JUAN VALERA Y «EL ESPEJO DE LA REALIDAD»

Petra García Cerro
Universidad de Córdoba

Don Juan Valera más que un pasional es un intelectual absorto en sus humanidades clásicas, en su nostálgico arabismo, y en sus letras contemporáneas. A pesar de que se esfuerza en que cada una de sus novelas sea un complejo psicológico y sus páginas trasciendan las sutilezas de su mente, no puede menos que dar también salida a ese donaire andaluz, que le rebosa de manera espontánea en sus obras y que nos acerca, de manera más o menos indirecta, a la fusión de las denominadas «artes hermanas»: pintura y poesía.

Centrándome en su novela más costumbrista, *Juanita la Larga*, el novelista nos advierte desde la dedicatoria al Exclamado Señor Marqués de la Vega y Armijo[1] del propósito que pretende alcanzar con su obra; dice así:

> No sé si este libro es novela o no. Le he escrito con poquísimo arte, combinando recuerdos de mi primera mocedad y aun de mi niñez, pasado en tal o cual lugar de la provincia de Córdoba. A fin de tener libre campo en que fingir una acción, no determino el lugar en que la acción pasa e invento uno dándole nombre supuesto, pero yo creo que los usos y costumbres, los caracteres, las pasiones y hasta los lances de mi relato, han podido suceder naturalmente [...]. A pesar de lo dicho, he persistido después en hacer la dedicatoria y la hago, fundado en dos razones [...]. Y es la segunda que mi libro puede considerarse como espejo o reproducción fotográfica de hombres y de cosas de la provincia en que yo he nacido [...] aunque las pinturas o retratos que yo hago carezcan de gracia, entiendo que en ellos resplandece el amor con que los he hecho.

---

[1] Juan Valera, *Juanita la larga*, edición de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Castalia, 1985, pp 69-70.

No podemos obviar la inserción de la obra en su momento histórico, pues todos conocemos el florecimiento de la corriente costumbrista en España y, sobre todo, en Andalucía, con autores tan prolíferos como Estébanez Calderón y Mesonero Romanos, entre otros. Por este motivo Valera señala igualmente: «si no fuese porque ahora está muy de moda este género de novelas, copia exacta de la realidad y no creación del espíritu poético, yo daría poquísimo valer a mi obra».

Recordemos que Valera cuando escribió *Juanita la Larga* había «pintado con palabras» *La mujer de Córdoba,* retrato de costumbres recogido en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*[2]. Se trata de una colección de gran importancia literaria y de alcance geográfico. Aunque limitada a describir la mujer, aspira a reflejar en sus páginas todo el mundo iberoamericano. Más que costumbrista, podríamos decir que intenta dar un estudio integral de la mujer en cada provincia o país, con un trasunto fiel de tipos y ambientes populares, llenos de colorido y sabor local.

La fusión de pintura y poesía que se advierte en la obra, está relacionada con la idea de novela que Valera posee, es decir, como género que lo abarca todo «con tal que sea historia fingida» y afirma: «la novela es también narración de hechos fingidos, pero con la pretensión de estar más de acuerdo con la realidad y de ser fruto de la observación y del estudio de los sitios, de la Naturaleza, de las costumbres y usos de diversos países y de los caracteres de los hombres»[3]. Eso sí, lo importante no es que «el cuadro de la vida humana» que presenta sea real, sino que sea creíble, pues no se trata de hacer Historia sino de utilizar la intuición poética para crear figuras y ambientes bellos que posean verdad estética.

Estas relaciones entre pintura y poesía, *ut pictura poesis,* han venido a representar el ejemplo paradigmático del «espejo de las realidades». La analogía entre ambas artes permite a su vez que la naturaleza sea también considerada icono de la realidad, pero no una meticulosa reproducción o

---

[2] *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas.* Escrita por los primeros literatos de España, Portugal y América, e ilustrada por los más notables artistas españoles y portugueses, Madrid-La Habana-Buenos Aires, Imprenta y librería de don Miguel Guijarro, editor, 3 vols., 1872, 1873, 1876. Recogido de la introducción a *Juanita la Larga*,1985.

