JUAN VALERA Y LA PASIÓN POR EL TEATRO

Estrella Sánchez Montero
Universidad de Córdoba

El siglo XIX se puede definir como una época agitada de la historia de España: Guerra de la Independencia, avances liberales, reacciones absolutistas..., una agitación que podemos trasladar al campo literario, ya que la historia y la creación artística de un país siempre están relacionadas. En la producción literaria en general, y en la dramática en particular, va a resultar bastante complejo. Al comienzo de la centuria, el teatro continúa la tradición neoclásica, como lo atestiguan las comedias de Moratín y las primeras composiciones de sus seguidores, como Javier de Burgos o Bretón de los Herreros. La dramaturgia se halla en franca decadencia y el mayor éxito de público se centra en las óperas italianas. La crítica del teatro clásico por representar valores inmorales, unida al intento de reforma para crear un prontuario con el que vigilar las costumbres y educar al pueblo, da como resultado una escasísima presencia de obras de calidad sobre las tablas. Insulsas comedias moralizadoras y frías tragedias clásicas representan la única producción original. Así va transcurriendo el primer tercio del siglo, hasta que, paulatinamente, una nueva estética, la romántica, se va abriendo paso. Buscará la sacudida emocional del público, demostrando así el fracaso del orden neoclásico, moral y racionalista. En 1834 se estrenan *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa y *El Macías*, de Mariano José de Larra, dos obras que preparan el terreno para el triunfo del drama romántico por excelencia, *Don Álvaro o la Fuerza del sino*, de Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, que se estrena en Madrid en 1835. *El Trovador*, de Antonio García Gutiérrez, estrenada en 1836, y *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, (1837), con una exaltación de los elementos románticos más moderada, completan la nómina de las mejores piezas dramáticas de esta época. Cuando el Romanticismo estaba a punto de desaparecer, surge entre las filas de los románticos el joven José Zorrilla, que representará el 28 de marzo de 1844 su *Don Juan Tenorio*, una obra que estaba llamada a persistir en nuestra escena de forma continuada.

El camino hacia mediados del siglo XIX se completará con las comedias de costumbres, de la mano de Bretón de los Herreros, y el declinar

del Romanticismo, nos traerá un arte más reflexivo que llegará a su punto culminante con la «alta comedia», fórmula teatral de la segunda mitad del siglo. Reflejo de la época actual, del ambiente urbano, la tendencia moralizadora o la preocupación docente serán las características predominantes del teatro de Adelardo López de Ayala, Manuel Tamayo y Baus y José Echegaray. Junto a la producción de los tres dramaturgos anteriores, la segunda mitad del siglo XIX ofrece un tipo de teatro menor, de escasa trascendencia literaria, en el que se pueden agrupar una serie de sainetes, entremeses y zarzuelas, cuyo interés radica primordialmente en el valor documental de la época y en la música.

En el campo teatral, el siglo se cierra con la producción de Benito Pérez Galdós, que ofrece un teatro realista, aunque matizado de elementos simbólicos; un programa creado a base de pasiones y caracteres auténticos.

En un siglo donde las variaciones estéticas son tan diversas y rápidas como las entradas y salidas de los personajes en la escena, el 18 de octubre de 1824 el Gran Teatro del Mundo verá incrementado su elenco con un nuevo personaje. Ese día, en esta ilustre ciudad, y más concretamente en la casa de D. Juan de Ulloa, situada en la calle San Martín, nació D. Juan Valera y Alcalá Galiano.

La pasión por el arte de escribir fue innata en Juan Valera. A pesar de estar inmerso, profesionalmente hablando, en un mundo que le llevaba por otros derroteros, inició, desde muy joven, su idilio con la literatura. Desde la novela al teatro, pasando por el cuento, el periodismo, el ensayo o los estudios críticos, donde abarca materias tan dispares como el arte en general, la política, la filosofía o la religión, Valera no pudo zafarse nunca de ese «prurito de escribir» que él tantas veces comentara.

Una de las frustraciones de Valera fue no ser un buen escritor dramático[1], y aunque hizo algunos intentos en este campo, no es su producción dramática

---

[1] Los escasos estudios sobre el teatro de D. Juan Valera se centran en los trabajos de Mª Clementa Millán, «La obra dramática de Juan Valera», *Revista de Literatura*, 103, 1990, pp. 157-176; Luciano García Lorenzo, «Don Juan Valera y el Teatro: *Estragos de amor y celos*», *Revista de Literatura*, 97, 1987, pp. 181-186; Juan Valera, *Teatro breve*. Introducción de Manuel Abad Gómez, *Colección de cuadernos escénicos*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2005; José Mª Fernández Vázquez, «La obra teatral de don Juan Valera (Análisis de *Amor puesto a prueba*)», *Actas del I Congreso Internacional sobre Don Juan Valera*, Cabra, 1997, pp. 345-350.

lo que nos interesa en estos momentos[2]. Nuestro interés se centra no en divertir, como Valera pretendía, sino en demostrar que el teatro supuso una pasión desbordante en su vida hasta el punto de aflorar en muchos de sus escritos.

Juan Valera se instala en Madrid muy joven, en 1842, llevando por equipaje unas alforjas que difícilmente podían estar equilibradas: poco dinero y demasiados sueños y aires de grandeza. Y nada más apropiado para «ver y ser visto» que el Madrid de mediados del siglo XIX, rebosante de tertulias y reuniones en los salones de la alta sociedad y con los teatros brillando en todo su esplendor. Desde un primer momento, Juan Valera suma a su estudio incansable de autores dramáticos, el aspecto práctico de ver y conocer el engranaje de las representaciones teatrales.

Sin lugar a dudas se puede afirmar que el teatro era una parcela del arte que él conocía bien y que frecuentaba allí donde se encontrara: Madrid, Italia, Lisboa, Alemania, Rusia...

