventud, y quiso ser misionero, pero ahora su instinto, su ardor, sus energías se concentran todas en la lucha por el poder, en el despotismo que ejerce sobre los vetustenses. El Magistral es el cacique religioso de

Vetusta, D. Luis es el hijo del cacique civil del pueblo de Pepita. Ambos tienen en común su amplia cultura, su naturaleza de espíritus superiores, y en ambos el enamoramiento suscita una reacción a la defensiva que les lleva a prohibirse la palabra que da nombre a su sentimiento, la palabra amor, en ambos se abre camino el sueño de una fraternidad espiritual, de hermanos del alma, que proporcione satisfacción a la atracción que ejerce la mujer amada al mismo tiempo que les proteja de la desetabilización de la pasión amorosa, y si Fermín recurre a los amores medievales de una religiosa y un religioso en un país nórdico, extraídos de un relato de Renan, Luis recurre a los del rey Eduardo de Inglaterra, llamado El Confesor, con su inmaculada esposa Edita, tomados probablemente de alguna *Flos Sanctorum*, o del popular *Año cristiano*, de Croisset, y ambos, finalmente, sienten crecer en ellos la marea de la pasión, cuando se acerca el desenlace,un fervor que les ahoga, que les empuja a rebullir de un lado a otro en sus alcobas, que los saca finalmente a la calle, y que los hace desmesurarse en su temperamento y en su capacidad de acción, conduciéndolos hasta la violencia, hasta el duelo, rastrero y con tercería en Fermín, honroso y directo en Luís.

Hay en Luis de Vargas, por consiguiente, como una especie de Magistral en embrión: ¿quién sabe hasta dónde podría haber llegado impulsado por un origen de clase humilde y por la ferrea ambición de una madre como la de Fermín de Pas? Y sin embargo Valera, empeñado en mostrar a sus lectores los abismos de una tragedia posible, lo está aun más en neutralizar el peligro y en reconducir a la felicidad del idilio la fuerza desestabilizadora de las pasiones. Luis no es Magistral ni Provisor de ninguna catedral, no es ni siquiera sacerdote, no ha recibido mas que órdenes menores, está a tiempo de volver la espalda a su destino. Si una viuda no es lo mismo que una casada, tampoco un seminarista es lo mismo que un sacerdote.

Es como si Valera dispusiera toda su novela para subrayar lo que podría ser y no es. En *Pepita Jiménez* están las posibilidades de una *Regenta* que Clarín quiso y Valera no. El cura no era cura, la mujer no estaba casada sino viuda, el seductor estaba arrepentido, el pueblo no quería la caída de su heroína sino su felicidad...

Situada en el centro de una línea que separa a *Dafnis y Cloe* de *La Regenta, Pepita Jiménez* se vuelve hacia *Dafnis y Cloe.*

Valera leyó *La Regenta* y *Su único hijo*, y confesó a Menéndez Pelayo su admiración por ambas, pero también su horror: "He leído *Su único hijo*, y admiro y celebro el talento de "Clarín". Dudo que, como novelista, valgan, ni la mitad, Pereda y otros celebrados. Lo que es lástima es que sea tan realista y pesimista "Clarín". ¡Qué ruín canalla, todos sus héroes, sin excepción, pero, qué verdadero todo!" (*Epistolario,* 11-7-1891,430).

El tenía una alternativa distinta, una alternativa a la vez poética, estética y metafísica: una poética esteticista de base romántica y schlegeliana, una estética idealista decantada en la dirección más intuicionista -Schelling- y con un poderoso componente platónico, una metafísica que se define en el encuentro de la espiritualidad española del XVI y la filosofía idealista alemana, en especial la de Hegel.

De la conjunción de estos componentes intelectuales de base, sobre los que opera la peculiar personalidad del artista Valera, nace una propuesta novelística que no es una anomalía literaria, la de "un hombre ajeno a su siglo", como pensaba Montesinos (1969), sino que ofrece al lector español el proyecto más representativo y de mayor calidad de la norma literaria dominante en los años 50-70, tal como se refleja en la documentación aportada por la crítica[25] y tal como se refleja en los debates filosófico-literarios de los primeros 70, antes de que Galdós irrumpiera plenamente con su obra y provocara una inversión de la norma, imponiendo el realismo.

En la conjunción de estos componentes intelectuales se engendró un gesto ideológico que se repitió en *Las ilusiones del doctor Faustino*, en *El comendador Mendoza*, en *Doña Luz,* en *Juanita la larga,* y que llegó hasta *Morsamor*, un gesto que desarma con su juego la tragedia, un gesto propio de esa actitud apolínea que Nietzsche, casi contemporáneamente, contrapondría a la actitud dionisíaca, y en la cual el horror de la vida es cubierto por el manto sereno de la belleza, un gesto que levanta para el lector una punta

25. G. Davis (1969), I.M.Zavala (1971), J.Oleza (1995).

del telón que cubre la tragedia de Hipólito o la de Ana Ozores y que vuelve a dejarlo caer para recitarle un cuento amable , como el de *Dafnis y Cloe*, un gesto, por último, que desvela una convicción inconmovible de Valera, la de que la realidad sólo puede ser admitida en la novela al precio de una sublimación.

Bibliografía citada

Alas, L. "Clarín" (1881) "El libre examen y la literatura presente", en *Solos de Clarín.* Madrid. A. de Carlos Hierro.