[3] Juan Valera, artículo escrito para el *Diccionario enciclopédico hispano-americano*, 1890.

una exacta imitación de la Naturaleza. Para Valera, la imitación «sirve sólo para allegar los materiales, mas no para levantar el edificio. Para levantar el edificio sólo la imaginación sirve[4]. Se ve nuevamente que la meta del arte es la de perfeccionar la naturaleza, de expresar la hermosura y la verdad ideales y es en este aspecto donde la literatura y la pintura se fusionan.

En cuanto a la descripción del escenario, apreciamos cómo Valera realiza una «adaptación» de su Cabra natal, sin embargo, solamente me centraré en el estudio pormenorizado de algunos de estos lugares que perfectamente componen un cuadro hecho con palabras, como es el caso de la fuente:

> Juanita barría y aljofifaba, fregaba platos, enjalbegaba algunos cuartos y la fachada de la casa, que era la más blanca y la más limpia de la población, y hasta agarraba el cantarillo e 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 ese 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.[...] 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 de 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. [...] En torno al pilar charlan las mozas que vienen por agua, cada cual con su cantarillo, y suelen hacer el papel de Rebecas con cuantos

---

[4] H. Thurston-Griswold, *El idealismo sintético de don Juan Valera: teoría y práctica*, U.S.A., Ed. Scripta Humanistica, p. 41.

arrieros Eliaceres[5] 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 las 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 [...].

Con el retrato realizado por Valera no dudo que cada uno de nosotros seríamos capaz de pintar la fuente tal cual el autor la detalla. Para plasmarla sirvió tanto la toma directa de la acción como la recreación narrada, pues la imagen (que estaba en la mente de Valera) es la encargada de ponerle el color a lo narrado. Esta práctica fue una manera de dignificar el género pues historia verdadera como no verdadera eran historias al fin y al cabo.

Mediante este proceso de idealización o de imitación selectiva de la realidad observable, Valera se deja guiar por espectros de la realidad que desea pintar. Reconoce que es imposible captar la belleza absoluta y niega la validez de copiar la belleza real, solamente se sirve de su intuición. Por otro lado, llama la atención cómo Valera adecua sus personajes al espacio al que pertenecen frente a otras novelas donde los personajes principales carecían de rasgos distintivos referentes a un tiempo o lugar geográfico en particular, posiblemente este cambio se deba a los prejuicios que el pueblo tiene de Juanita y don Paco, por lo que el conflicto exterior (por llamarlo de alguna manera) es más importante que el individuo en sí, y, como señalaré posteriormente, se superpone la descripción psíquica a la física.

El ambiente en el que se desarrollan las acciones más expresivas, podríamos decir que muestran al costumbrista nativo, que se complace en describir con detalles primorosos todo aquello que contempla a su alrededor, es decir, tiene capacidad para crear una imagen a través de las palabras. Apreciamos, pues, cómo el cuadro de la fuente se inserta en el propio texto, así imaginamos un *locus amoenus* donde las «puras aguas cristalinas» se deslizan por el texto gracias a técnicas narrativas empleadas por el autor. Entre ellas podemos destacar el uso de la adjetivación y bimembración léxica. Leemos: «la abundancia del agua que con ella se regaban muchísimas huertas y se

---

[5] Insistiendo en el mismo aspecto, Valera posiblemente se haya centrado en el cuadro de Guido Reni titulado *Rebeca en el pozo dialogando con los arrieros* como bien señala el doctor Rubio Cremades, Juan Valera, 1985, p 89.

hacían frondosos, amenos y deleitables los alrededores de Villalegre»[6] [...]. El agua se caracteriza por cualidades como «la transparencia y pureza [...] con un grato sabor y salubres condiciones». La gente del pueblo le atribuía, por último, algunas prodigiosas cualidades, «calificándola de muy vinagrera y de muy triguera». Igualmente leemos: «la fortaleza y acritud del líquido, llenaba con sus cristalinas ondas un espacioso albercón, frondosos y gigantescos álamos negros y pinos y mimbreras circundan la fuente y hacen aquel sitio umbrío y deleitable»[7][...].