En el prólogo de *Tentativas dramáticas*, Juan Valera nos habla con verdadera pasión cuando nos transmite lo que significa para él el género dramático:

> [...] siempre he creído que la flor más bella de toda literatura, el último y más espléndido brote del árbol del arte, es el teatro. En él la poesía vuelve a ser objetiva por reflexión, como en la epopeya lo fue por instinto. En él caben todos los géneros, el lírico, el didáctico, el satírico y el narrativo, concurriendo a hacerle cifra de la poesía. La acción prevalece y da ser a todo. El poeta oculta su personalidad y hace hablar a sus héroes. El pueblo escucha y aplaude.[...] La pintura, la escultura y la arquitectura levantan para ella palacios aéreos, erigen estatuas o monumentos o fingen jardines amenos y bosques frondosos; la arqueología y la indumentaria le prodigan trajes, alhajas y muebles antiguos o peregrinos; la música le da ricas melodías, y la danza le presta sus rítmicos movimientos, y aquella singular belleza, por quien la docta antigüedad la tuvo en tanta estimación, [...] Y como todo esto

[2] Su primer intento de convertirse en autor popular y ganar el aplauso del público no llegó a materializarse. En 1879 publica *Tentativas dramáticas*, volumen que incluye *La venganza de Atahualpa*, *Asclepigenia* y *Lo mejor del tesoro*. Esta última, zarzuela fantástica en tres actos y en verso, no interesó a los mejores empresarios del momento. Su puesta en escena resultaba demasiado costosa. Juan Valera tuvo que contentarse con los aplausos de un reducido grupo de amigos cuando se representó, casi veinte años más tarde, su drama trágico, *Estragos de amor y celos*, en el «precioso teatro que el Sr. D. Fernando Bauer improvisó en su casa».

se somete a la poesía, resulta que en el teatro es donde da y debe dar un pueblo adulto, fecundo y brioso, amplia muestra de su ingenio, y donde hace y debe hacer alarde brillantísimo de toda su cultura[3].

Es evidente que nuestro egabrense no consiguió realizar su sueño y convertirse en un escritor popular, o lo que es lo mismo, en un autor dramático, pero la atracción que sentía por este género literario va a ser tan poderosa que formará parte de su vida y, en consecuencia, de su obra: incluirá referencias teatrales en sus novelas, describirá teatros y representaciones en sus cartas, defenderá nuestro teatro clásico, nos dará noticias de autores y obras contemporáneas, afirmará el espacio teatral y la finalidad del teatro frente a los timoratos de la época, abogará por los actores españoles, especialmente frente a los franceses y, en fin, le servirá de símil para relatar algún acontecimiento de importancia.

La primera relación Juan Valera-Teatro que debemos señalar está íntimamente vinculada con su deseo de adquirir fama y dinero. Juan Valera, como otros muchos escritores dramáticos, veía en este género la vía más rápida, no sólo para conseguir la fama sino, sobre todo, para adquirir una buena posición económica. En enero de 1847, confesaba a su padre desde Madrid:

> Al menos, si llegara a ser poeta dramático, ya sería otra cosa, porque de cuatrocientos a seiscientos duros, siendo buena, bien puede valer cada comedia. *Tentanda via est*: no sería malo tentar el vado, pero soy algunas veces muy flojo y desconfiado; y siendo, como estoy convencido de serlo, buen poeta lírico, lo que si no me da provecho me da honra, sería muy triste echarlo a perder escribiendo paparruchas para el teatro[4].

---

[3] Juan Valera, *Obras Completas*, T. I, Aguilar, Madrid, 1958 (4ª ed.), p. 1245.

[4] Juan Valera, *Correspondencia*, V. I (1847-1861), edición de Leonardo Romero Tobar, Mª Ángeles Ezama y Enrique Serrano, Castalia, Madrid, 2002, p. 31. Esta misma idea volverá a repetirla, años más tarde, en agosto de 1861, en una carta dirigida a su hermana Sofía: «Si yo acertase a escribir para el teatro con éxito, no sólo viviría bien sino hasta espléndidamente, pues el teatro produce en España», p. 724. Y en 1863, expresaba: «[...] los autores dramáticos son en España los que ganan más honra y provecho entre todos los escritores. He oído decir que los hay menos que medianos que ganan tres, cuatro, cinco y hasta siete mil duros anuales. No gana tanto un ministro de la corona, ni gana tanto el más profundo filósofo, ni el más ingenioso poeta lírico, ni el más docto historiador, ni el más fecundo novelista...», en Juan Valera, *Obras Completas*, T. III, Madrid, Aguilar, 1958 (3ª ed.), p. 619.

Convencido de no lograr lo que quería como poeta a pesar de ser «un buen poeta lírico», ni como autor dramático por carencia de cualidades para el género, Valera se dedica, entre otras muchas cosas, a escribir novelas, y en muchas de ellas va a tener presente el mundo de la farándula. En *Elisa la malagueña*, la protagonista, una niña aún, con desenvoltura y coquetería, hacía las delicias del público de provincias:

> Trece o catorce años debía tener yo cuando tú me conociste. Hubo en Málaga solemnes fiestas para celebrar el advenimiento al trono de Alejandro Severo. Tú apareciste allí con tu hermosa hermana Zoe. Lograste que te dieran el teatro público para algunas representaciones, y como tu hermana y tú estabais solos, te ajustaste con mi amo, a quien llamaban el maestro Isidoro, a fin de que él y su gente completasen la compañía. En ella, fuera de vosotros dos, nadie había con más habilidades que yo, ni que llamase más la atención del público, ni que fuese más aplaudida. Tenía yo una inconsciente desenvoltura y una candorosa falta de pudor que entusiasmaba a las gentes y que deleitaban y alborotaban sobre todo a los viejos. No podía decirse que yo fuese mujer aún, pero mis movimientos, mis gestos, mis sonrisas y mi modo de mirar, cuando yo bailaba o cantaba, prometían tanto que era maravilla[5].

En *Juanita la Larga*, cuando va a describir una de las tradiciones más populares de Andalucía, la Semana Santa, convierte a Villalegre, durante cuatro días, con todas sus plazas, templos y calles, en un gran escenario donde se dará «la más pasmosa representación simbólico-dramática»[6] que tendrá por actores más de la mitad de la población masculina y como espectadores a todos los demás.

La mayoría de sus personajes, como seres que son tomados de la realidad, no pueden estar desvinculados de un género que, a lo largo de la historia, ha sido motivo de deleite para todos. Por ello, muchas de sus creaciones mantienen algún contacto con el mundo teatral. Así, el señor Figueredo, en *Genio y Figura*, será el encargado de preparar el terreno para introducir, en el Teatro de Río, a Rafaela, una famosa artista española. En *Ilusiones del Doctor Faustino*, el protagonista había tenido luneta en el teatro

---

[5] Juan Valera, 1958, T. I, p. 1021.

