

## LAS IDEAS POÉTICAS DE JUAN VALERA EN LOS “ESTUDIOS CRÍTICOS”

Ascensión RIVAS HERNÁNDEZ  
Departamento de Lengua Española  
Facultad de Filología. Universidad de Salamanca  
37008 Salamanca  
sisina@usal.es

JUAN VALERA (1824-1905), DE CUYA MUERTE se acaba de conmemorar el primer centenario, se inició tarde en el arte de la novela. Había cumplido los cincuenta cuando publicó *Pepita Jiménez* (1874), obra que habría de darle fama y dinero como siempre pretendió.<sup>1</sup> Los principios de Valera como autor literario fueron en la poesía,<sup>2</sup> género para el que se sentía especialmente dotado aunque nunca destacara en él. Las circunstancias, como él mismo afirma en el prefacio a sus *Estudios críticos*, le llevaron más tarde al periodismo, lo que le obligó a abandonar su deseo de perfección para pasar a escribir “como Dios me diese a entender, sin pararme mucho en perfiles” (1, 11). Por ello y por su falta de fe en una doctrina filosófica, en su propia imaginación, y por su carencia de credo político, se convierte en crítico,<sup>3</sup> oficio que, según sus palabras, “es [...] de gente desengañada” (1864, 11). Valera, entonces, habla de sí mismo desde una ironía algo desencantada: “Yo, que me juzgué poeta, y de los mejores, he caído en el ser de un prosista casi negativo, que no es más quien critica” (1864, 9). A pesar de estas palabras, sin embargo, el autor valora extraordinariamente la labor de la crítica como se pone de manifiesto en los artículos que, aparecidos en diversos periódicos y revistas, él mismo agrupó en dos volúmenes bajo el título *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días* (1864).

Ya en “Cuentos y fábulas de D. Juan Eugenio de Hartzenbusch” (2, 39-48) Valera se hace eco del peligro que tiene el exceso de autores y obras en la época, pues esa abundancia puede ahogar al lector, que se siente incapaz de distinguir lo que verdaderamente merece la pena de lo que debería ser ignorado. En tal caso es importantísima la labor del crítico, que desde su posición privilegiada debe orientar al lector medio a manejarse en el fértil mundo de la literatura. Pero al mismo tiempo, los periódicos deben reservar más espacio en sus páginas para la crítica literaria, y sus columnistas deben realizar su tarea de un modo más detenido y más esmerado.<sup>4</sup> Para ello, dice Valera, son





importantes dos cualidades en el crítico: una innata (el buen gusto) y otra derivada de su esfuerzo (el conocimiento de las *humanidades*), sobre las que se impone una necesaria imparcialidad y un deseo de erradicar la nociva costumbre de la lisonja o la censura excesivas. La moderación y la objetividad son, pues, hábitos críticos poco frecuentes mediado el siglo XIX que el autor de *Pepita Jiménez* destaca como fundamentales para que la crítica ejerza una buena orientación sobre el público lector.

En otro artículo, publicado en abril de 1858 en *El Diario Español*, se hace eco el autor de una tendencia, habitual en ciertos círculos a aplaudir inmoderadamente las novedades literarias y a abandonarlas más tarde a su suerte o incluso a menospreciarlas cuando el entusiasmo inicial ha desaparecido. Habla entonces Valera de dos tipos de crítica: la que se publica en los periódicos y la que se realiza de forma oral, que a fuerza de su tenacidad y su vehemencia crea dudas sobre la imparcialidad y la adecuación de la primera, y conduce finalmente “a formar, con el transcurso del tiempo, nueva opinión pública, a menudo desfavorable al autor de la obra criticada” (2, 90).

