

VALERA Y LEOPARDI

POR

FRANCO MEREGALLI

PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD BOCCONI DE MILAN

El autor que acaso se cita más en los escritos críticos y filosóficos de Valera es Leopardi.

Esto no puede dejar de extrañar a los que conocen los esquemas corrientes relativos a la visión de la vida de Valera, que estriban, por lo demás, en declaraciones del mismo. ¿Cómo puede ser que un hombre tan optimista tuviese una afición tan arraigada al poeta del dolor y de la desesperación?

La primera explicación que se nos ocurre es la afición de Valera a la perfección formal,—educada en el largo trato con los clásicos griegos y latinos—, puesto que todos conocen el esmero, la castidad formal, podríamos decir, con que Leopardi expresa sus sentimientos, aún los más sombríos.

Ya las cartas que Valera envió desde Nápoles nos revelan un amor a la antigüedad clásica y hasta a las más diminutas noticias arqueológicas que nos asombra, en un joven de 23 años a cuyo alcance se encontraban todas las delicias de la *jeunesse dorée*. Aficiones de esta clase no se explican sino en los que han superado las

dificultades exteriores que hacen aburrida la lectura de los clásicos. Ya desde los primeros intentos poéticos que él mismo califica de «inocentadas de chiquillo», Valera revela un aristocrático esmero formal que se echa muy de menos hasta en los mejores poemas románticos de la época; en Espronceda y en Zorrilla, por ejemplo.

En efecto, el ensayo *Sobre los cantos de Leopardi*, publicado en 1855, y por consiguiente uno de los primeros que sobre Leopardi se publicaron fuera de Italia, (1) afirma: «El asiduo y profundo estudio que hizo Leopardi de los clásicos griegos y latinos y de su propia lengua contribuyó poderosamente a darle la felicidad de expresión, la sencillez y la tersura de estilo, y la pureza y armonía de lenguaje que notamos en todas sus obras» y que le hicieron digno del título de «poeta perfecto, rival del Tasso, y rival de Galileo, como perfecto prosista» (2).

Y en otro escrito juvenil, sobre Espronceda, afirma que «falta a la poesía romántica de España aquella majestad tranquila y aquel mirar sereno que aun en los momentos de más grande pasión ostentan y tienden sobre las cosas y las ideas la verdadera poesía clásica y la de Goethe y de Leopardi» (3).

Estas observaciones nos parecen atinadísimas. Pero si estudiamos mejor los caracteres del clasicismo de Valera, a través de su crítica leopardiana, nos encontramos en seguida con una idea algo equivocada de lo clásico y de los valores líricos. El elemento idílico en el sentido etimológico, que comprende todo lo visivo, y en

(1) Sin embargo la *Bibliografía leopardiana* de G. Mazzatinti y M. Menghini, Firenze 1931-2, lo desconoce.

(2) *Obras completas* en dos tomos, Madrid, Aguilar, t. II, pág. 31. Cito esta edición por ser la más corriente y cómoda, aunque es bastante incompleta y descuidada.

(3) *Del romanticismo en España*, O. C., II, 14. A lo largo de toda su vida se pueden encontrar documentos de su afición al clasicismo de derivación setecentista y cierta frialdad para el romanticismo. Cfr. por ejemplo *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX*, Cap. 1. (Especialmente O. C., II, 1174).

primer lugar el paisaje de Leopardi, que es uno de los valores más seguros y más «griegos» de Leopardi, queda sin destacar en el ensayo de Valera, y por el contrario se exaltan las canciones *A Italia*, *A Angelo Mai* y *Al monumento de Dante*, que para Valera «están inspiradas por un tan doloroso, sublime y extraordinario amor a la patria, y escritas en un estilo tan bello y tan alto» que arrancan al crítico este desmedido elogio: «Yo para mí tengo que nada hay mejor en poesía; al menos, no recuerdo haber leído poesías que me hayan hecho impresión más profunda» (1).

Parecida valoración nos revela algo muy importante sobre la formación literaria y el gusto de Valera. Aunque las canciones notadas tienen notables méritos, hoy nadie consentiría en la valoración que de ellas hace Valera. Menéndez Pelayo, en sus notas a las poesías de aquél, dice muy bien que las canciones *A Italia* y *Al monumento de Dante* «son, en medio de sus pompas y esplendores de dicción, lo más académico, lo menos íntimo, lo menos profundo y lo menos *leopardesco* de todo Leopardi»; (2) pero evidentemente se equivoca al suponer que Valera era de su misma opinión. Los juicios de crítica literaria de Valera, y alguna vez su prosa narrativa, reflejan los mismos rastros de un clasicismo de procedencia neoclásica, que a veces nos suena a falso.