[6] Juan Valera, *Juanita la Larga*, edición de Enrique Rubio Cremades, Castalia, Madrid, 1992, p. 237

y, además, cuando abandonaba su mente a divagaciones ilusorias «ora se veía coronado en el liceo de Madrid, después de haber leído una fantasía o un poema oriental; ora salía a la escena en el teatro del Príncipe, donde acababa de representarse un portentoso drama suyo»[7]. Y por si eso no fuera suficiente para vincularlo al mundo dramático, cuando su tía le reprende por no declararle el amor a su prima y pedirla en matrimonio, el autor recurre a una obra de Tirso de Molina para sentenciar que le «va a pasar lo que al héroe de una antigua comedia que llaman *El castigo del pensé que...*»[8].

En *Pepita Jiménez*, no pocas veces nos pone en duda el autor sobre la actuación de la protagonista, ¿es real o una comedianta? De ser esto último, la «comedia» que representa está tan oculta que resulta difícil identificarla. Y no parece menos asombroso el hecho de presentarnos las vivencias extrasensoriales de *Morsamor* como si hubiéramos asistido a la representación de una obra de magia con todos sus efectos.

Si abandonamos la novela y seguimos los pasos de Valera a través de sus cartas, nos encontramos con un personaje cosmopolita y mundano que ha aprovechado su estancia en las grandes capitales de Europa para conocer su lengua[9], su historia, sus costumbres y, cómo no, sus teatros. Nada más apropiado para este ilustre egabrense que el gran escenario de Europa, con sus distintos decorados, para seguir representando al tiempo que ve interpretar todo lo que ofrecen sus carteleras. Su diversión o su tedio van a estar siempre unidos a las tertulias o a la actividad teatral del país donde se encuentre. En Lisboa encontrará «mucha animación» en el Teatro de San Carlos, alborotado siempre por dos partidos, los «que aplauden» y los «que silban». Será en Lisboa donde Valera se sienta realmente impresionado, no por la belleza de una actriz, sino por sus cualidades artísticas,

---

[7] Juan Valera, 1958, T. I, p. 226.

[8] *Ibidem*, p. 254.

[9] El desconocimiento de la lengua del país que uno visite es uno de los grandes impedimentos para integrarse en su sociedad y disfrutar de sus costumbres. Para Juan Valera, esto no podía convertirse en ningún obstáculo. Se sintió atraído por el estudio de las lenguas desde pequeño y compaginó sus estudios de derecho con los del francés e inglés. Su primer destino diplomático en Italia le brindaría la oportunidad de aprender italiano. Será durante su estancia en Nápoles cuando estudie también, incitado por Lucía Paladi, «la muerta», las lenguas clásicas. Más tarde, aprenderá el portugués, el alemán y algo de la «endiablada» lengua rusa, aprovechando su estancia en esos países.

por sus dotes interpretativas. Tras asistir a la representación de *Semíramis* y disfrutar de la presencia en el escenario de Madame Stolz en el papel de Arsaces, escribirá a su padre:

> No he oído nunca cantar tan bien, ni yo imaginaba que se podía hacer tanto efecto cantando. Y no es sólo el canto lo que es notable en esta mujer, sino el modo de vestirse, el accionar, las posturas que toma, etc. Por supuesto que cuando canta llora, se estremece, se encoleriza, etc., y da una expresión a la cara, que es bastante fea, admirable[10].

En una de las primeras cartas que Valera envía desde Dresde, le comenta a su madre: «Aún no he ido al teatro porque no entiendo jota del alemán y me da rabia no entenderle»[11] (febrero de 1855). Muy pronto, el alemán dejaría de ser un obstáculo. Tan sólo cinco meses más tarde, escribía a D. Serafín Estébanez Calderón: «El teatro, donde ya comprendo bastante, me interesa sobremanera»[12]. En Dresde asiste a distintas representaciones de obras de Shakespeare y a la ópera, cuya producción es bastante superior a la que se disfrutaba en Madrid[13].

En 1856 es nombrado Secretario de la Embajada extraordinaria del duque de Osuna en Rusia. La correspondencia de este período nos lo muestra de nuevo pendiente de la actividad teatral. Si exceptuamos las tertulias y la época de cuaresma en la que los teatros permanecían cerrados, las representaciones dramáticas, ya sean en el teatro o en los salones de palacio, y las danzas de la región, serán sus diversiones durante su estancia en Berlín, Varsovia y San Petersburgo. Lo más interesante de esta etapa se centra en la impresión que causó en Valera las distintas puestas en escena de las óperas y bailes, y la crítica a la pobreza de espectáculos que de este tipo se dan en España, y que surge irremediablemente al ponderar la de algunas ciudades de Rusia que cuentan con «una compañía regular y un magnífico cuerpo de baile». En su correspondencia con D. Leopoldo Augusto de Cueto podemos encontrar algunos ejemplos:

---

[10] Juan Valera, 2002, p. 131. Carta fechada en Lisboa el 8 de enero de 1851.

[11] *Ibidem*, p. 300.

[12] *Ibidem*, p. 311.

[13] Así, le comenta: «La compañía de ópera es también muy buena y la música alemana, casi nunca oída en nuestros países, tiene sobre sus propios atractivos, el de la novedad y extrañeza. No puede usted imaginarse cuánta ópera y cuántos compositores hay por aquí, cuyos nombres ni siquiera se conocen en España», p. 311.

> Antes de anoche oímos en el Gran Teatro Real una ópera de Wagner, fundada sobre una antigua leyenda[14] [...] La música es profundísima y no por eso fastidiosa para los profanos. Las decoraciones, maravillosas, y los trajes, de una riqueza y exactitud singulares. Ni en París ni en Londres se representa nada mejor. Yo estaba con la boca abierta[15].

Unos meses más tarde, desde San Petersburgo, le cuenta:

> Por las noches vamos al teatro y luego de tertulia. El teatro a que asistimos más es el italiano. Aquí se dan un ciento de óperas y de bailes al año, y no sucede como ahí, donde el señor Urríes los tiene a ustedes embaucados con tres o cuatro, a lo más, para toda la temporada. Las decoraciones y los trajes me parecen sólo inferiores a los de Berlín, y fabulosos e inverosímiles si se comparan a los de esa coronada villa, que, a la verdad, son muy malos. Y no es esto criticar al empresario ni a nadie. Critiquemos a la fatalidad, que nunca se enfada. Ella hace que el emperador subvencione aquí todos los teatros, o, por mejor decir, que los costee, y que entre nosotros no haya dinero para semejantes gollerías[16].