Pero Valera tiene de la crítica un altísimo concepto. A su juicio se puede censurar la obra analizada si así lo considera el intérprete, aunque siempre deberá reconocerse su valor y su importancia dentro de un contexto más general. La crítica no ha de ser, pues, meramente negativa, sino orientadora y valorativa,<sup>5</sup> y además ha de realizarse con independencia del concepto en que se tenga a su autor, dejando al margen la intención de perjudicarlo o favorecerle porque de lo que se trata realmente es de aclarar las dificultades de lectura “y de fijar la verdad entre las opuestas doctrinas que separan a los literatos en varias parcialidades” (2, 91). Para Valera, entonces, el crítico primeramente debe encuadrar la obra dentro de un género determinado, y después tendrá que señalar las bondades que la hacen acreedora del beneplácito el público, que le conmueven o que le distraen. Así, el crítico deberá valorar tanto el buen concepto artístico del texto y su adecuado uso del lenguaje como aspectos más etéreos y esquivos a la interpretación en relación con su belleza, “en cuya creación y manifestación no caben ya procedimientos ni reglas” (2, 92), aunque también deben señalarse, en aras de la objetividad, sus lunares y las faltas en las que incurre el autor. Al hilo de estas consideraciones se descubre la modernidad que caracteriza al concepto valerino de la crítica, ya que sus principios más significativos podrían ser asumidos enteramente por sus colegas de un siglo después.<sup>6</sup>

Pero además de una perfilada idea de la misión de la crítica, Valera cuenta con un concepto preciso de la literatura y de las leyes universales que la ordenan desde una perspectiva teórica. En este sentido, se refiere de forma expresa a su carácter ficcional, distinguiendo para ello entre la realidad del mundo



real y la que el autor presenta en la obra.<sup>7</sup> Pero al mismo tiempo ofrece referencias a la llamada *tópica mayor* de la teoría literaria, es decir, en los artículos se da respuesta a preguntas sobre el origen, la causa material o formal y la finalidad de la literatura. Veamos de qué modo lo hace.

Valera no cree en un arte exclusivamente imitativo. A su juicio, previamente a la imitación se impone un criterio valorativo que impulsa a decidir, en función de la estética, qué cosas son dignas de ser imitadas en opinión del autor. Además, es ese mismo criterio el que lleva a eliminar las máculas que afean el objeto imitado reduciendo su belleza:

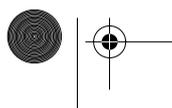
El arte no es meramente la imitación de la bella naturaleza. Para imitar la bella naturaleza es menester saber distinguirla de la fea. Hay, pues, en nosotros un criterio artístico que precede a la imitación y aún a la observación; hay en nosotros un ideal de hermosura que nos sirve de norma y de guía para conocer la hermosura real y reproducirla en nuestras obras, purificándola y limpiándola de sus imperfecciones y lunares. (2, 8-9)

El resultado es, pues, un arte idealizado, una auténtica creación del autor. El arte, como es obvio, se origina con la imitación de la naturaleza, pero se trata de una naturaleza seleccionada (se elige la hermosa y se rechaza la fea) sobre la que, además, se lleva a cabo una tarea de depuración, eliminando de ella todo lo que la aleja de un ideal de belleza. En este ideal, además, está muy presente un componente moral que reviste al objeto artístico de modo necesario, en cuya ausencia no hay belleza. La poesía es, pues, imitación sublimada en lo estético y en lo moral.<sup>8</sup>

Si, por lo que hemos visto hasta ahora, el autor de *Pepita Jiménez* había puesto en tela de juicio el concepto aristotélico de la *mímesis*, en uno de sus artículos posteriores<sup>9</sup> mostrará sin ambages su mayor proximidad a la teoría platónica en relación con la causa eficiente de la literatura:

Las leyes del arte, como las leyes de la naturaleza, estaban en Dios antes de ser conocidas del hombre; y no sólo estaban en Dios, sino que asimismo estaban en la naturaleza y en el arte, y las cosas inanimadas y las inconscientes las cumplían, y los seres dotados de entendimiento las cumplían también, como por instinto, aunque apenas entendiéndolas, aun a no ser de un modo confuso. (2, 356)

Desde su postura cristiana Valera se refiere a Dios como depositario absoluto de las leyes que rigen la naturaleza y, por lo tanto, el arte. El universo funciona a la perfección cumpliendo de forma automática con esas leyes, pero ¿qué sucede con el arte? En este caso el artífice, es decir, el artista, conoce las leyes de forma instintiva, entendidas sólo en lo necesario para poder hacer uso de ellas, incapaz de llegar por razonamiento a la quintaesencia de su origen y de su sentido. Si en un artículo anterior rechazaba Valera la teoría de la