Hablando, ya en los años de la vejez, (3) de la canción de Leopardi a Italia, Valera formula la hipótesis de que el poeta italiano conociera a Quintana. Según resulta del *Zibaldone*, (4) Leopardi no se interesó seriamente por la literatura española sino desde 1823. Encontramos en él tan solo una cita de Quintana, posterior a 1823, y en un fragmento de «operetta morale» (5) otra de Meléndez Valdés, poco más o menos de la misma época. Es pues bastante improba-

(1) O. C., II, 30.

(2) *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* Madrid, 1942, t. IV, 367; también en O. C. de Valera, I, 1304.

(3) *La poesía lírica*, etc., O. C., II, 1248.

(4) *Zibaldone* a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, vol. II, pág. 1245.

(5) *Le poesie e le prose*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, vol. I, pág. 1071.

ble la hipótesis de Valera; y por otra parte la cuestión no tiene gran importancia. Lo que sí es importante es que a Valera le ha gustado, de la poesía de Leopardi, aquello que más se parece a la de Quintana.

Quintana es otro de los poetas más admirados por Valera, aunque con una admiración exterior, puesto que casi nada de la poesía de Quintana se advierte en las tentativas poéticas de Valera; cosa que no debe extrañarnos, ya que el arte de Valera es refinado, introspectivo e individualista desde sus comienzos, y nada propenso a la grandilocuencia de Quintana. Las razones del entusiasmo de Valera para con éste (1) son sentimentales e ideológicas, más que literarias. Quintana había expresado en sus poesías cívicas los ideales políticos y éticos del liberalismo; aunque intelectualmente afrancesado, había combatido contra Napoleón; luego había sufrido bajo Fernando VII, durante cuyo reinado también el padre de Valera se había retirado de la Armada. (2)

Y sin duda Valera aprendería de memoria sus poesías, desde sus primeros años. (3)

Estas interferencias no dejan de reflejarse de una manera negativa en otras ocasiones: lo demuestran también los juicios sobre Alfieri, estrictamente relacionados con los formulados sobre Quintana y las primeras obras de Leopardi, puesto que notoriamente Alfieri fué considerado maestro por ambos poetas (lo cual, entre otras cosas, puede explicar el parecido existente ente Quintana y el primer Leopardi sin necesidad de suponer una relación directa).

Valera comprende las bellezas de la *Mirra* alfieriana, representada en Madrid por la célebre actriz italiana Adelaida Ristori: «Su

(1) Expresadas a menudo: por ej. *La poesía lírica*. Es lástima que ninguna de las dos ediciones de *Obras completas* tenga un índice analítico y de nombres.

(2) Cfr. la introducción de M. Azaña a la edición de *Pepita Jiménez*, en *Clas. Cast.*, pág. X.

(3) Menéndez Pelayo, más desinteresado en juzgar a Quintana, aunque también clasicista, nos revela por su parte un gusto más seguro en su *Quintana considerado como poeta lírico*, en *Estudios y discursos cit.*, t. IV, 229-260.

majestad y noble orgullo de princesa y su pudor virginal y sus sentimientos elevados, que luchan contra el numen que la posee y atormenta»; (1) por el contrario, cree haber mermado el valor estético del Saúl con afirmar que el Saúl bíblico es «un guerrero fuerte; pero según la tragedia, es un viejo débil y loco», (2) como si fuese imposible expresar esta decadencia de una manera artísticamente bella por el hecho de que ella misma no sea bella. Esta es la equivocación clasicista, que creía que sólo una mujer guapa podía ser el modelo de una estatua artísticamente bella. De este modo Valera no logra apreciar lo que a nuestros ojos constituye precisamente el mayor acierto poético de Alfieri la representación del conflicto entre el antiguo orgullo y la nueva pertinacia que la vejez ha acarreado a Saúl contra el sentimiento de la maldición divina y de la decadencia física y moral.