Sin embargo, él no fue nunca partidario de que el Estado español premiara a los autores dramáticos o subvencionara los teatros. En 1861, en el artículo «De la protección de los gobiernos a la literatura dramática con motivo de una proposición de ley del señor Barrantes», proposición que pretendía repartir «211.000 duros» en premios a las doce mejores obras dramáticas producidas en el año y a las empresas que «representen mejor y con más brillante aparato los dramas», Juan Valera expresaba su rechazo con opiniones como éstas:

> Sólo no podemos conceder que la profesión de autor dramático sea la más merecedora y la más necesitada de protección, y la que un Gobierno pueda proteger con menos exposición de equivocarse.
>
> No es la más merecedora de protección, porque, aun suponiendo que el teatro deba ser una escuela de costumbres, y no un mero pasatiempo y honesto recreo, todavía las ciencias morales y políticas y las naturales y exactas han de tener mayor, o por lo menos, igual

---

[14] Se refiere a *Tannhäuser*, ópera en tres actos, estrenada en Dresde en 1845 en su primera versión y en 1847 en la segunda. La acción se desarrolla en el siglo XIII en Turingia, cerca del Castillo de Wartburg y narra la vida del poeta y héroe legendario Tannhäuser.

[15] Juan Valera, *Cartas desde Rusia*, Alertes ediciones, Barcelona, 1986, pp. 19-20.

[16] *Ibidem*, pp. 68-69.

importancia que los dramas y las comedias. Por este lado es evidente que un buen tratado de moral o de medicina, una buena disertación filosófica, un estudio matemático, una Memoria sobre algún punto de historia natural o un compendio de agricultura, importan más a la república que la comedia o el drama más *asermonado* de cuantos puedan escribirse, salvo en lo tocante a la diversión y esparcimiento del ánimo, que los últimos pueden y suelen proporcionar. Pero un Gobierno no debe tener en cuenta la amenidad y diversión que proporcione una cosa para premiarla. Objetos hay que diviertan a unos y fastidian a otros, y no es razón que vaya a pagar el Gobierno lo que a él le divierte, imaginando que ha de ser para todos los hombres igualmente divertido. Fundándose en esto solo, sería una crueldad distraer algo de los fondos públicos, suministrados en su mayor parte por gente que casi nunca o rara vez va a la comedia, y cuando va no se divierte, para que se diviertan más y mejor los que a la comedia suelen ir.

[...] no sólo los amantes de la literatura, los discretos y los eruditos, sino también el más indocto vulgo, contribuyen al bienestar y al lucro del escritor de comedias [...] De los actores y de los autores dramáticos puede ser y es el público Mecenas, y no han menester ni conviene que tengan otro[17].

De igual manera, años más tarde, en 1898, en una disputa entablada con Luis Eguílaz, quien había escrito un artículo en el que criticaba a las producciones de ópera que se daban en el Teatro Real por considerarlas «una industria extranjera», va a publicar en *El Contemporáneo* dos «Cartas en defensa del Teatro Real» y, entre otras muchas e interesantes opiniones, podemos leer:

Antes de todo, quiero declarar aquí que no soy enemigo de la zarzuela ni de ningún género de literatura. [...] De lo que soy enemigo es de las subvenciones dadas por el Estado, y mientras más popular es un género, más absurda y contraria a los buenos principios me parece la subvención.

La subvención para los teatros, todo premio dado por el Gobierno a cualquiera obra poética, a cualquier libro de entretenimiento, me parece muy mal [...] la protección si no es nociva, es por lo menos inútil e inconducente a la creación de una literatura mediana, atildada, afectada y casi de pacotilla. [...] puesto que no debe en general protegerse la poesía, tampoco debe en particular subvencionarse ningún teatro[18].

---

[17] Juan Valera, 1949, pp. 275-277.

[18] Juan Valera, 1958, T. III, pp. 622-624.

Aprovechemos algunas de las expresiones utilizadas por Valera en las últimas citas, como «escuela de costumbres», «mero pasatiempo» u «honesto recreo», para acercarnos a otra, quizás la más interesante, de las múltiples facetas que pretendemos analizar en su peculiar relación con el teatro. Según palabras del propio Valera, «los españoles deben de ser, sin duda, el pueblo más aficionado a divertirse que vive sobre la faz de la tierra. [...] nada vale [...] para quitarnos la afición a las diversiones públicas, entre las cuales es la primera la del teatro»[19].

En efecto, el teatro ha sido el género popular por excelencia con el que, durante siglos, el pueblo llano, analfabeto en su mayoría, podía divertirse. Desde sus orígenes, ha representado la expresión más jubilosa y festiva del arte. Y será precisamente ese aspecto festivo el causante de su azarosa vida, pasando por etapas en las que ha tenido que hacer especiales esfuerzos para sobrevivir. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII fue el centro de una diana hacia la que se dirigían todos los dardos de clérigos y moralistas. La honestidad del espectáculo teatral en su conjunto, texto-representación-música-actores, dio trabajo a muchas plumas durante siglos, consiguiendo, en no pocas ocasiones, los cierres de los teatros. En todo momento tuvo el género teatral quien lo defendiera pero la voz de los detractores siempre sonó más fuerte. En el siglo XIX el teatro, afortunadamente, parece haber dejado atrás la lucha de la iglesia y el estado para controlarlo y, en consecuencia, los sucesivos cierres y aperturas. Sin embargo, va a seguir estando en el punto de mira de los moralistas de turno en cuanto a su finalidad. Juan Valera se erige en defensor del género y arremeterá contra ellos en numerosas ocasiones.

No podemos decir que Juan Valera fuese un teórico del drama, como lo fueron a lo largo del siglo XIX Moratín, Martínez de la Rosa o, en menor medida, Bretón de los Herreros y Tamayo y Baus. Pero si algo tenía muy claro nuestro autor era la finalidad de la obra de arte en general –la creación de la belleza–, y la del teatro en particular –la diversión–. Muy lejos quedaba para Valera el *docere/delectare* de los jesuitas cuando recurrían al teatro como medio, muy efectivo además, de enseñanza moral.