*mimesis* aristotélica, al decantarse en este de forma explícita por la existencia de unas leyes derivadas de Dios, cuyo conocimiento intuitivo capacita al hombre para la creación artística, se aproxima claramente al concepto platónico de la *anamnesis*.<sup>10</sup>

Para Valera, además, la poesía cuenta con un sentido profundo que se expresa a través de una serie de complejas relaciones formales. Las palabras solas no pueden significar el pensamiento del poeta, pero la forma que esas palabras adoptan en el discurso establece conexiones impensadas, vínculos sorprendentes que consiguen trasladar ideas y sentimientos para los que el lenguaje literal está incapacitado. La forma poética, entonces, expresa un conjunto de sentimientos inefables de otro modo que son percibidos por el lector de forma irracional, intuitiva. La poesía es, así, espíritu comunicado, una conexión especial entre dos almas (la del poeta y la del lector) que logran entenderse más allá de las palabras.<sup>11</sup> Ahí se percibe, una vez más, el idealismo estético del Valera teórico, que al hablar de la importancia de la forma en poesía no se refiere a su componente externo, a la estructura, sino a un elemento profundo y misterioso “por donde el estilo realza las ideas y los sentimientos, y pone en la escritura, con encanto indestructible, toda la mente y todo el corazón de los autores”.<sup>12</sup> La poesía, pues, transmite ideas inefables, sentimientos y valores del espíritu imposibles de ser comunicados de otro modo.

Según se desprende de lo anterior, Valera es idealista en su pensamiento literario, aunque en una definición que aventura de sí mismo lo que confiesa es no ser ni romántico ni clásico ortodoxo, sino “clásico a mi manera” (1, ix). Formado en una época en la que en España confluían el Romanticismo y ciertos elementos epigonales del Neoclasicismo, el autor valora en cierto modo los rasgos del movimiento cultural surgido en Alemania, aunque también critica sus excesos,<sup>13</sup> para rechazar después con contundencia la torpeza y tosquedad del clasicismo francés,<sup>14</sup> introducido en España por Luzán y los Moratines (1, 11).

Pero la crítica hacia las leyes de la poética neoclásica se vuelve acerba en “Sobre el discurso acerca del drama religioso español” (2, 57-88), donde afirma sin ambages que las normas del clasicismo son incapaces de explicar la sublime belleza de nuestro teatro clásico. Las reglas del Neoclasicismo se fundamentan sólo en el empirismo y en el sentido común, y por ese camino impiden el acceso a los conceptos profundos que crea el arte, haciendo imposible esa comunicación entre autor y lector (o entre autor e intérprete) tan consustancial a la literatura, y poniendo en evidencia, por si esto no fuera suficiente, los errores de las obras:



pero ese empirismo y ese sentido común de las reglas, si de nada servían para hacer la crítica positiva, si no daban luz para descubrir la sublime inspiración de nuestros grandes autores, eran bastantes a poner en claro todas las faltas, todos los errores, todos los lunares que la corrupción del buen gusto y de las costumbres había puesto en sus obras. (2, 71-72)

En relación con el segundo componente de la tópica mayor de la poética clásica (el objeto material de la poesía, entendida esta no como género sino como *literatura* en general), Valera se refiere a la palabra. Pero la palabra contiene de forma clara y determinante “todas las ideas y sentimientos humanos” (1, 145) tal como se ha expuesto en páginas anteriores. De ahí que, a su juicio, en el fondo “todos ellos son objeto de la poesía” (1, 145).