Esto se relaciona con ciertos caracteres del arte de Valera. Valera rehuye la representación del dolor, y el dolor que a veces representa artísticamente es siempre un dolor que tiene algo de agradable. Recuerdo por ejemplo el dolor de doña Luz a raíz de morirle el padre Enrique: «los sollozos parecía que iban a ahogarla; pero, como luce el iris entre las nubes negras, una dulce sonrisa de triunfo y de gratitud por aquel amor, que solo perdón solicitaba, brilló en los rojos y frescos labios de la gentil señora». El edonismo y la galantería del hombre de mundo se elevan en este caso, a representación artística; pero son demasiado exclusivos para criterio estético e inducen a Valera a una doble limitación de su personalidad humana, y, por consiguiente, artística y crítica.

Para evitar el dolor, Valera evita ciertos problemas y ciertos aspectos de la realidad. Esta es acaso una de las razones del equívoco perpétuo entre su oficial catolicismo y su íntima falta de fé. Acaso no tenía valor para arrostrar una crisis decisiva y para cargar con las consecuencias desagradables que ambas soluciones

(1) *La señora Ristori*, O. C., II, 97.

(2) *Revista dramática*, O. C., II, 242.

traerían consigo. Y por la misma razón, Valera no tiene tampoco una profunda sensibilidad social, de manera que aunque a veces su inteligencia le lleve a proponerse gravísimos problemas sociales —como sucede por ejemplo en los primeros tiempos de su estancia en Rusia, según nos atestiguan algunas de sus cartas—, luego se deja muy gustoso distraer por los hechizos de la vida elegante, y olvida aquellos problemas, como nos revelan las demás cartas que escribió desde Petersburgo.

En la polémica que tuvo con la condesa de Pardo Bazán a propósito de la novela naturalista se encuentran todos los caracteres de que hablamos, tanto positivos como negativos, y particularmente este que podríamos titular falta de dimensión social. Valera tenía razón cuando censuraba la tendencia de los naturalistas franceses a retratar preferentemente lo más sucio de la vida; pero más allá de esta legítima observación cabe entrever el deseo de evitar el contacto con los sufrimientos humanos, al no descender nunca a aquellos medios sociales en que tales sufrimientos se encuentran más crudos y sin rebozo.

De esto mismo deriva, al menos parcialmente, su insensibilidad para con la novela rusa, por la que doña Emilia Pardo Bazán sentía una admiración harto exclusiva, pero de todos modos más comprensiva y fecunda que la frialdad de Valera. De esto deriva también su indiferencia, solo a medias encubierta, por la obra de Pérez Galdós, aunque éste no llega nunca a la pornografía, de que Valera acusaba a los naturalistas franceses.

También en la poesía pesimista y misantrópica de Leopardi Valera hubiera podido encontrar el germen de una más positiva concepción social; pero de la misma manera que no cita los versos más amargos y desoladores, no cita nunca, si bien recuerdo, la *Ginestra*, en que se vislumbra, ya en el final de la parábola vital y poética de Leopardi, insospechadas posibilidades de desarrollo de su mundo. (1) ,

(1) Las pone de relieve G. Fascoli en su escrito sobre *La Ginestra*, ahora en *Prose*, Milano, Mondadori.

Hasta este punto, pues, nuestra pesquisa ha sido más negativa que positiva. La posición crítica de Valera frente Leopardi nos revela más los defectos que los elementos constitutivos del alma de Valera, y si esta posición no tuviera otros rasgos reveladores, podríamos concluir que nuestra tarea, aunque no inútil, ha sido har- to ingrata.

Pero si examinamos la gran mayoría de las citas que Valera hace de Leopardi y la estructura de su mismo ensayo sobre Leopardi nos percatamos de que el interés del novelista español por el poeta italiano tiene aspectos más íntimos de los hasta ahora estudiados, y que incluso parecen contradictorios con ellos.

Valera estilista refinado no se interesa por la poesía de Leopardi como tal estilista, sino como escudriñador del alma humana. Leopardi le interesa porque es el más profundo representante de una tentación que siempre Valera sintió en sí mismo, aunque logró en todo momento vencerla, pues en su espíritu prevalecieron siempre las tendencias que a ella se oponían. Una de las más profundas creaciones de Valera es *Faustino*, el hombre que no se conforma con nada, que desea lo imposible y no acepta la realidad, y por consiguiente llega a caer en un hastío insoportable, en un sentimiento de vacío que le arrastra al suicidio. Esta experiencia es la experiencia de toda la generación de Valera, la experiencia romántica, que Valera sufrió ya en los años de su adolescencia, en Granada. Ya en *Mariquita y Antonio* se encuentra la oposición entre el espíritu clásico y el romántico. Esta novela nos revela sin duda el medio en que Valera vivió sus años estudiantiles y sus primeras experiencias, aunque ha sido compuesta bastante tarde, en 1861. En una carta de Antonio se encuentra una confesión importantísima bajo este aspecto. Antonio se encuentra enfermo de una extraña enfermedad espiritual, que él mismo define «hastío ridículo, anterior al goce». ¿Sería acaso, esta enfermedad, esta insatisfacción, falsa, fruto de una moda? No. Antonio se da cuenta de que no es la moda quien ha creado la insatisfacción, sino al contrario. Sin embargo, le parece que su situación es distinta de la de unos com-