En 1860, en su benévola faceta de crítico literario, escribirá quince artículos en los que pasará revista a las representaciones teatrales del momento.

---

[19] Juan Valera, *Obras Completas*, T. II, Madrid, Aguilar, 1949 (2ª ed.), p. 964. "Tres Recientes representaciones teatrales".

Convencido de que el teatro del siglo XIX no era, ni podía ser, «escuela de costumbres» y negándose, por tanto, a que la escena fuera una cátedra de moral que compartiera con el púlpito «el magisterio de las obligaciones y de las virtudes», aprovechará estos escritos para compaginar la crítica de las distintas representaciones de comedias, óperas o zarzuelas con la defensa del espectáculo. Sus opiniones con respecto a la rectitud del teatro se encuentran en la misma línea, salvando la distancia del tiempo que los separa, de los que defendían la licitud del teatro en el siglo XVII. En unas breves líneas, Juan Valera, resume la condena de que ha sido objeto desde sus orígenes, cuando las comedias eran consideradas por los Santos Padres como invención del demonio y, en consecuencia, el teatro como un templo consagrado a él:

> El teatro, en efecto, tanto por su origen gentilicio cuanto por la extremada licencia que a menudo ha reinado en él, lejos de ser considerado como escuela de moral, ha sido condenado, como invención del mismo demonio, por muchos teólogos, Santos Padres y Concilios, los cuales no sólo no han creído que llegase a ser, un día, favorable a las buenas costumbres, sino que ha dudado de que pudiera dejar de serles nocivo, pues no cabe reforma ni enmienda en el reino de Lucifer, en el Templo de Venus y en la sentina de los vicios que así le llaman[20].

Como los mejores apologistas y detractores, Juan Valera va a recurrir a los Santos Padres para afirmar que las comedias y las tragedias no deben ofender la moral ni el decoro público, lo que no conlleva que forzosamente tengan que tener un fin moral o docente[21]: «El fin del arte –dice– 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, pero como auxiliares»[22].

---

[20] Juan Valera, 1949, p. 168.

[21] Juan Valera mantendrá a lo largo de toda su vida la misma postura. En 1896, en el artículo «La moral en el arte», volverá a expresar las mismas ideas: «Yo me inclino a creer que es pedantería inocente la afirmación de que el teatro sea escuela de costumbres o de que se enseñe moral en novelas, comedias, sainetes y otras obras de mero pasatiempo. Sin duda que estas obras deben ser morales. Con el pretexto de divertir, no estaría bien que un novelista o un dramaturgo recomendase o disculpase el robo, el asesinato y el adulterio. Pero esto no quiere decir que su obra ha de ser docente, sino que no debe ser perversa ni indecente», Juan Valera, 1949, p. 926.

[22] Juan Valera, 1949, p. 169. En la carta III de «Revista de Madrid», fechada el 11 de marzo de 1859, en un diálogo establecido con su amigo Luis sobre la comedia «Los Lazos de familia», comentaba:

Las ideas sobre las maldades del teatro de Santo Tomás de Aquino, las de San Cipriano o las de otros Padres de la Iglesia, contenidas en el libro de Lauriso Tragiense, *Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos*[23], le sirve a Valera para definir su postura:

> Contra el sentir de tantos doctos y piadosos varones, hay otros muchos, no menos piadosos y doctos, los cuales no condenan la comedia, si bien no la consideran ni la considerarán jamás como enseñanza, sino como pasatiempo, laudable cuanto honesto, por ser obra de la virtud llamada *eutrapelia*, o, como si dijéramos, de la jocosidad y buen humor. Del parecer de estos últimos he sido yo siempre [...] De estos imparciales y reverendísimos he tomado yo por guía en la cuestión sobre moralidad teatral a los de manga más ancha; y así, aunque no creo, ni creeré nunca que sea el teatro escuela de moral, tampoco lo tengo por escuela de inmoralidad y por zaguán del Infierno[24].

Siempre que se hable del teatro que se representaba en España y «exceptuando alguna que otra representación algo viva», no puede condenarlo por vicioso, ya que él lo considera «un honesto recreo». Otra cosa distinta es hablar del teatro que se representaba en Francia, especialmente en París. En esos momentos, Valera se torna más moralista que los «nuevos predicadores», «casuistas del teatro» o «santos de nuevo cuño» porque, según dice, tiene

> ciertas dudas y no pocos escrúpulos sobre la honestidad y decencia de las representaciones teatrales del Palais Royal, de la Gaité, des Bouffes parisiens y de otros teatrillos; escuela de moral donde no quisiera yo que cursase mi novia, tomando por norma de su conducta las sentencias que salen de boca de Grassot, e imitando en sus modales el recato y la modestia de la señorita Rigolboche, cuando baila el cancán[25].

«- ¿Luego no quieres que haya lección moral en los dramas?
- Yo no me opongo a que la haya. Me opongo, sí, a que la lección moral sea el fin de la poesía dramática, la cual, como toda poesía, tiene en sí misma su fin, que no es otro que la creación de la belleza. Tú mismo me has dicho a menudo que Aristóteles no habló nunca de la lección moral», en Juan Valera, 1958, T. III, p. 605.

[23] Según Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Universidad de Granada, Granada, 1997, pp. 11-12, este libro fue publicado en Italia después de mediados el siglo XVII y traducido al castellano en 1798 por D. Santos Díez González y D. Manuel de Valbuena. Lauriso Tragiense daba una serie de reglas con las que aspiraba a reformar el teatro en sentido neoclásico.

[24] Juan Valera, 1949, p. 180.

[25] *Ibidem*, p. 168.

La inmoralidad del contenido de las comedias era el punto principal sobre el que se centraban las feroces críticas a la licitud del teatro, pero no el único. En su intención de acabar para siempre con él, se apoyaban, entre otras muchas cosas, en aspectos como la vida desordenada de los cómicos, los movimientos lascivos de los bailes, el olvido de las obligaciones laborales y familiares por entregarse a un rato de ocio, o el querer imitar lo que se veía en las tablas. Ya desde San Cipriano se tenía el convencimiento de que los hombres salían de ver el espectáculo persuadidos de poder llevar a la práctica lo que habían contemplado en la ficción. En 1860 parece que el tiempo se haya detenido. Las comedias vuelven a condenarse por incitar a los jóvenes a tener malos pensamientos y a actuar de manera poco apropiada. Juan Valera, siguiendo el ejemplo de todos los apologistas anteriores a él, replicará indicando que «las madres, que son tan cuidadosas como deben serlo de la inocencia de sus hijas no las lleven al teatro, sino cuando se da una comedia muy inocente. Inocente, decimos, y no decente. Puede haber una obra que no falte a la decencia y sí a la inocencia»[26].