Mayor amplitud reserva el autor para el análisis del tercer elemento, el objeto final, y ahí se manifiesta con insistencia partidario en exclusiva del fin estético. El fin de la literatura, como dirá hasta la saciedad, es la belleza. Tanto en el *Orlando* como en todas las grandes obras de la humanidad, independientemente del contenido filosófico que se transmite, lo más importante, lo que las justifica, es, sin duda, la belleza, de la que Valera se atreve a afirmar “que vale tanto y más que la verdad científica” (1, 145). El concepto estético, que en términos clásicos conduce al deleite, se opone con rotundidad al didactismo defendido por el Neoclasicismo. La poesía no puede ser didáctica porque como dice gráficamente nuestro autor, “o no es didáctica, o no es poesía” (1, 146). Pero al mismo tiempo que vincula en su argumentación el deleite con la belleza, establece una conexión entre el didactismo y la verdad, oponiéndose de este modo a todas las doctrinas científicas que estaban de moda en su época y de las que el Naturalismo era su reflejo en literatura. En este sentido, el autor de *Pepita Jiménez* opone ciencia y poesía, y con la valentía que le proporciona su convicción afirma que en su terreno el poeta tiene la facultad de poder ir más allá, “a campos aún no explorados y apenas descubiertos” (1, 147). La explicación de cuáles son esos campos se encuentra en el artículo “Qué ha sido, qué es, y qué debe ser el arte en el siglo XIX” (2, 5-17), donde comenta el alto valor que el arte y la hermosura por él creada tienen para el espíritu del hombre:

El arte, por lo tanto, tendrá siempre una misión elevada y vivirá sin confundirse ni perderse en la ciencia: vivirá creando la hermosura y soñando y adivinando en el no expresado infinito las futuras verdades o las hermosas ilusiones que han de servir a los hombres de guía o de consuelo. (2, 16)

Así, si la ciencia domina la parte racional, la espiritual se alimenta de los objetos del arte. Éstos crean la hermosura y son capaces de llevar al hombre a situaciones no vividas y de hacerle disfrutar de ilusiones que le enseñan el



camino o le ayudan en las dificultades que van surgiendo. La poesía es puro deleite y no puede estar sometida a ninguna finalidad espuria. Pero además el poeta, que sólo debe pretender la belleza y que debe alejarse de lo didáctico, lo científico y lo racional, ha de actuar por instinto, dejándose arrastrar por la inspiración o, como dice Valera, “por una iluminación súbita, sin conocer ni reflexionar que [...] dice [grandes cosas]” (1, 151), donde se observa, una vez más, la raigambre platónica del pensamiento poético del autor.

Al referirse a la finalidad de la literatura, Valera alude de forma expresa al drama, porque después de la importancia que se le había otorgado al teatro en la educación de la sociedad durante el Neoclasicismo, era necesario salir al paso explícitamente de su pretendida fundamentación didáctica. El teatro, dice el autor, como la poesía lírica y la novela, tiene como único fin la creación de la belleza, y aunque puede expresar también los sentimientos e ideas de su autor, éstos aparecen de forma inevitable y colateral, siempre supeditados al hedonismo. La poesía que busca el didactismo es una poesía entendida al modo vulgar, y los que creen en ella prostituyen el arte literario y se convierten en autores de sermones irritantes, pedestres y fastidiosos. La búsqueda de la hermosura, por el contrario, conduce de forma implícita al hallazgo de la bondad y de la verdad que en ella se encuentra de forma natural, idea que remite una vez más a ese idealismo platónico tan consustancial al pensamiento poético de Juan Valera.<sup>15</sup>

En otro momento, al aludir expresamente a la novela en relación con el objeto de la literatura, Valera insiste en la búsqueda de la hermosura como único fin, y manifiesta una lealtad militante a la teoría de *el arte por el arte*<sup>16</sup> (Jiménez Fraud 138):

Yo soy más que nadie partidario *del arte por el arte*. Creo que la poesía tiene en sí un fin altísimo, cual es la creación de la hermosura. Creo que la poesía, y por consiguiente la novela, se rebajan cuando se ponen por completo a servir a la ciencia; cuando se transforman en argumento para demostrar una tesis. (2, 252)

