



## *Poesías y paráfrasis*

Antonio Moreno Hurtado

La faceta de Valera como poeta es la menos conocida y estudiada del escritor egabrense. No obstante, su producción poética supera ampliamente el centenar de composiciones. No se trata, por tanto, de una tentativa accidental, como la que hiciera en el campo del teatro, sino de una actividad meditada y recurrente. Ser un buen poeta lírico fue obsesión de Valera, pero pocos de sus poemas son totalmente originales. Ser poeta fue la gran ilusión de su vida y su gran decepción. A principios de 1847, escribe a su padre desde Madrid: «Al menos si llegara a ser poeta dramático ya sería otra cosa, porque de 400 a 600 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»<sup>1</sup>.

### **Primeros poemas románticos**



Los poemas juveniles de Valera suelen llevar la huella de Lamartine, Leopardi, Víctor Hugo y Byron. Incluso aquellos que él califica de más sinceros, como «El fuego divino», «Al mirar tus ojos» o «A Gláfira», resultan fríos e incluso superficiales. Valera se empeñaba en hacer referencias a la mitología clásica cuando el gusto de los lectores de su época era muy diferente ya. Se obstinó en no seguir los consejos de su tío Alcalá-Galiano, que recomendaba a los poetas españoles de mediados del siglo XIX seguir el ejemplo de sus colegas ingleses, como Southey y Wordsworth, que habían vuelto la mirada a la propia historia nacional y a sus tradiciones populares, llenas de elementos poéticos e incluso novelescos<sup>2</sup>.

Todos los estudiosos de Valera hacen una clara distinción entre sus primeros versos y los de su madurez. Pese a sus constantes intentos de justificación, tratando —114→ de rechazar cualquier tipo de influencia romántica, las composiciones de su juventud están impregnadas de los mensajes de Byron y de Espronceda. Azaña le asigna, al menos, un breve periodo romántico, a partir de 1839, en que Valera conoce a Espronceda, veraneando en los baños de Carratraca<sup>3</sup>.

A los veintidós años ya le preocupaba, como vemos, lo que él llamaba la «gloria póstuma». De ahí que afirme: «Mas, ¿para qué he de mentir? Soy tan tonto que también la ansío, y haré lo posible que adquirirla en vida y muerte, en lo presente y porvenir; pues como dice Sócrates (a quien cito aunque parezca pedantería) "ya que alcanzares cuerpo mortal y alma imperecedera, procura dejar del alma memoria inmortal"»<sup>4</sup>. Por aquellos años, el joven Valera no creía tener otra capacidad que la de componer versos. Ya en 1849 afirmaba: «¿Qué quieren que sea yo, si no soy poeta?»<sup>5</sup>.

Azaña describe así a Valera como poeta lírico: «Correcto casi siempre, alcanza a ser armonioso en sus momentos mejores, sin raptos líricos ni fantasía poderosa, ni efusión comunicativa. Su lenguaje poético es frío»<sup>6</sup>.

## Valera y Byron



Pese a ser influido por Byron, a Valera le impresionó poco la desesperación byroniana. Prefería analizar la postura del poeta ante el conflicto amoroso, la lucha eterna entre lo carnal y lo platónico. Por eso, cuando Valera hace referencia a una joven viuda, vecina de habitación en Madrid, en carta a su padre en enero de 1847, la cita de Byron está perfectamente explicada. Valera no acepta la relación platónica con la joven viuda y espera conseguir, al final, sus favores. De ahí que confíe a su padre la esperanza de que ella «afloge demasiado la rienda del corcel indómito de su pasión y se deje caer en el precipicio. Si esta caída llega a ser conmigo, muchos elogios le daré al discípulo de Sócrates, si no, le pondré como un trapo: aunque, en todo caso, diré como Lord Byron: "*Oh Plato, Oh Plato, you have paved the way & "*»<sup>7</sup>.

La cita corresponde al Canto I de *Don Juan*, Stanza, CXVI que se inicia así:

*«Oh Plato, Plato, you have paved the way,  
With your confounded fantasies, to more  
Immoral conduct by the fancied sway...»*<sup>8</sup>

La escasez de traducciones de Byron en verso en aquellos años y el hecho de que esta estrofa sea generalmente omitida en las versiones de *Don Juan* en castellano, e incluso en algunas ediciones en inglés, parecen demostrar que Valera leyó a Byron en

inglés. A título de ejemplo, señalaremos que la versión castellana —115→ de *Don Juan* que hemos utilizado, omite esta estrofa y aquellas otras en las que el autor hace digresión filosófica. Concretamente, las siguientes: Canto I. Stanzas LXXVIII a LXXX. Sobre el amor platónico. Canto I. Stanzas CXLVII a CLII. Sobre la inocencia herida. Canto II. Stanzas XXII y XXIII. Digresiones sobre el amor<sup>9</sup>.