Nuestro ilustre egabrense va a utilizar ejemplos de las comedias de Lope de Vega, de la Celestina, de las novelas de Cervantes, de María de Zayas y del teatro de Tirso y Calderón para afirmar que «hay en la época presente más recato, más honestidad y más decoro que en las pasadas»[27].

Para Juan Valera la moralidad o el decoro público era cosa de sentido común y debía guardarse tanto en el teatro como en el casino, el parque o la tertulia, pero no podía consentir que ciertos moralistas de turno enredaran al público teatral con sus palabras. Y con esa gracia soterrada que le caracteriza, deja claro la finalidad del teatro frente a la del púlpito:

> Sólo añadiré, para probar que el sentido común o vulgar está en esta cuestión de mi parte, que nadie, cuando va al teatro dice voy a tomar una lección de moral, voy a corregirme, voy a aprender tal o cual cosa, sino voy a distraerme o divertirme un rato, y en verdad que no diría esto, sino lo otro, si creyese que el teatro era seriamente una escuela de costumbres y no una agradable diversión, más o menos honesta[28].

---

[26] *Ibidem*, p. 179.
[27] *Ibidem*, p. 176
[28] *Ibidem*, p. 170.

Los artículos de *Revista de Teatros* no serán los únicos escritos en los que Valera refleje la condena que se hace del teatro del momento por su inmoralidad. El 16 de agosto de 1877 comienza a publicarse en *El Campo* la novela *Pasarse de listo*. El primer capítulo es otra ventana abierta al espectáculo de moda en la España de la segunda mitad del siglo XIX, la zarzuela, un género que tampoco escapó a los más variados ataques desde el punto de vista moral[29].

En *Pasarse de listo*, Juan Valera nos revela cómo los espectadores madrileños de la década de los 60 podían disfrutar por poco dinero «de no pocas diversiones, más o menos inocentes»; una de ellas era un teatro musical, de corte cómico-burlesco, que se caracterizaba por su breve duración y en la que consiguió un gran éxito la Compañía de los Bufos Arderíus:

> Arderius y sus bufos[30] son baratos y entretenidos. ¿En qué aguas se encontrará un teatro como el de Arderius? Es cierto que, desde hace poco, nos ha entrado un furor de moralidad, un púdico rubor, que todo lo condena y de todo se solevanta. Críticos y moralistas han levantado una cruzada contra los bufos. Pero los bufos seguirán triunfantes a pesar de todas las disertaciones morales que contra ellos se fulminen. Les sucederá lo mismo que a los toros [...]
>
> En cuanto a los bufos que, según hemos dicho, tienen hoy más enemigos que los toros, ni reforma ni nada pedimos. Nos parecen bien como son. Casi no comprendemos la causa de la censura que de ellos se hace.
>
> En primer lugar los bufos son los bufos, y no son el sermón o jubileo. La madre que anhele conservar el tesoro de candor que hay en el alma de su hija, y hasta acrecentarle, llévela a cualquiera de las muchas iglesias que contiene Madrid, y no la lleve a oír las zarzuelas. Vayan sólo a los bufos, si tan malos son, los hombres curados de

---

[29] En su defensa ya había escrito anteriormente: «¿Qué es o qué debe ser la zarzuela sino el dichoso consorcio de la poesía y de la música y la alianza de la declamación y del canto que concurren a divertir el espíritu de graves cuidados, a disipar la melancolía, a conmover el corazón y a deleitar los oídos y el alma con un placer honesto y provechoso?», *Ibidem*, p. 157.

[30] Los Bufos Madrileños o Bufos Arderíus comenzaron a actuar en Madrid en 1866. El éxito de Arderíus radicó en adaptar una moda francesa, los bufos, a los escenarios españoles. Sin duda, el momento era el más adecuado. Los espectadores se habían cansado del tono serio de las grandes zarzuelas. La propuesta de este actor-empresario eran obras cortas, divertidas, satíricas, de música muy pegadiza que llegaban más fácilmente al espectador.

espanto, y aquellas mujeres, que no faltan, curtidas ya en todo género de malicias, o bien las que son tan inocentes que, si alguna malicia llegan a oír, no aciertan a entenderla.

Por otra parte, yo me atrevo a sostener que en la más desvergonzada zarzuela bufa no hay la quinta parte de los chistes primaverales o verdosos que en muchas comedias de Tirso, que en muchos sainetes de Don Ramón de la Cruz, y que en muchas otras producciones dramáticas de nuestro gran teatro clásico[31].

Pregonar de forma incansable la finalidad lúdica, no moral, del espectáculo no será la única defensa que mantenga Valera. A ella unirá la de todos los que hacen posible que un drama llegue al espectador. La asistencia de manera asidua a las representaciones teatrales le brindó la oportunidad de acrecentar los conocimientos adquiridos con el estudio. Aprendió a apreciar los dramas y la música de otros países y a valorar la importancia de las cualidades interpretativas de los actores. De esta habilidad depende el lucimiento final de aquello que se represente. El autor inventa al personaje; el actor sólo tiene que interpretarlo fiel y hábilmente, pero hacer esto bien, dice Valera, «es grande arte y muy rara y laudable habilidad»[32].

En 1888, escribe varias cartas a su primo Antonio Alcalá Galiano en las que le hace un extracto del libro *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, de Miguel de Amunátegui. Antes de entrar en materia, Juan Valera va a dar su opinión sobre los actores y autores dramáticos de España, como medio para combatir las opiniones de «los españoles más elegantes», gente que no escribe para el público pero que propaga sus ideas en las tertulias, medio más rápido y seguro para difundirlas que los periódicos, ya que estamos en un país donde, dice Valera, «se lee poquísimo y donde se habla mucho». El problema reside en propagar que todo lo malo se da en España y todo lo bueno en París. «Y entre todas las cosas buenas en París y malas en España, dice, nada es allí mejor y aquí peor, que el teatro: actores y autores»[33].