Más adelante alude el autor a una moda que surgió mediado el siglo XIX que consistía en considerar a las novelas como tratados esotéricos cuyo sentido se encontraba al alcance de unos pocos iniciados. Los autores mostraban en ellas sus profundos conocimientos sobre política, economía, filosofía, religión y otras ciencias, y esto obligaba a los críticos a desentrañar el contenido de las obras desde esas mismas perspectivas. Arte, pues, para un pequeño grupo de privilegiados de mente preclara. En este contexto hay que situar algunos de los artículos que Valera dedicó a su lectura del *Quijote*,<sup>17</sup> fundamentalmente aquellos que sirven de contra-crítica a los escritos por Nicolás Díaz de Benjumea. En ellos el autor de *Pepita Jiménez* trata de borrar la imagen de un *Qui-*



*jote* esotérico, filosófico o autobiográfico, para defender la de una obra muy amena con la que sólo se buscaba el deleite del lector. Al insistir en la teoría de una obra ficcional sencilla<sup>18</sup> en la que no hay lugar para el simbolismo, Valera hace suya la idea lanzada por Tomás Tamayo de Vargas en el siglo xvii (y corroborada después por Marcelino Menéndez Pelayo) según la cual Cervantes fue un *ingenio lego*, es decir, un hombre poco erudito y poco preparado en relación con otros autores de su época, aunque dotado de un extraordinario sentido común al que logró sacar mucho partido.

Ya se ha señalado cómo Juan Valera identifica la finalidad de la literatura con la estética, y cómo, ahondando en la misma teoría, rechaza cualquier forma primaria de didactismo. Sin embargo, fiel a su formación y a su espíritu cristiano, en dos artículos aborda el asunto de la moralidad en la literatura. En el primero de ellos<sup>19</sup> sale al paso de los que censuran los poemas de Campoamor por su falta de decencia, lo que ya demuestra una preocupación por ese tema. Pero además, en ese mismo trabajo se refiere a la existencia de ciertos “libros que por inmorales, peligrosos o indecorosos, se deben condenar” (1, 190), es decir, que al rechazar ese tipo de literatura Valera demuestra tener unas ideas morales que se reflejan en sus críticas.<sup>20</sup> De forma más explícita se manifiesta el autor en “De la moralidad en el teatro”, cuyo título ya nos sitúa en el blanco de la diana. Aquí, además, se alude de forma expresa a la relación que existe entre la finalidad del arte (concretamente del teatro) y la moral. “¿Conviene [se pregunta Valera] y hasta es necesario que las comedias y tragedias no ofendan la moral?” (2, 110). Así lo afirma el autor, y para que no haya lugar a dudas termina su argumentación refiriéndose al carácter auxiliar de la moral para el arte: “El fin del arte es la creación de la belleza. El instrumento de que para esta creación se vale es la imaginación, a la cual se unen sin duda el recto juicio y el sentimiento moral como auxiliares” (2, 110).

La finalidad de la literatura es, en efecto, crear belleza, pero para que esto sea posible es necesario que el arte se mueva dentro de unos parámetros morales que, aunque secundarios, son imprescindibles.

A pesar de que Valera se inicia en la literatura con la poesía, es en la novela donde alcanza el éxito, y es de ese género, que tan bien conocía, del que explica en “De la naturaleza y carácter de la novela” (1860) algunos de sus fundamentos. Al abordar el asunto de la ficcionalidad, y contrariamente a lo que había sucedido en la exposición de su pensamiento teórico, parte el autor de las palabras de Aristóteles, que distinguía entre historia y poesía. La primera cuenta lo efectivamente sucedido, y la segunda lo que podría suceder según lo verosímil y necesario. De ahí que la poesía sea más filosófica que la historia, aunque en lo que verdaderamente pone Valera el acento es en la ficcionalidad.



En relación con la verosimilitud, el autor distingue la vulgar y la científica de la artística o estética, es decir, la del mundo real de la del mundo de la fantasía. El novelista ha de partir necesariamente de la realidad, de personajes que se comportan, razonan y sienten como los hombres reales. Pero gracias a su libérrima imaginación puede hacer, por ejemplo, que esos personajes vuelen, sin que por ello se vea menoscabada la verosimilitud, ya que, a su juicio, “el criterio de la verosimilitud fantástica es el que decide sobre la legitimidad de esos engendros [de la fantasía], sometidos en su nacimiento, en su desarrollo y vida a ciertas leyes de conveniencia y de lógica” (1, 225).