pañeros suyos, que todavía «no han recorrido más tierra que la que hay desde su pueblo a Granada, y no han tratado con más mujeres que con las pupileras, con las criadas y con las habitadoras de las callejuelas de San Matías, y ya se creen al cabo de cuanto hay que gozar, ver, merecer y alcanzar en el mundo, y aspiran, no al Cielo que no le descubren, sino a un imposible, que llaman las ilusiones perdidas».

El prototipo de estos enfermos era evidentemente Espronceda, según el cual los treinta años son «edad de tristes desencantos». «Como todo hombre de gran ser, que camina por el mundo sin la luz de una esperanza celeste, necesitaba Espronceda vivir, gozar y amar en el mundo; y los deseos no satisfechos pervirtieron y ulceraron su corazón, que era bueno, y el abandono de su juventud y los extravíos consiguientes llenaron su alma de ideas falsas y sacrílegas». (1)

Pero Antonio no era así. «Yo no soy así», decía en aquella misma carta. «Yo me lamento solo de la imposibilidad del amor que se aquietta en lo que conoce, pero que busca con fe y con esperanza lo desconocido. Veo delante de mí un inmenso espacio que tengo que recorrer aún».

Ya en esta posición espiritual encontramos la explicación del interés que Valera sentiría por Leopardi y de la superación que, a pesar de ésta, hará de Valera, sustancialmente, un optimista.

Y mejor explicaremos las dos cosas si comparamos las adolescencias de ambos poetas. Leopardi pasó lo suyo metido en la biblioteca de su padre, aislado del mundo, en su «natio borgo salvaggio», soñando con la gloria: «arcani mondi, arcana felicità fingendo al viver mio». «Io mi sono rovinato con sette anni di studio matto a disperetissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la compassione», dice en una carta a Pietro Giordani (2): Sus experiencias eróticas se limitaban a los sueños de la canción *A Silvia*.

(1) *Del romanticismo en España* O. C., II, 16.

(2) 2 de marzo de 1188.

En los años de la mocedad, por el contrario, Valera, aunque estudiando por su cuenta («conmigo mismo, sin orden, sin maestro y sin un fin determinado») (1) había superado pronto el aprendizaje, que tanto le interesaría, de Dafnis y Cloe. La vida estudiantil de Granada no dejaba de ser regocijada. Aunque no se puede asegurar que haya vivido realmente la pupilera aquella de *Mariquita* y *Antonio*, que, con ser muy católica, consideraba «tan difíciles de cumplir algunos preceptos, que no le parecía que debían tomarse al pie de la letra, y los interpretaba, de un modo holgadamente herético», no cabe duda de que su manera de ser refleja la del medio granadino. En las poesías juveniles ya encontramos el asomo de la refinada y decente sensualidad de Valera. «Es dulce el giro rápido,—del baile delicioso,—de las cándidas vírgenes—que suspiran de amor;—de sus trémulos pechos—al deleite amoroso,—de sus miradas púdicas—al arrobado ardor» (2). Pero por otra parte Valera sabía también recogerse en sí mismo, y pensar en lo infinito, junto al mar, «al mundo y al amor puesto en olvido»; (3) situación romántica y casi leopardiana (4).

El encuentro de Valera con la poesía leopardiana, preparada por la afición a Espronceda y por la sensibilidad para las aspiraciones románticas, se hizo inevitable cuando Valera fué a Nápoles en 1847, o sea, a los diez años de morir Leopardi en aquella misma ciudad. Los reflejos de la lírica leopardiana en las poesías de Valera son evidentes. La distinción entre el amor terreno y el celeste de la oda titulada *Del amor* puede en rigor derivar directamente de fuentes clásicas, pero se relaciona sin duda con la *Storia del genere*

(1) O. C., I, 1452.

(2) *A Lucinda* (1841), O. C., I, 1319.

(3) *Al mar* (1843), O. C., I, 1325.