En cuanto a los actores, Juan Valera empieza reconociendo algunos de los defectos que los españoles muestran en las tablas a la hora de desarrollar su trabajo. Entre ellos destaca «el del continuo lloriqueo o gimoteo, del sollozo

---

[31] *Pasarse de listo*, en Juan Valera, 1958, T. I, pp. 456-457.

[32] Juan Valera, 1958, T. III, p. 3000. «*El Teatro en Chile*».

[33] *Ibidem*, p. 299.

incesante, de lo que, con voz familiar, se llama hipido», y que se produce como consecuencia de estar lamentando desde el principio, el final de la obra. Un defecto que puede corregir el actor o actriz olvidándose, cuando salga a la escena, «del tremendo fin que les aguarda»[34]. Otro de los defectos criticables reconocido por Valera es que «cantan los versos demasiado, y se entusiasman tanto cantándolos, que, según aseguran los detractores, parecen energúmenos y rompen o descomponen los tímpanos del auditorio»[35]. Muchas de estas acusaciones las acepta porque las considera justas. Pero a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César. Lo que Juan Valera no puede tolerar es la afirmación de que los actores franceses no tengan semejantes defectos y aún peores:

> También ellos gastan tonillo para recitar los versos, tonillo mil veces más inaguantable por lo monótono. ¿Cómo comparar el martilleo de los alejandrinos pareados, en una lengua sin prosodia, con la variedad de acentos y cesuras que hay en el endecasílabo español, por ejemplo? Si no fuera porque todo lo de París nos hechiza, ¿qué oídos españoles habrían de sufrir un drama francés, todo en verso?[36]

Para Valera, las exaltadas alabanzas de los actores franceses por parte de esos «españoles más elegantes» es sólo producto de la moda. Reconoce que en ciertos aspectos aventajan a los españoles, por ejemplo en las interpretaciones de la alta comedia, en la que figuran personajes de la *high-life*. Claro que aquí, la actriz francesa no tiene que interpretar; le basta con proceder como lo hace habitualmente en los grandes salones de París. Juan Valera no pretende degradar al actor francés. Sólo intenta demostrarle al público español que muchas de las excelencias que se les atribuye, nacen, exclusivamente, de que ellos son de París.

Como se puede apreciar por estas opiniones, la defensa de los actores españoles es bastante menos apasionada que la defensa del espectáculo en sí mismo. Y es que aunque Valera quiso mantener siempre la imagen de «padrino» benévolo e indulgente, en más de una ocasión expresó opiniones similares a la siguiente:

---

[34] *Ibidem*, p. 299.
[35] *Ibidem*, p. 299.
[36] *Ibidem*, p. 300.

> *El relámpago*, como otras muchas zarzuelas, parece traducción o arreglo del francés. Lo que no parece es la razón de que obras de tan poco mérito se traduzcan o arreglen. En Francia, donde el teatro, como literatura, está en el día muy decaído, tales obras se sufren y hasta se aplauden, porque los actores son generalmente buenos; pero en España, donde son generalmente muy malos, apenas si el *padrino* puede sufrir tales obras por más esfuerzos que hace[37].

Muy distinto es hablar de los autores. Valera no se va a detener en este punto porque es «tan evidente mi propia opinión, dice, y tan infundada la contraria, que ésta no merece que se refute». La certeza de la superioridad del dramaturgo español le lleva a ser tajante en su afirmación:

> No son muchas las naciones que han tenido o tienen un gran teatro; y entre estas naciones figuran como las primeras: Grecia, en lo antiguo, y en las modernas edades, España e Inglaterra. Concedamos que Francia tiene también un gran Teatro, pero no le sobrepongamos al nuestro. No se ha agotado el filón de la dramática española. Todavía podemos contraponer los dramas de Echegaray a los de Sardou, y los sainetes de Ricardo de la Vega y de otros a los más chistosos vaudevilles[38].

En el fondo, es muy probable que toda esta defensa de autores y actores españoles esté motivada por el temor que sentía Valera al pensar que pudiera desaparecer el género dramático. Si el autor no engendra, el actor no puede interpretar y, en consecuencia, el espectador no tendrá nada que aplaudir. Eslabones de una misma cadena que él pretende mantener intacta exhortando al público para que no deje de asistir al teatro:

> No se diga que el público no va a la comedia porque los actores y los autores son malos. Que vaya y los silbe sin piedad para que se enmienden; pero que no los abandone, si no quiere que perezcan por completo en España la literatura y el arte dramático. Considere que ya nuestros mejores poetas vuelven las espaldas a Talía y se dedican a la política o a otra profesión cualquiera de menos fatiga y más provecho.

---

[37] Juan Valera, 1949, pp. 158-159.

[38] Juan Valera, 1958, T. III, p. 300. También en *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, a propósito de la moda que se había establecido en España de exaltar e imitar todo lo que se hacía en París, comentaba Valera: «En la dramática, *Don Álvaro*, *El Trovador*, *Los amantes de Teruel* y no corta serie de otros dramas, llenos de ingenio, de pasión y de gracia, sostienen nuestro teatro a la altura del francés, que es hoy el más celebrado del mundo», Juan Valera, 1949, p. 623.

> Mire que ya ningún capitalista se atreve a poner su dinero en una empresa de teatro, a no ser de ópera o de zarzuela [...] y que será una vergüenza que no haya teatro en la tierra de Calderón y de Lope[39].

Temor que parece desaparecer casi al final de su vida, cuando se congratula de que la fecundidad dramática española siga creciendo, de que la ópera italiana no sea la única que atraiga al público de forma numerosa, de que tanto la aristocracia como el vulgo acudan a representaciones en castellano, de que hayan desaparecido las quejas hacia el mal hacer de los actores, etc.:

> La gloriosa fecundidad de nuestra literatura dramática, aún da muestras de sí como en siglos pasados. No entiendo yo, como entienden y deploran algunos, que en este punto hayamos decaído mucho en la época presente. Tal vez ha habido en los últimos tiempos períodos de postración y de relativa inferioridad; pero se notan síntomas de que el gusto renace, de que la ópera italiana no es ya el único espectáculo que atrae a las clases elegantes y aristocráticas, y de que así éstas como el vulgo en general acuden a las representaciones de toda suerte de dramas en castellano, ya con música, ya sin música. Las quejas que antes se oían contra nuestros actores y nuestras actrices han cesado por fortuna. Y no sin razón cesan, porque los hay de verdadero mérito y porque todos se esmeran y a porfía trabajan para ganarse el favor de la muchedumbre[40].