Reitero cómo a través de la palabra distinguimos un discurso laudatorio. El lector siente esta presencia desde el mismo momento en que el texto insiste en ese elogio y depende de una especie de mecánica aseverativa: los huecos de descripciones esquemáticas son rellenadas no por detalles realistas sino por excelente aserciones repetidas en diversos tonos, como si el paisaje fuera esforzado más que para permitir una reiteración elogiosa, teniendo de perfección cada objeto descrito. Cada término positivo engendra términos análogos que parecen confirmarlo, pero que tan sólo lo hacen en el terreno de las palabras no en el de su referente pictórico. Tales adjetivaciones tienen, por tanto, un efecto acumulativo y funciona como la *amplificatio* de la retórica.

Igualmente, debemos señalar entre las técnicas narrativas de descripción pictórica un hecho llamativo, pues frente a las oraciones yuxtapuestas y coordinadas que predominan normalmente en una descripción, apreciamos la presencia de generosas oraciones que se subordinan de otras; así encontramos, por ejemplo, oraciones adverbiales subordinadas comparativas: «la milagrosa fuente del ejido, cuyo caño vertía un chorro tan grueso como el brazo de un hombre robusto», o «el agua además era exquisita por su transparencia y pureza, como filtrada por entre rocas de los cercanos cerros»[8]. Finalmente pondré otro ejemplo que resume esta intromisión de oraciones dentro de oraciones, es la siguiente: «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, bueyes, y además de otro pilar bajo [...] donde iban las mujeres a lavar,

---

[6] Juan Valera, 1985, p. 87.

[7] *Ibidem*, p. 88.

[8] *Ibidem*, p. 87.

como por allí es uso, aun en el rigor del invierno[9]. Encontramos dentro de una oración causal, oraciones coordinadas copulativas, subordinadas adjetivas y adverbiales.

Frente a este tupido cuadro pintado con palabras, me gustaría prestar atención a la descripción de María Santísima de la Soledad que vislumbra su belleza por las calles de Villalegre el Sábado Santo. En el retrato que Valera hace de la Virgen se destaca sobre todo la minuciosidad del detalle primoroso:

> Aquella imagen es una obra maestra del arte cristiano en la época de mayor florecimiento en España. Es cierto que se puede decir que el escultor no hizo más que la cabeza y las manos: el pensamiento puro y celestial y el medio por cuya virtud puede convertirse en acción el pensamiento. Pero aquellas manos y aquel rostro son de admirable belleza. Aquel rostro parece divino, combinándose en él la expresión del dolor más profundo y la humilde conformidad con la voluntad del Altísimo. Los ojos de la Virgen son hermosos y dulces; el llano los humedece. En las mejillas de la imagen hay dos o tres lágrimas como el rocío en la rosas. En el resto de la imagen no se advierte forma ni dibujo de cuerpo de mujer. Todo está cubierto de un riquísimo y extenso manto de terciopelo bordado de oro. El artista, al representar el Eterno femenino, la fusión en el dolor de las dos excelencias de la mujer, como virgen y madre, se diría que huyó de lo corpóreo y sólo quiso prestar forma visible al espíritu. Sobre los adornos y bordados de la túnica de la Virgen se ven empuñaduras de las siete espadas que le traspasan el pecho[10].

Ya no aparece la acumulación oracional que presentaba la descripción de la fuente sino que ahora nos centramos sólo en una imagen y más concretamente en una cara y unas manos divinas, lo cual no exime del predominio adjetival típico de una descripción. Presenciamos, pues, el uso de oraciones yuxtapuestas y coordinadas copulativas, como el siguiente ejemplo: «aquel rostro aparece divino, combinándose en él la expresión del dolor más profundo y la humilde conformidad con la voluntad del Altísimo. Los ojos de la Virgen son hermosos y dulces; el llanto los humedece».

Finalmente, me gustaría centrarme en el retrato de uno de los personajes principales: Don Paco. En cuanto a la descripción fisiológica dice así:

---

[9] *Ibidem*, p. 88.

[10] *Ibidem*, p. 242.