(4) No es imposible que Valera conociese a Leopardi antes de su ida a Italia. Sin duda conocía algo de la lengua y de la literatura italiana, como lo demuestra la cita de Dante que figura al frente de *Las aventuras de Cide Jabé* y la probable imitación de Guinizelli (*Al cor gentil*) y de Tasso (*Aminta*, a. II, Esc. II, v. 37-38) de *La envidiosa* (1845).

umano, que Valera cita en otra ocasión, y precisamente a este propósito (1). El segundo cuarteto de *A Bojana* recuerda evidentemente *Conselvo*. La segunda canción *A Lucia*, está influenciada por *Aspasia*. Los octavos reales *A Cristóbal Colón* recuerdan las canciones *A Italia* y *Ad Angelo Mai*.

Los años de Nápoles fueron de los más encantadores en la vida de Valera, y éste los recuerda con nostalgia. Sin duda no hay que olvidar este elemento exterior al explicar la afición que Valera tuvo por Leopardi, con tal que no se exagere su importancia. En Leopardi, Valera vió expresado de una manera personalísima la enfermedad de su época, que hasta cierto punto era la de su juventud.

Bajo este aspecto el análisis de Valera, contenido en el ensayo *Sobre los cantos de Leopardi*, me parece todavía perfectamente válido para comprender el drama humano de éste, y por otra parte muy importante para comprenderle a él mismo.

«El universo», dice en los comienzos de su estudio, «con todas sus pompas y con toda su hermosura, es un caos para el hombre sin fe». «Algunas almas vulgares» pueden conformarse con las esperanzas del progreso; «pero nada hay que supla la esperanza y la creencia en Dios, cuando carece de ellas un alma enamorada, grande y de soberana inteligencia. Y, sin embargo, esta alma persevera en el amor infinito de un infinito vago y fantástico, porque no tiene objeto; y este amor hace brotar en ella el hastío y la desesperación más horrible».

Esta es la clave del interés de Valera por Leopardi. Leopardi es substancialmente, para él, un romántico sediento de infinito, que no cabe conformarse con la realidad contingente y, por no creer en Dios, no tiene más remedio que entregarse a la desesperación: en él se encuentran al mismo tiempo «el deseo inextinguible de una felicidad suprema, y la negación absoluta de esta felicidad por el entendimiento». Con estas palabras Valera anticipa sin

(1) *Sobre los cantos de Leopardi*. O. C., II, 29.

más la fórmula del «sentimiento trágico de la vida», y explica a nuestros ojos de manera evidente la predilección que por Leopardi tuvo Unamuno. Y aun es fácil conjetura la de atribuir, al menos parcialmente, esta predilección de Unamuno a la sugestión del escrito de Valera sobre Leopardi.

Muy exactamente Valera individúa la causa de la desesperación leopardiana en la pérdida de la fe católica (1). Hay personas que nunca creyeron, o a lo menos nunca creyeron de verdad; estas personas pueden vivir sin fe y no echarla de menos. Pero Leopardi no puede; la fe católica le había dado el sentido de lo infinito, y este sentido permanece en él aun después de perderla: es un «místico ateo»; «no le faltó más que la fe para ser cristiano, ni más que ser cristiano para ser santo».

Este tema de la desesperación del que ha perdido la fe se encuentra a menudo en las novelas de Valera. Es característico a este propósito el caso del don Braulio de *Pasarse de listo*: Don Braulio se suicida por una razón contingente, (2) pero la causa profunda de su acto es la pérdida de la fe: «No acierto a entenderme directamente con Dios ni a desahogar con él mis penas. Le busco en el abismo de mi alma; pero mi pensamiento se cansa y se asusta atravesando soledades infinitas. Si ya no hubiese dejado de ser creyente.4»

Algo parecido se podría decir de la Rafaela de *Genio y Figura*, lo mismo que de Faustino, naturalmente. Esto significa que la desesperación se encuentra en el espíritu de Valera a lo largo de toda la vida. Se encuentra, pero superada, aunque no definitivamente. ¿Qué libértó a Valera de esta desesperación? ¿Qué le dió la serenidad y la ironía de sus mejores días? ¿Qué le permitió tener entre

(1) Un crítico contemporáneo de Leopardi, G. A. Levi, sintetiza el drama del poeta en las palabras evangélicas: «Deus meus. Deus meus, quare dereliquisti me?»

(2) Sobre el autobiografismo de este personaje cfr. M. Azaña, cit., página LVIII.

sus libros predilectos los cantos de Leopardi sin ser contagiado por ellos?

