MUJERES VALERIANAS EN *AMOR PUESTO A PRUEBA*

Patricia Fernández Melgarejo
María de las Nieves García Pareja
Universidad de Córdoba

Luis Cernuda, en su *Divagación sobre la Andalucía Romántica,* opinaba que «no es más andaluz quien de andaluz se disfraza, sino quien lleva intacto dentro de sí, límpido y seductor, el reflejo de esta tierra misteriosa, perezosa y activa, vívida y soñadora»[1]. ¿Qué relación tiene lo demás con Andalucía? Preferibles son mil veces las ruinas, fieles siempre a ese absurdo y externo andalucismo reciente, de una facilidad repugnante. Valera plasma su recelo en las diversas piezas teatrales que legó, avergonzado como estaba de todos los gestos, las coplillas y escenas vulgares, compuestas a imitación de algo que nunca fue real.

Aunque nuestra comunicación se centrará en el personaje femenino de la obra *Amor puesto a prueba,* creemos conveniente exponer unas pautas generales sobre la Comedia de enredo, género al que pertenece. Como el término indica, el enredo es la base principal. Para Covarrubias, esta voz significa en relación al género teatral: «Enredo, la mentira o patraña, bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo»[2].

El auge durante el Siglo de Oro fue tal que la mayoría de la producción dramática de esa época se encuadra dentro de esta variedad. Por consiguiente, según Felipe B. Pedraza Jiménez: «Es una herencia de la comedia

---

[1] Luis Cernuda, «Divagación sobre la Andalucía (1635)», *Prosa Completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Crítica, 1975, pp. 1278-1301. Tomamos la cita de la p. 1296.

[2] Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995, p. 477.

latina que los poetas españoles de finales del XVI fijaron como nervio del nuevo teatro popular»[3].

La comedia de enredo se caracteriza por dos elementos principales: primero, se origina un conflicto entre la realidad interior del personaje y la realidad exterior impuesta por la sociedad; segundo, ese conflicto debe ser lo suficientemente relevante para que interese al espectador y para el desarrollo de la acción del personaje. El elemento trágico queda omitido ya que la lucha del personaje es vivida con ímpetu y deseo pero sin dramatismo.

Se consigue, por tanto, desenmascarar la propia personalidad del individuo, así como de la sociedad, la ideología... Lo que destaca en una acción bien construida es la desmesurada concentración de parlamentos equívocos, casualidades, malentendidos, ocultamientos, etc. Estas facultades de ingenio constituyen el plano principal para el entendimiento de la trama.

En el siglo XVII toda obra teatral tenía tres partes: introducción, en la que se presentaban los personajes, una trama donde se complicaban las situaciones (surge el problema) y un desenlace en el que se desencadenan estos enredos satisfactoria o insatisfactoriamente. Según M. Teresa Julio,

> Si los personajes dijeran todo lo que saben o todo lo que tienen que decir en un primer momento, no tendríamos una comedia de enredo, sino una simple anécdota provocada por una confusión de nombres, cargos o categorías de los personajes, un desengaño amoroso declarado abiertamente o una puesta en claro de una situación comprometida[4].

Amor puesto a prueba, publicada en 1903 es la última obra de Valera. En ella se recrea el ambiente andaluz que no ha aparecido en ninguna de sus piezas teatrales, aunque sí lo hará en dos de sus grandes novelas: *Pepita Jiménez* y *Juanita la larga.* Por el contrario, otras características que destacan en esta obra, como por ejemplo, el humor y el lenguaje refranero, acercándose al tipo de comedia de enredo clásica.

Desde el propio título observamos la nitidez de la obra, pues se manifiesta autorrefererencial e ilustra la trama de la misma. En esta ocasión,

---

[3] Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, «La comedia de enredo», *Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, Almagro, ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha y del Festival de Almagro, 1998, p. 9.

[4] M. Teresa Julio, «La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, 1998, pp. 238-239.

las mujeres toman las riendas y dirigen la acción mediante el engaño hacia los hombres. Para Elder Olson:

> En conjunto, la comedia española nos presenta a mujeres libres y respetables o a mujeres que quieren ser libres sin dejar de ser respetables. Condición previa de su libertad es no estar casadas. En sus juegos galantes representan metafóricamente los graves asuntos del honor tomando pequeñas «venganzas» en sus pretendientes.
>
> [...]
>
> En el mundo al revés de la comedia es donde se permite que las mujeres provoquen los acontecimientos y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir. Aunque escrita por hombres, la comedia adopta un punto de vista femenino[5].