Alvarez Barrientos, J. (1988)."Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica". *Romanticismo, 3-4. Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano..* Génova. 9-16.

Arboleda, J.R. (1976). "Valera y el krausismo". *Revista de Estudios Hispánicos, 10.* 138-148.

Asún, R. (1988)."Las revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del realismo en España", en Y. Lissorgues ed. *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del s XIX.* Barcelona. Anthropos.75-89.

Azaña, M. (ed.1927). *Juan Valera: Pepita Jiménez.* Madrid. Eds. La Lectura.(Posteriormente en "Clásicos castellanos")

Bermejo, M. (1968).*Don Juan Valera, crítico literario.* Madrid. Gredos.

Cate-Arries, F. (1986). "El krausismo en *Doña Luz* y *Pepita Jiménez* ", en *Homenaje a Luís Morales Oliver.* Madrid. FUE.221-236.

Chamberlin, V. (1980)."*Doña Perfecta* . Galdós' Reply to *Pepita Jiménez* ". *Anales Galdosianos, 15.* 11-19.

Davis, G. (1969). The Spanish Debate over Idealism and Realism before the Impact of Zola's Naturalism", *PMLA, Nº 84.* 1649-1656.

Feal Deibe, C. (1984). "*Pepita Jiménez,* o del misticismo al idilio." *BHi, LXXXVI* . 473-483.

Fishtine, E. (1933).*Don Juan Valera. The Critic.* Bryn Mawr, Pennsylvania.

Galera, M. (1983).*Juan Valera. Político.* Córdoba. Diputación Provincial.

García Cruz, A. (1978). *Ideología y vivencias en la obra de Don Juan Valera.* Salamanca. Universidad.

Gil Cremades, J.J. (1975). *Krausistas y liberales.* Madrid. Seminarios y Ediciones.

Gilman, S. (1975). "La novela como diálogo. *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta." NRFH, XXIV.* 438-48.

Krynen, J. (1946). *L"esthétisme de Juan Valera.* Salamanca. Universidad.

López Jiménez, L. (1977). *El naturalismo y España. Valera frente a Zola.* Madrid. Alhambra.

Mansberger Amorós, R. (1984). "Algunos aspectos de "la cuestión del arte por el arte" y sus reflejos en la generación de 1876." *Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 4.* 29-47.

Montesinos, J.F. (1969, 2ª ed. muy revisada). *Valera o la ficción libre. Ensayo de interpretación de una anomalía literaria.* Madrid. Castalia.(1ª ed. en 1957)

Oleza, J. (1995). *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología.* Valencia. Bello.

Pérez Gutiérrez, F. (1975). *El problema religioso en la generación de 1868.* Madrid. Taurus.

Rogers, E. (1988)."Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós", en P.Bly ed. *Galdós y la historia.* Ottawa. Dovehouse Editions. 35-48.

Romero Tobar, L. (ed. 1989, 3ª edición, 1991). *Juan Valera: Pepita Jiménez.* Madrid, Cátedra

Rubio, E. (ed.1991). *Juan Valera: Pepita Jiménez.* Madrid. Taurus.

Sotelo, A. (1985). "Clarín, crítico de Valera". *Cuadernos Hispanoamericanos, 415.* 37-52.

———-(1987). "Valera desde la óptica crítica de Clarín", en *Clarín y "La Regenta" en su tiempo. Actas del Simposio Internacional. 1984.* Oviedo. Universidad. 921-37 (Es otra versión del anterior)

——— (1988). "El arte de la novela de Valera según Manuel

de la Revilla", en Y. Lissorgues ed.*Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del s. XIX.* Barcelona. Anthropos. 515-30.

——— (ed. 1989). *Juan Valera: Pepita Jiménez.* Barcelona, PPU.

Valera, J. (1859), *Filosofía del Arte (Lecciones dadas en el Ateneo de Madrid)* . Obras Completas. Madrid. Aguilar. 2ª ed. 1947. t.III. 1439-1454.

——— (1860). "De la naturaleza y carácter de la novela". Ibid. t.II, 2ª ed. 1949. 188-201.

——— (1861). "Qué ha sido, qué es y qué debe ser el arte en el siglo XIX". Ibid, t.II, 219-224.

——— (1871). "De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente". Ibid. t.II. 430-437.

——— (1873). "De la filosofía española". Ibid. t.II, 1565-1579.

——— (1873). "El racionalismo armónico" Ibid. t. II, 1520-1554.

——— (1880) *Pepita Jiménez.*"Prólogo de la edición de 1880" . Madrid/Sevilla. F. Fe. En A.Sotelo ed.(1989), 275-77.

——— (1886) *Pepita Jiménez.* "Prólogo de la edición de 1886." New York. Appleton. En Ibid. 279-284.

——— (1946)*Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, 1877-1905.* Ed. de M. Artigas y P. Sainz Rodríguez. Madrid. Espasa Calpe.

Zaragüeta, J. (1929). "Don Juan Valera, filósofo". *Boletín de la Universidad de Madrid.I.* 546-73.

Zavala, I.M. de (1971).*Ideología y política en la novela española del siglo XIX.* Madrid. Anaya.

Zulueta , E. de (1966).*Historia de la crítica española contemporánea.* Madrid. Gredos.