Leopardi no creía en el progreso de la humanidad, y Valera creía en él: creía en todo aquello de que Leopardi se mofa en la *Palinodia* directamente; pero no fué esta fe en la humanidad y en la sociedad lo que le salvó: su exaltación de Quintana es algo exterior, aunque es sincera. Es un corolario nada más. Ninguno de sus personajes se propone libertar a la patria o a la humanidad de la tiranía o de la ignorancia, o si se lo propone, se lo propone para conseguir la gloria y el poder. Sus personajes son, como él, individualistas, sutilmente introspectivos, aristocráticos. En unas anotaciones autógrafas que se encontraron en un ejemplar de sus poesías juveniles y que fueron publicadas póstumas—ofreciendo, pues, la máxima garantía de sinceridad—Valera destaca ya en una composición de 1845 «lo falso de su fe y que, a pesar de que entonces no había aun leído nada de lo que hoy se llama humanismo o egotismo, era un tanto cuanto egoísta, sin saberlo ni sospecharlo» (1).

Tampoco fué la fe religiosa lo que le salvó. Valera es indudablemente sincero cuando declara «horrible» la negación leopardiana de la Providencia, la negación de todo orden, concierto o fin en el mundo. Pero acabamos de leer que en lo íntimo de su conciencia constataba «lo falso de su fe». Mil contradicciones se pueden encontrar en la obra de Valera a este propósito. En público y cuando se trata de afirmar su adhesión a la tradición española, Valera se declara católico; pero si ahondamos en esta declaración de catolicismo, lo primero que se nos ocurre es que Valera sea un hipócrita y un oportunista. Algo de oportunismo en realidad se encuentra en Valera; pero sería superficial negar una razón más profunda de estas declaraciones.

Esencialmente Valera es un escéptico. Muchos de los personajes de sus obras, y los que más reflejan el pensamiento del autor,

(1) O. C., I, 1455.

lo son, pero de una manera que no excluye la creencia. Juan Fresco, por ejemplo, el personaje que más evidentemente constituye la proyección ideal del autor, «era positivista», pero «distaba mucho de ser escandaloso y impío».

Aunque para él no había ciencia de lo espiritual y sobre natural, esto no se oponía a que hubiese creencia. Por un esfuerzo de fe, entendía don Juan que podía el hombre ponerse en posesión de lo que el discurso no alcanza» (1).

Y en la carta a Pedro de Alarcón, que va al frente de los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Valera afirma: «nuestro escepticismo, en fuerza de ser escéptico, nada niega». «Niega sólo la negación rotunda, y se inclina a creer toda afirmación, si es bonito lo afirmado» (2). Aunque su gnoseología fué siempre antisensualista y neopatónica, parece aquí que se vislumbra en él algo del tradicionalismo de De Maistre, a pesar de su antipatía por los llamados «neocatólicos»; y más exactamente todavía cabe ver una anticipación del pragmatismo y del intuicionismo de nuestro siglo (3).

El catolicismo le parecía bonito porque garantizaba la paz social, porque estaba indisolublemente relacionado con la tradición española por él tan entrañablemente amada. El catolicismo, además, daba un sentido profundo al amor. El más hermoso amor imaginado por Valera, el de *Pepita Jiménez*, hubiera tenido menos encanto, casi no hubiera existido sin sus premisas místicas. Valera no sabe amar con la imaginación a una mujer no católica. No estamos todavía en el refinamiento decadentista de D' Annunzio y Valle Inclán. En realidad Valera pensaba seriamente que la belleza era un medio de captación de la verdad. Su espíritu propendente a lo griego creía en la unidad de lo bello con lo bueno y lo verdadero, «Leopardi es un griego de Atenas y de la era de Pericles», dijo

(1) *Las ilusiones del doctor Faustino*, introducción. O. C., I, 167.

(2) O. C., II, 606.

(3) Sobre el *pensamiento de Valera* acaba de aparecer un trabajo muy meditado: Y. KRYNEN: t.º esthetitmo de J. V., Salamanca, 1946.

acertadamente, aunque con una inevitable esquematización de los conceptos, Menéndez Pelayo. «Lo único que tiene de moderno es lo malo, la filosofía lúgubre y desesperada». (1)

Valera en este sentido es más clásico que Leopardi: no es una casualidad que esté entre los pocos autores españoles a quienes Eugenio d' Ors estima. Por esto es, en cierto sentido muy equívoco, católico.