Y ahí es donde interviene el talento del escritor, que tiene que servirse de sus facultades para conseguir que aquello sea verosímil dentro de la obra. Es necesario, entonces, que el poeta tenga “bastante magia de estilo y bastante virtud representativa para trasladarnos a las regiones imaginarias en que es verosímil que un hombre vuele y para pintárnosle de un modo que, a despecho de nuestra incredulidad, le veamo ir por el aire” (1, 225-26).

En la novela, entonces, aunque no de un modo necesario, puede tener cabida lo fantástico, porque se trata de un género de puertas abiertas cuya única condición, a juicio de Valera, es que trate una historia ficcional.<sup>21</sup> Pero al mismo tiempo aboga el autor por una novela en la que triunfen las ideas morales, independientemente de que la finalidad del género, como la del arte en general, sea la de crear belleza para deleite del receptor.

Finalmente, se refiere el autor en dos artículos a un asunto que resulta controvertido desde que Platón lo planteara en *República*: el de la protección de la literatura por parte del gobierno. La opinión de Valera en este sentido es clara y contundente. Cuando la literatura crece a la sombra del poder, en los autores se desarrolla un servilismo y un espíritu de adulación que en nada favorece al arte. El gobierno, entonces, desconocedor de lo que es bueno o malo por sus cualidades estéticas, y sólo atento al halago y la lisonja, protege obras de ínfima calidad que “como mala yerba, ahogan toda buena semilla de verdadero ingenio y rebajan el nivel intelectual y moral de la nación hasta el último grado” (2, 140). Además, el gobierno debería priorizar otros problemas de mayor enjundia, como el desarrollo de la Ciencia. Así, esta podría brillar con la misma intensidad con la que, a juicio de Valera, ya brillaba la literatura de su época.<sup>22</sup>

## NOTAS

1. A ello se refiere a menudo en su correspondencia personal. En una carta enviada a Servando Arbolé fechada el 11 de julio de 1877 afirma: “Yo necesito dinero y tengo el propósito de ganarle escribiendo. No crea usted que son cuentas galanas” (Valera



- 2004, 60). También le escribe a Marcelino Menéndez Pelayo (26/junio/1878) lo siguiente: “Por el correo de hoy recibirá Vd. *Pasarse de listo*, la más endeble, sin duda, de mis novelas; pero como la pagan, y yo necesito dinero, no hay más que publicarla” (Valera 2004, 93). Y en otra, dirigida al mismo, se queja de la dificultad de ganar dinero en España con el oficio de escribir: “Es menester ganar dinero escribiendo, y para ello, en España, donde tan poco y tan mal se paga, importa convertirse en chorro continuo de tinta o poco menos” (Valera 2004, 95).
2. Publicó sus primeros versos en revistas de Granada y Málaga como *La Alhambra*, *Tarántula* y *El Guadalhorce* entre 1840 y 1842, y en 1858 apareció un volumen con el título de *Poesías*. Sobre el Valera poeta ver Jiménez Fraud 111-19.
  3. Esto sucedió tras su regreso del Brasil en 1853. Como señala De Coster (9), colaboró “en la *Revista española de ambos mundos* (1853-55), la *Revista peninsular* (1855-56), *La gaceta de Madrid* (1856), *El Estado* (1857-59), *La América* (desde 1857), *El diario español* (1858), *El mundo pintoresco* (1858-59), *El Horizonte* (1859), *La crónica de ambos mundos* (1860) y *La Discusión* (1860)”. En 1859 fundó *La Malva*, y un año después la revista humorística *La Cócora* y *El Contemporáneo*, donde fue redactor principal hasta 1863.
  4. Valera conocía bien las dificultades del periodismo porque, como señala De Coster (14) en referencia a los artículos aparecidos entre 1860 y 1865 en *El Contemporáneo*, “se ve que tenía prisa, que muchas veces le faltaba tiempo para preparar sus temas”. Y es que, en efecto, uno de los principales problemas que plantea el periodismo escrito es el de la premura en el trabajo.
  5. Desde el principio, y tanto por méritos propios como por contraste con *Clarín*, Valera se granjeó fama de crítico benévolo. Como señala Bermejo Marcos (13) “en la crítica de Valera no se encuentra ese ingrediente corrosivo que por desgracia suele abundar en las de sus coetáneos: la amarga bilis del castigo. Juez severísimo que se preocupa más de señalar los defectos que de mejorar y estimular las calidades positivas de una obra”. En este mismo sentido, ya en 1858 Valera realiza la siguiente afirmación: “la crítica de una producción literaria no se ha de escribir con la intención de favorecer o perjudicar al autor, sino con el más elevado propósito de dilucidar los puntos oscuros de la filosofía del arte”, en “Observaciones sobre el Drama titulado *Baltasar* de la señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda” (2, 91).
  6. En relación con la modernidad de Valera, y al comentar la supuesta indulgencia de su crítica, Bermejo Marcos (12-13) afirma lo siguiente: “Don Juan Valera no sólo no es el crítico benévolo que muchos han querido ver en él, sino que, visto a la luz real de una nueva crítica auténticamente constructiva, es el primer crítico español realmente moderno con que contamos”.
  7. “Los hombres que son buenos [dice], no se enamoran de la maldad aunque la vean, sobre las tablas o en una novela, salir triunfante de la virtud; porque en este mundo, real y positivamente estamos viendo esto muy a menudo, sin necesidad de recurrir a ficciones; y los hombres que son malos no aprenden nada que ellos ya no sepan sobre la maldad” (1, 131). “Lo que sí puede dar el saber son los medios para cometer la maldad; pero nadie va a buscar estos medios en los libros de entretenimiento” (1, 131).