> Aunque había cumplido ya cincuenta y tres años, estaba tan bien conservado, que parecía mucho más joven. Era alto, enjuto de carnes, ágil y recio; con poquísimas canas aún; atusados y negros los bigotes y la barba; muy atildado y pulcro en toda su persona y traje; y con ojos zarcos, expresivos y grandes. No le faltaba ni muela ni diente, que los tenía sanos, firmes y muy blancos e iguales.[11]

Llama la atención la simplificación de la descripción frente a las dos anteriores, pues apenas se nos dice nada de don Paco, solamente se enfatizan aquellos aspectos que muestran su aparente juventud, pues, por ejemplo, conservaba en perfecto estado su dentadura. No quiero decir con ello que no exista una idealización del aspecto físico, sino que a Valera le interesará más el análisis psicológico de los seres novelescos, y por ello, dedica más atención al retrato de su vida (al cual dedica la mayor parte del primer capítulo). Por este interés en el ser humano es natural que Valera dedique una fracción significativa de sus novelas a la descripción psíquica de sus personajes. El método es el mismo que señalábamos al comienzo, es decir, el embellecimiento de lo observable mediante la intuición pues como él mismo señalaba en una epístola enviada a Güeto en 1897: «Nada me ha repugnado más toda mi vida que tomar exactamente de la realidad a mis seres novelescos».

La función esencial del mundo creado por Valera es la de establecer la verdad estética en sus obras. Su propósito no es pintar un cuadro exacto y completo de la realidad sino sugerir un ambiente posible y creíble que sirva de escenario, un escenario idílico que favorezca a las relaciones de los personajes, despertando los sentimientos que ya están presentes en el alma del personaje y que buscan una manera de expresión.

Finalmente, podemos señalar cómo el texto es la variante más eficaz del cuadro, el argumento irrefutable. Su eficacia no es debida al hecho de que este cuadro está tomado de otra forma de arte, sino al hecho de que esta otra forma, el cuadro real, es un más allá del lenguaje, el signo de que el texto debe ir más lejos que las palabras mismas y de que debe recurrir a un ejemplo, a una ilustración. Pero, de hecho, dicha ilustración, en lugar de generar el desarrollo del texto, deriva de él: no deja de ser literaria o, si

---

[11] *Ibidem*, p. 73.

se prefiere, ese ejemplo concluyente es en realidad un *exemplo*. Eso significa que lo que determina la representación no es la obra representada, la cual, en realidad, no es tanto el objeto como el pretexto de aquella.

El texto literario se comporta como si tuviera necesidad de un ejemplo que trascendiera su propio discurso, y la pintura, por tanto, es descrita para servir como cláusula a la secuencia verbal. Es la interpretación del autor / espectador lo que dicta la descripción, y no a la inversa. En lugar de copiar un cuadro transcribiendo en palabras el dibujo y los colores del pintor, es el texto escrito el que impregna sobre el texto visual. No hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escrito. Y esa ilusión descriptiva compete de lleno a la literatura, puesto que, como toda literatura, el objeto ilusorio que aquella nos presenta reproduce el estado de ánimo del sujeto que mira.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Dossat, 1992.

AA.VV, *Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España (1890–1914)*, Fundación Cultural Mafre Vida, Madrid, 2003.

AA.VV, *Un siglo de pintura cordobesa (1791–1891)*, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba, 1984.

AA:VV, *Literatura e imagen 2*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1997.

AA.VV, *Literatura y pintura*, introducción, compilación de textos y bibliografía de Antonio Monegal, Madrid, Arco/Libros, 2000.

REYERO, C., *La pintura de historia de España: esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1989.

THURSTON–GRISWOLD. H., *El idealismo sintético de don Juan Valera: teoría y práctica*, U.S.A., Scripta Humanistica, 1990.

VALERA. J., *Cartas íntimas (1859–1897)*, edición y notas de Saénz de Tejado Benvenuti, Madrid, Taurus, D.L. 1974.

VALERA. J., *Correspondencia*, Madrid, Castalia, 2002.

VALERA, J., *Juanita la larga*, edición de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Castalia, 1985.

VICENTE GALÁN, E. M., *Pintores del romanticismo andaluz*, Universidad de Granada, Granada, 1994.