En agosto de 1896, comienza a publicar unas cartas en *El Correo de España* en Buenos Aires[41], donde intenta reflejar la vida intelectual y literaria de España a finales del siglo XIX, demostrando que nuestra decadencia no es total, porque a pesar de la grave crisis por la que atraviesa el país como consecuencia de la guerra de Cuba y Filipinas, los españoles procuran distraerse aplicando su actividad mental a la literatura y al arte. A finales de esta centuria Juan Valera aboga, no por un teatro libre, ya que cree que el nuestro lo es, sino por

> Un teatro normal o modelo; un teatro español, digno templo de nuestra Melpómene y de nuestra Talía, donde haya excelentes actores,

---

[39] Juan Valera, 1949, p. 164.

[40] Juan Valera, 1949, p. 964. «Tres recientes representaciones teatrales» (1898).

[41] Estas cartas las publicará más tarde bajo el título *Ecos Argentinos. Apuntes para la Historia de España en los últimos años del siglo XIX*, Juan Valera, 1958, T. III, pp. 458-542.

> mucho esmero, riqueza y elegancia en decoraciones, muebles y trajes, y donde hasta el edificio sea propio de su alto empleo por la magnificencia y belleza de su arquitectura[42].

En esta ocasión, Juan Valera se nos revela como un buen conocedor de las obras dramáticas de autores contemporáneos: destaca sobre los demás a D. José de Echegaray, «cuyos dramas se traducen y representan en los teatros de Francia y de Alemania». Le siguen D. Manuel Tamayo y Baus con *Locura de amor* o *El drama nuevo*; Ángel Guimerá con su drama *Mar y cielo*; Eugenio Sellés con *Los domadores*; el Sr. Felíu y Codina y el Sr. Dicenta, que con su drama *Juan José* ha obtenido el mayor número de representaciones en Madrid y provincia en la última temporada. Entre los poetas dramáticos de lo que se denomina «género chico», destacan Ricardo de la Vega, Javier de Burgos, Vital Aza, Ramos Carrión o Miguel Echegaray. No olvida tampoco a los compositores musicales del género chico: Arrieta, Barbieri, Chapí, Bretón o Caballero.

Por la relación que nos ofrece de los teatros y de la actividad teatral del Madrid de fines del siglo XIX, se puede deducir, fácilmente, que era mucho más numerosa que en el resto de Europa[43]: El Teatro Real acogía *El buque fantasma*, de Wagner; El Teatro Novedades, *El Alcalde de Zalamea*; el Teatro Español, *Semíramis o la hija del aire*, de Calderón; en el Teatro de la Comedia, *El sí de las niñas*, de Moratín o *Gente conocida*, del joven Jacinto Benavente, que centra su censura en las clases acomodadas.

Junto a los teatros de siempre, donde el espectador podía seguir disfrutando de comedias, óperas o zarzuelas, Juan Valera va a dejar constancia de otro fenómeno teatral que invadió los escenarios madrileños, muy especialmente en el último tercio del siglo. Es el denominado «teatro por horas» o «teatro por secciones», en el que se ofrecían varias piezas cortas (aproximadamente de una hora), de corte costumbrista y a unos precios muy asequibles. Esto hizo posible que llegaran al público más humilde, que no tardó en abarrotar las distintas salas:

---

[42] *Ibidem.*, p. 462.

[43] Según expresaba Valera, «relativamente a su población, tal vez no haya en el mundo ciudad alguna que tenga tantos teatros como Madrid, abiertos, en actividad y muy concurridos», Juan Valera, 1949, p. 964. «Tres recientes representaciones teatrales» (1898).

> En los pequeños teatros, y singularmente en Lara, siguen estrenándose muy bonitos sainetes o piececitas en un acto. En ellas hay que celebrar siempre la pintura exacta y graciosísima de la clase media inferior, digámoslo así. Su lenguaje, sus lances de amor y fortuna y su modo de sentir y de pensar, suelen estar siempre tomados de la naturaleza con acierto pasmoso. A veces, estas pinturas de dicha clase media inferior están realzadas por una música ligera y popular, que suele ser dichosamente inspirada. Esto es lo que constituye la zarzuela. El teatro que lleva dicho nombre y los de Apolo, Eslava, Martín, Romea, Parisch y otros, prestan su escena a continuas representaciones del citado género cómico-lírico[44].

Juan Valera, para quien todos los géneros eran buenos «con tal que la obra original, traducida, refundida o arreglada sea buena: esto es divertida o interesante»[45], confesaba hacia 1879, en sus *Tentativas dramáticas*:

> Con toda independencia del valor literario de un drama, se requiere, para ser aplaudido, una condición de que yo carezco, sin duda: se requiere cierta virtud magnética, por la cual el poeta comprende el sentir y el pensar del público, en un momento dado, y se pone en consonancia simpática con dicho pensar y dicho sentir. Repito que carezco de esta virtud como de otras muchas, y esta virtud es el más esencial requisito para ser autor dramático[46].

Si bien es cierto que esa falta de cualidades le impidió obtener el aplauso del público en un género que él consideraba «el más espléndido brote del árbol del arte», y engrandecer la escena española con sus obras dramáticas, no es menos cierto que su pasión por todo lo que configuraba el espectáculo lo convirtieron en el principal defensor, en el siglo XIX, de la finalidad lúdica del teatro y en un cronista de excepción de toda la actividad teatral que se desplegaba en España y en Europa.

En un escenario, con numerosos cambios de decorados, transcurrió la vida de Don Juan. Cuadro a cuadro, escena a escena y jornada a jornada, Don Juan Valera y Alcalá Galiano fue agotando su representación en el Gran Teatro del Mundo. El 18 de abril de 1905 se hace el oscuro. Cae el telón.

---

[44] Juan Valera, 1958, T. III, pp. 466-467. «Apuntes para la Historia de España en los últimos años del siglo XIX».

[45] Juan Valera, 1949, p. 965.

[46] Juan Valera, 1958, T. I, p. 1244. *Tentativas dramáticas*.