8. En este concepto sobre la esencia del arte en general y de la literatura en particular, Juan Valera rechaza implícitamente el Naturalismo, que se basaba en la estética del feísmo. El arte naturalista en España fue fundamentalmente polémico y contó con el rechazo militante de la mayoría de los autores. En este sentido, el poeta Federico Balart (358) censura su pretensión de reflejar la realidad tal cual es, porque con ello solo ofrece sensaciones desagradables, mientras el teórico Indalecio Llera (697-98) se refiere al mal que produce con estas agrias palabras que no necesitan comentario: “Cuánto daño pueda hacer, se ve palpablemente, sobre todo, considerando el sistema que sigue, que es descender a los más menudos detalles en las materias más lúbricas, y buscando, como dicen sus secuaces, la *mayor naturalidad*, coger los asuntos y los tipos en lo más corrompido, y convirtiéndose en *idealista del mal*, por más que haga aspavientos de proceder con análisis científico, no presentar la sociedad sino como un conjunto de hipócritas, avaros, bebedores, ladrones egoístas, desenfrenados, criminales, neuróticos, y la verdadera virtud, como objeto ridículo”.
9. Se trata de la “Réplica al artículo comunicado de D. Nicomedes Martín Mateos sobre el discurso leído por el Sr. Campoamor en la Real Academia Española” (2, 347-99).
10. Platón distingue entre *mimesis* y *anamnesis*. La *mimesis* es la imitación en el arte del mundo sensible, rechazada en el Libro x de *República* (596e-598b) por su alejamiento del Mundo de las Ideas Inmutables. Frente a la *mimesis*, la *anamnesis* supone la reminiscencia de la Idea como trasunto de lo divino.
11. En un artículo titulado “Sobre los *Cantos* de Leopardi” (1, 154-84), publicado en cinco partes en la *Revista española de ambos mundos*, Juan Valera afirma: “[...] en la forma, construcción y organismo, por decirlo así, del estilo de los grandes poetas como Leopardi, hay un espíritu que se pone en comunicación con el espíritu del lector, si el lector le tiene, y le dice cosas indecibles por otro medio” (161).
12. En “Al Excmo. Sr. Duque de Rivas” (1, 11).
13. En “Del Romanticismo en España y de Espronceda (1, 118-53), critica Valera a los poetas románticos españoles por su verbosidad; por la falta de organización gramatical de sus obras; por la falsedad, monotonía y prolijidad de sus descripciones; por su hipocresía y su falta de elegancia. De ellos se exceptúa al Duque de Rivas por su vinculación con el clasicismo de los romances antiguos y por la frescura de su imaginación, a Zorrilla por su simpatía y popularidad, y a Espronceda por su apasionamiento.
14. En “Las escenas andaluzas del *Solitario*” (1, 201-17) Valera censura a “los que sólo leen libros franceses, bebiendo en ellos toda su doctrina y dudando que haya en los españoles algo que aprender” (1, 225).
15. En un artículo publicado en tres partes y titulado “De la moralidad en el teatro” (2, 107-25), Valera pone de manifiesto una vez más la raigambre cristiana de su idealismo platónico cuando afirma: “Claro está que la belleza, la verdad y la bondad están unidas en Dios, y que acercándonos mucho como artistas a la belleza perfecta, o como sabios a la verdad cumplida, o como varones justos y virtuosos a la bondad pura y sin tacha, nos acercamos a Dios que es centro de todas las cosas excelentes” (2, 111).
16. Se trata de un principio estético muy difundido en la época que había surgido en Francia. La fórmula que lo inmortalizó (la expresión *el arte por el arte*) fue pronunciada por vez primera en 1836 por Víctor Cousin en su “Cours d’Esthétique”: “Il faut