Los personajes femeninos de la obra son los principales porque conducen la acción y los masculinos siguen las condiciones de aquéllos. La distinción social ocupa un lugar importante en el trasfondo temático, pues es una barrera para el desarrollo amoroso libre entre los actantes principales: Luisa y Alfredo.

Luis González López, en *Las mujeres de don Juan Valera*, señala que el ciclo de obras del autor se divide en un primer período, donde los personajes femeninos se preocupan de la idea religiosa; les asalta la duda, carecen de espontaneidad y libertad; sus conciencias no les dejan vivir de la manera más natural, sin preocupaciones morales. En este sentido, en su segunda época, un ciclo «de contraste» con el anterior, tanto en las novelas como en las piezas teatrales domina la hilaridad. Los personajes se despojan de la prohibición, son más naturales y sencillos, recobran una fuerza juvenil que el receptor acepta y se da cuenta de la simpatía que emiten. Es el caso de *Amor puesto a prueba.*

En general, hay que agradecerle que sus criaturas femeninas sientan la noble preocupación de dignificarse por la educación y la cultura, de salirse del ambiente lugareño de la vida española y abandonar prejuicios. Podrá decirse que «discurren demasiado y se las echan de entendidas y razonadoras. Aún siendo esto verdad en ellas se advierten vocaciones metafísicas

---

[5] Elder Olson, *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 224-226.

más que para demostrar apetencias de saber, para buscarle veladuras a la desnudez del sentimiento amoroso»[6].

Son cuatro las mujeres que conducen el enredo amoroso hasta lograr su meta. Luisa, que destaca por su audacia, hará todo lo posible para que Alfredo caiga en sus redes; La Condesa de Pozo Dulce, vista como una mujer insegura que necesita la aprobación o los consejos del Padre Clemente, su confesor; Ramona, el único personaje que intenta aparentar lo que no es (recordemos al personaje femenino de *Doña Perfecta* o Rosalía en *La de Bringas* en Benito Pérez Galdós) y, por último, Jacintica, que actúa como celestina colaborando junto a Luisa en sus devaneos amorosos.

Luisa, protagonista de la obra, viene regida por la educación recibida tanto religiosa como social. Mujer que ha pasado parte de su vida retirada en un convento, limitada por las normas sociales impuestas, actúa con un matiz de libertad para conseguir su objetivo: el matrimonio con Alfredo. En el siglo XIX, se distinguían dos tipos de mujeres: las que vivían recluidas en el hogar y sólo para los quehaceres familiares, situación que las llena de júbilo, y las mujeres relacionadas con la alta burguesía, caracterizadas por la conversación y la cultura adquirida. En este período, la mujer sufre una transformación; la alta burguesía influye en la mujer del hogar perteneciente a la clase media-baja. Por lo tanto, un tercer grupo se decantaba por la mezcla de lo popular y lo culto, es decir, féminas que no han abandonado el ambiente hogareño, potenciadas, esta vez sí, por un ámbito cultural.

Luisa revela matices de educación estrictamente religiosa y ciertos momentos de evasión.

> LUISA.– [...] Si no fuese yo [...] tan poco aficionada a devaneos, tan desconfiada de los hombres, tan prevenida contra sus maldades y tan instruida por las madres en el catecismo y en la moral cristiana.[7]
>
> [...]
>
> LUISA.– [...] Yo necesito quedarme aquí sola, por breves instantes, para dar cima a una aventura que tengo empezada. Yo también tengo aventuras. [...]. (p. 937)

---

[6] Luis González López, *Las mujeres de don Juan Valera*, Madrid, M. Aguilar, 1934, pp. 282-283.

[7] Juan Valera, *Obras Completas I*, Madrid, Turner, 1995, p. 918. Siempre citaremos por esta edición. Las páginas de las siguiente referencias sobre las palabras de los personajes irán indicadas entre paréntesis.

Como hemos evidenciado, Luisa pertenece a una clase social baja lo que condiciona su actuación frente a Alfredo, hijo de la condesa. Es el factor más importante para ella y cada vez que entabla conversación con el conde pone como impedimento su poder económico, de ahí la revista social y la bifrontalidad denunciadora ante las jerarquías sociales.