Pero es evidente que no pudo ser este frágil catolicismo lo que permitió a Valera amar a Leopardi sin ser pesimista. No fué la fe en una verdad infinita lo que le indujo a creer en la belleza de la vida. Por el contrario, fué la directa experiencia de la vida, la adhesión y la aceptación de la realidad, el sentido de lo finito.

A este propósito me parece importantísima la primera de sus canciones *A Lucía*, que es de 1849. El influjo literario e ideológico de Leopardi sobre esta composición de Valera es evidentísimo; pero esto mismo nos permite subrayar el elemento que distingue a ambos poetas. Encontramos aquí los dos momentos críticos del drama leopardiano: la ilusión y el desencanto. Primero tenemos el intento de realizar una íntima comunión con la naturaleza. Naturalmente Valera no consigue ni acercarse a los versos inmortales de *A Silvia* y de *Le ricordanze*. Tampoco en sus novelas Valera llega a expresar un profundo sentimiento de la naturaleza física. Pero lo que nos importa ahora es el concepto: la proyección de la intimidad del poeta sobre el paisaje, que en Leopardi se averiguó en el «tempo giovanile», en la época de las ilusiones: «presté sentimiento y dí ternura—a las flores, al aura, a las estrellas—y de mi propio amor y su hermosura—enamóreme, enamorado de ellas». (2) Luego, el momento del desencanto: «el cristal empañé, sequé las flores, —y a la ilusión sobrevivió el deseo». Pero este momento que es el definitivo en Leopardi, es en Valera inmediatamente superado por otro. El desencanto era un efecto de la falta de determinación de

(1) *Cartas de Italia*, en *Estudios y discursos cit.*, t. V, pág. 349.

(2) O. C., I, 1371.

aquellos ensueños; pero cuando la mujer adorada se concreta, y ya no es «la maga de mis sueños», como en una poesía anterior, sino una mujer de carne y hueso, «Lucía», Lucía Paladi marquesa de Bedmar, el sueño se realiza, y hasta es superado por la realidad; «¡Qué pálido mi sueño y qué sombrío,—con el lampo risueño—al compararse de tus ojos fuera!» El desengaño, pues, era una ilusión tomada del revés. (1) Los que con Leopardi y los compañeros de Antonio en Granada afirman que «non ha la vita un frutto, inutile miserie» es que en realidad no conocen todavía a la vida.

Con todo el encanto de su poesía, el pesimismo de Leopardi no tiene otra razón que su «mal genio». (2) Y en realidad si nadie puede rigurosamente afirmar que conoce a la vida, tan varia nueva y llena de sorpresas, mucho menos lo podrá decir un hombre que ha vivido sin amor. No es una casualidad el que Valera ponga como cierre de su obra maestra los versos de Lucrecio:

Nec sine te quicquam dias in luminis oras
exoritur, neque fit iactum, neque amabile quicquam.

«L' homme ne peut pas se passer de la femme», es también la filosofía de *Pepita Jiménez*, aunque sin la vulgaridad que le presta Monsieur Homais. ¡Con cuánta irónica simpatía, con que precisión delicadísima Valera asiste a la inevitable y grandiosa victoria de la naturaleza en Luis de Vargas! De la naturaleza «sana y pagana», que satisface armónica y serenamente todos los impulsos del hombre, libertándole de las falsedades del amor llamado platónico, que llevaría al padre Enrique a su trágico fin.

Se ha hablado mucho de la afición de Valera a la mística—y a la lectura de los místicos es cosa conocida que él mismo atribuía el origen de *Pepita* (3)—pero su mística es tan sólo un refinamiento

(1) Autobiográficamente, el amor por Lucía no consiguió su satisfacción pero esto no causó en el poeta una crisis de pesimismo, acaso también por la misma nobleza que tuvieron las razones de la repulsa. Cfr. Azaña, cit., páginas XX-XXI.

(2) O. C., II, 26.