- de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, de l'art pour l'art" (Bermejo Marcos 46-47).
17. Para profundizar en la crítica que hace Valera del *Quijote* y de algunos de sus comentaristas, ver Rivas Hernández 35-40.
  18. En un pasaje de "Sobre la Estafeta de Urganda" (Londres, 1861), artículo que escribe Valera como respuesta a Benjumea, declara nuestro autor: "En el *Quijote*, y esto es lo que más nos pasma, no hay como en otros poemas, en verso o en prosa, ni el más leve pretexto para la interpretación desentrañamiento de lo oculto. Nadie que no esté obcecado, deja de entender bien cuanto dice el *Quijote*; nadie busca, al través de sus imaginadas nebulosidades, esa luz mística y sublime, que quiere hacer brillar el Sr. Benjumea. Comprenderíamos unos *Comentarios filosóficos* sobre *La Alejandría* del tenebroso Licofrón, o sobre *Las Soledades* del culterano Góngora; pero sobre el *Quijote* del tersísimo y clarísimo Cervantes, no los comprendemos" (2, 164-65).
  19. Se trata de "Obras poéticas de Campoamor" (1, 185-200), publicado en la *Revista peninsular*.
  20. Como señala Montesinos (428-33), también en su obra de creación Valera fue sobre todo un moralista, ya que en sus novelas planteaba fundamentalmente problemas morales.
  21. "La novela es un género tan comprensivo y libre que todo cabe en ella, con tal que sea historia fingida" (1, 232-33).
  22. En "De la protección de los gobiernos a la literatura dramática.- Con motivo de una proposición de ley del señor Barrantes" (2, 247-54).

#### OBRAS CITADAS

- Balart, Federico. *Impresiones: literatura y arte*. Madrid: Librería de Fernando Fe, 1864.
- Bermejo Marcos, Manuel. *Don Juan Valera, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.
- De Coster, Cyrus C. *Artículos de "El Contemporáneo"*. Madrid: Castalia, 1966.
- Jiménez Fraud, Alberto. *Juan Valera y la generación de 1868*. Madrid: Taurus, 1973.
- Llera, Indalecio. *Teoría de la literatura y de las artes*. Bilbao: Imprenta Graphos-Rochelt y Martin, 1914.
- Montesinos, José F. "Valera o la ficción libre". *Historia y Crítica de la Literatura Española. Tomo V: Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Crítica, 1982. 428-33.
- Platón. *Diálogos, IV: República* Ed. C. Eggers. Madrid: Gredos, 1986.
- Rivas Hernández, Ascensión. "Juan Valera, lector del *Quijote*". *Cuadernos del Lazarillo* 28 (enero-junio 2005): 35-40.
- Valera, Juan. *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*. Madrid: Librería de A. Durán, 1864.
- Valera, Juan. *Correspondencia. Volumen III (1876-1883)*. Madrid: Castalia, 2004.