> LUISA.– [...] Pero líbreme Dios de aparecer como seductora y de que la Condesa de Pozo-Dulce pueda acusarme con razón de haber entrado en su casa y ganado su confianza para levantarle a usía de cascos y para moverle a emplear seriamente su voluntad en persona de clase de persona tan inferior como yo soy. (p. 918)

Definimos a Luisa como el personaje que mueve la trama de la obra. Sin su ingenio para llevar a cabo el plan y la posterior trampa contra los pretendientes, la obra no tendría el efecto de enredo. Consigue, mediante la astucia, burlarse de los personajes masculinos. Pero su actuación no se limita a su beneficio, sino que también busca el de Ramona. Su mente fría hace que tenga atados todos los cabos de la prueba amorosa que lleva a cabo; por consiguiente, el detalle y la planificación son elementos que sobresalen en sus movimientos.

> LUISA.– [...] Que mala soy; en qué peligro le pongo... pero no, ya está en el jardín como si tal cosa. Ya va a subir... Ya sube. Me escondo para que no me vea y para que imagine que no le veo. Me haré la distraída y la sorprendida. (pp. 938-939)

Otro elemento que no podemos soslayar es el lenguaje de la ingeniosa Luisa. Un lenguaje popular, caracterizado por el empleo de expresiones hechas y refranes: «No se empeñe en hacerme comulgar con ruedas de molino», «Nadie diga de este agua no beberé», «Quien habla mal de la pera es quien se la lleva». Sin embargo, este lenguaje coloquial se ve reforzado por la utilización del término «usía», que solamente utiliza ella y siempre para referirse al personaje masculino de mayor condición social.

Concluyendo con la protagonista de *Amor puesto a prueba,* indicamos su máxima importancia en el desarrollo de la obra ya que las características psicológicas y el carácter pícaro y enredador, le permite conseguir lo que se propone en cada momento. Su actuación hace que sobresalga del resto de personajes, encuadrado en el tipo femenino de la Literatura del siglo XIX.

La condesa de Pozo-Dulce, como su nombre indica, no está definida individualmente, sino que se encuadra dentro de los rasgos generales del título social que posee. Destacan en este personaje la necesidad de un apoyo moral para llevar adelante sus propósitos, en este caso un clérigo, el Padre Clemente, y el honor, rasgo de la burguesía del siglo XIX. A pesar de haber actuado con gallardía para vengarse de su marido, no asume con valentía las consecuencias de dicha venganza. Por ello, sintiéndose acosada, pide consejo al Padre Clemente para librarse de la figura del Marqués.

Hay que destacar la posición antitética entre el título nobiliario y su situación económica, pues no se corresponden. Por miedo a la miseria, intenta persuadir a su hijo para que se case con Ramona, mujer con una posición económica desahogada. Sin embargo, no está dispuesta a forzar la situación. Esta idea no se adecua al papel de madre que nos presenta la situación de la sociedad en el siglo XIX, en la que los padres buscaban un matrimonio próspero para sus hijos.

En nuestra opinión, el lenguaje que emplea este personaje es el más relevante por el contraste entre las distintas formas. La condesa, por un lado, usa vocablos típicos de Madrid, que simboliza el núcleo de la burguesía para aparentar lo que no es porque intenta regirse de acuerdo al título que posee. Por ejemplo: «Sólo he flirteado», y añade más adelante «Son términos que están de moda en Madrid [...]». Por otro lado, se contraponen las expresiones coloquiales típicas andaluzas: «Ave María Purísima», «usted es mi paño de lágrimas», «Bien vengas mal si vienes solo»... Aunque hay palabras andaluzas que desconoce: «bronquis», sin olvidar el uso aparente de expresiones de tipo poético como «Las desazones caen sobre mí como llovidas», lo que incide sobre el esfuerzo de Valera para reflejar un tipo de oralidad literaturizada, no así la jerga de las clases populares. En conclusión la apariencia y el honor destacan como factores predominantes en esta mujer, cuyas sutilezas difícilmente podrán agotarse durante esta comunicación.

Otra mujer que destaca por ser cómplice del enredo amoroso es Ramona, descrita a partir de diferentes ópticas. En el caso de Luisa, Valera la caracteriza como una mujer adinerada, perteneciente a la alta burguesía:

> LUISA.– La señorita es una alhaja por todos estilos: con una cara como un sol, con un cuerpo como un pino de oro, sabiendo más que el lepe; elegante, discreta y modosa, y con un potosí por dote. Huerfanita

de padre y madre y heredada por consiguiente. Suyas son las mejores fincas que hay en el término de este lugar (pp. 918–919).