(3) En el prólogo a la edición Appleton, que se puede leer en apéndice, en la edición de *Pep. Jim.* de Clas. Cast.

y una preparación del amor. Del pseudo-misticismo de *Pepita Jiménez* podríamos decir lo que del misticismo de la poesía de Campoamor había dicho su autor: «Su misticismo no es sino el propio deleite pasado por alquitara, para extraer de él la más sublime quintaesencia». (1) No hay que dejarse engañar por la secreta ironía de muchas afirmaciones de Valera, que para facilitar la buena acogida de sus obras acostumbraba a presentarlas con falsas credenciales, dando una interpretación muy distinta de la que en su interior pensaba ser la auténtica. Es difícil a veces descubrir directamente esta sutil hipocresía, pero quien conoce la obra completa de Valera consigue situarla bajo una luz meridiana. Un caso típico a este propósito es el prólogo de *Doña Luz*. Con ser tan convencido partidario del arte por el arte, aquí Valera destaca las «muy graves y severas lecciones» que la novela contiene, y que coincidirían con las consideraciones finales de Castiglione acerca del amor. «Al padre le hubiera estado mejor valerse de este amor como de escala para subir al más alto grado». Pero ¿no son estas consideraciones y estas lecciones precisamente la teoría del amor «vulgarmente llamado platónico» contra el que Valera se declara en su *Psicología del amor*, afirmando que «es sofistería que, siendo el hombre y la mujer compuesto de alma y de cuerpo, y mediando la diferencia de sexo y la inclinación natural y poderosa que de ella nace, prescindamos del cuerpo y nos amemos sólo con el alma»? (2) En esta misma *Psicología del amor*, Valera afirma: «noto siempre cierta malicia irónica y muy sutil en las afirmaciones de Bembo». (3) Pre-

(1) *Obras poéticas de Campoamor*, en O. C., II, 53.

(2) O. C., II, 1579.

(3) Castiglione pone cierta malicia en el final del *Cortegiano*, en la señora Emilia, viendo a Bembo como arrobado después de su discurso, «lo prese per la falda della roba, e scuotendolo un poco, disse: Guardate, messer Pietro, che con questi pensieri e voi ancora non si separi l' anime del corpo». V. Cian, en su comentario (Firenze, 1908, pág. 431), dice: «In queste parole par di scorgere una punta di quello scetticismo irónico che era nel l' indole di Madonna Emilia». Pero lo de considerar irónico toda la actitud de Castiglione para con el amor pla-

cisamente esta intención irónica, es decir la ambigüedad y el deseo de que los ingenuos no lo comprendan, se encuentra en el prólogo de *Doña Luz*. Esta novela establece en realidad que era imposible que el Padre Enrique amara a doña Luz tan sólo «platónicamente».

Tal es la concepción de la vida que prevalece en Valera. Este hubiera suscrito sin duda con plena sinceridad las palabras citadas de Menéndez y Pelayo a propósito de Leopardi. El poeta italiano, a pesar de su clasicismo, era profundamente romántico, por su malsano «amor infinito de un infinito vago y fantástico, porque no tiene objeto.»

A pesar de su polémica antinaturalista, Valera fué siempre, desde sus primeros días, realista. No es preciso esperar hasta *Juanita la larga*, como parece a uno de los últimos críticos de Valera, (1) para encontrar esta declaración de realismo: ya en el prólogo de *Mariquita y Antonio* (1861) nos declara que va a relatar casos «sucedidos y no levantados», y que su novela no es sino «una fotografía de costumbres más o menos honradas».

Su realismo es una manera de superación de la vaga aspiración a lo infinito—destinada a desembocar en el desengaño y la desesperación—de la generación romántico, a la cual, juzgado desde este esencialísimo punto de vista, pertenece Leopardi, como Byrón y Espronceda. No descubrimos nada al decir que el Valera más auténtico, y el que más seguramente se coloca en un plano literario universal, es el del período de «la más robusta plenitud de su vida, cuando más sana y alegre estaba su alma, con optimismo envidiable» (2). Pero aquí pusimos de relieve lo conquistado y lo

tónico es algo atrevido, y por esto mismo refleja mejor el juicio de Valera a este propósito. Esta interpretación del amor platónico se encuentra en Valera desde más de treinta años, en la citada reseña sobre las *Obras poéticas* de Campoamor: O. C., II, 55.

(1) JEAN KRYNEN—*L' esthetismo de Juan Valera*. Salamanca, 1946, página 82.

(2) En el prólogo a la edición Appleton, ed. cir., pág. 246.

problemático de esta aceptación del límite, de lo concreto, de la medida; de este su clasicismo. Don Faustino es también una de las más importantes creaciones de Valera, aunque ha sido previamente condenado por Juan Fresco: y Leopardi, la insatisfacción, está siempre en acecho (1).

(1) Hacia el final de su vida Valera se nos presenta a menudo quejoso y desengañado. Véase particularmente, ahora, el *Epistolario* completo con Menéndez y Pelayo, Madrid, Espasa Calpe, 1946.