Por otro lado, Alfredo manifiesta ante los ojos de Luisa la poca importancia que tiene Ramona para él:

> ALFREDO.– [...] Me parece ordinaria. No la tomaría por mujer aunque me la diesen enconfitada; aunque tuviera dos veces más millones y aunque mi madre y yo estuviéramos más perdidos de lo que estamos. (p. 919)

Y añade más adelante:

> ALFREDO.– [...] Aunque entre Doña Ramona y yo no te hubieras tú interpuesto, no me casaría yo con esa india brava. (p. 920)

El Padre Clemente, mientras conversa con la condesa, destaca de Ramona su poder financiero:

> PADRE CLEMENTE.– [...] No lo dude usted, la nietecita de don Tadeo está (entiéndase esto en sentido espiritual), más blanda que una fresa. [...] La señorita doña Ramona es un primor. Cualquier joven, por soberbio y descontentadizo, que sea, podría con gusto casarse con ella sin millones... Conque... con millones... no digamos... Miel sobre hojuelas. (p. 922)

Sin embargo, la definición más significativa y verídica que aparece en la obra es la que ella misma aporta sobre su persona:

> RAMONA.– [...] por haberse fiado de una infiel y pérfida servidora... (p. 936)

Tras estas meras observaciones de Ramona, tenemos que señalar que su actuación vino condicionada por la astucia de Luisa a la hora de ejecutar el plan. Aunque su aparición en la obra se considere tardía, su intervención es decisiva para el desenlace, cargado de optimismo.

Ramona no confiesa su verdadera condición social hasta que no lleva a cabo su idea de poner a prueba a Currito, ratificando así que la ama. Por consiguiente, su actuación es paralela a la de Luisa con un matiz: Luisa necesita conocer el verdadero amor que Alfredo siente hacia ella, pero Ramona tomaba su plan como una auténtica burla, es decir, para ella se trata de un simple juego porque, consciente de la situación social, no teme arriesgarse frente a Currito.

Por último, Jacintica cobra especial relevancia en el desarrollo de la prueba amorosa ya que es la última responsable. Sus pensamientos aparecen desglosados en los movimientos y palabras de Luisa o Ramona. Por ello, debemos atender a la no aparición de su nombre en el reparto, aunque sí por boca de Luisa, usando el diminutivo con una clara intención afectiva y cómplice. Lanzadera social y afectiva, es un trasunto celestinesco que idea el enredo amoroso:

> LUISA.– [...] Todo ha de arreglarlo la chacha Jacintica, el ama de llaves de don Tadeo. Es muy lista, y, como viuda de un sargento de la Guardia Civil, se pinta sola para policías y tramoyas. (p. 928)

En consecuencia, como declara María Clementa Millán, «Valera, casi al final de su vida, parece darnos en esta obra amable, donde el verdadero amor logra salvar todos los obstáculos, una última versión del tema fundamental que ha ido desarrollando a través de su teatro, y de casi toda su producción»[8]. Una redención libérrima que sólo las riendas de la pasión, afligidas, aflojadas y quién sabe si refrenadas, dotan de sentido estético, apasionado, rebelde.

BIBLIOGRAFÍA

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995.

FAUS SEVILLA, Pilar, *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós*, Valencia, CSIC, 1972.

GALERA SÁNCHEZ, Matilde, *Actas del Primer Congreso Internacional sobre don Juan Valera*, Ayuntamiento de Cabra, Diputación de Córdoba, Cajasur, 1997.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Luis, *Las mujeres de don Juan Valera*, Madrid, M. Aguilar, 1934.

MILLÁN, María Clementa, «La obra dramática de Juan Valera» en *Revista de Literatura*, LII, 103, 1990.

OLSON, Elder, *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «La comedia de enredo», *Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, Almagro, ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha y del Festival de Almagro, 1998.

PORLAN, Rafael, *La Andalucía de Valera*, Sevilla, Universidad, 1980.

VALERA, Juan, *Obras Completas, I*, Madrid, Turner, 1995.

[8] María Clementa Millán, «La obra dramática de Juan Valera» en *Revista de Literatura*, LII, 103, 1990, p. 175.