Al rechazar el amor platónico, Valera recuerda a D. Juan y a Julia dando rienda suelta a sus sentimientos, mientras Byron acusa a Platón de charlatán, mensajero, mequetrefe y farolero<sup>10</sup>. En el poema de Byron, Doña Inés es un retrato satírico de su propia esposa, Lady Byron. El poeta hace constantes alusiones en la obra a su desgraciado matrimonio, un vínculo en el que tampoco Juan Valera resultaría bien parado<sup>11</sup>.

La presencia de Byron en la poesía de Valera es palpable en su primera época granadina, desde 1841. Su composición «A Lucinda» (Granada, 1841) tomaba el asunto del primer canto del *Don Juan* e iba dedicada a Paulina, su primera novia, según reconoce el propio autor<sup>12</sup>. Está escrito en octavillas, de verso heptasílabo.

«El sueño de las Tinieblas» tiene el mismo origen y está escrito en forma de silva, con versos heptasílabos y endecasílabos de rima consonante irregular<sup>13</sup>.

Su «Fragmento de Byron» (Granada, 1841) es un romance. El poema «Al Sol», de la misma época, es una paráfrasis de un fragmento del *Manfredo* y está compuesto por diez serventesios, de metro endecasílabo<sup>14</sup>.

Ya a esa temprana edad había proyectado la traducción completa del *Manfredo*, según reconoce en 1861, al hacer la crítica de la traducción de dicha obra por su sobrino José Alcalá-Galiano y Fernández de las Peñas: «*Manfredo* es un poema que apasiona á la gente joven, y quien escribe este artículo recuerda muy bien que, cuando se contaba en dicho número, empezó también á traducirle en verso, y gustaba más de él de lo que gusta en el día»<sup>15</sup>.

La influencia de Byron aparece, también, en otras composiciones que los críticos no han señalado. En «La mano de la sultana» (Granada, 1845), Valera narra una leyenda oriental en la que se cantan los amores desdichados de Aglae y Lascar<sup>16</sup>. Lascar, un joven griego cristiano, cautivo del Sultán turco, canta tristemente sus amores con Aglae, a la que cree muerta. Sin embargo, ésta había sido hecha prisionera por el Sultán, que la hizo su favorita.

Convertida ahora en Sultana, Aglae pone a prueba el amor de Lascar y se siente decepcionada por la falta de constancia de aquél, que se enamora de alguien —116→ a quien sólo ha visto la mano, la de la propia Aglae. La Sultana le rechaza pero permite la huida de Lascar. Aglae se envenena y Lascar se suicida precipitándose desde un acantilado, tras matar al bajá.

Valera toma parte del argumento de los Cantos II y III de *El Corsario*, de Byron. En dicha obra, Contado cae en poder de Seide, el bajá turco. Gulnara se enamora de Conrado, pero éste recuerda todavía a Medora, a la que cree muerta, lo que provoca los celos de la Sultana. El recurso a la mano de la Sultana aparece también en *El Corsario*,

en la Stanza XII del Canto II. En la obra de Byron, Gulnara apuñala a Seïde y libera a Conrado. Tras la muerte de Medora, Contado se marcha solo.

Valera afirma que cinco cuartetos de «La mano de la Sultana» eran una imitación del *Giaour*, de Byron, pero no hace ninguna referencia a *El Corsario*<sup>17</sup>. Estas estrofas, que en realidad son serventesios, enlazan la huida de Lascar y la muerte de Aglae. En esta composición, Valera usa diversos tipos de estrofas, con objeto de romper el esquema narrativo y adaptarse al ritmo que marcan los acontecimientos. Octavas reales, décimas, silvas, romances de octosílabos y de endecasílabos, serventesios y octavillas se alternan, agrupadas, a lo largo del poema.

Valera sentía especial predilección por la silva y por una versión en octosílabos de la octava italiana, que en nuestro país recibió el nombre de octavilla. Pero la realidad es que Valera nunca tuvo una formación poética que pudiéramos calificar de académica o tradicional. Consciente de ello, el día 17 de septiembre de 1883, desde Cabra, relata a Menéndez Pelayo las incidencias de sus primeras publicaciones en verso. Recuerda la edición de sus *Ensayos Poéticos* (Granada, 1844), de cuya fecha exacta de edición ni siquiera parece estar seguro ya y confiesa que, por aquella época, estaba lejos de «todo buen influjo literario» y que era un ignorante que «no había estudiado ni retórica, ni poética, ni siquiera gramática».

Valera, que nunca olvidaría aquel fracaso editorial, afirma: «Yo tengo odio y mala voluntad a aquel aborto mío y no sé por qué no hice auto de fe con él»<sup>18</sup>. Más adelante, añade: «En verso nunca dejé de escribir, pero no como poeta, sino como hombre de mundo, muy de siglo en siglo, pasando años y años entre una composición y otra»<sup>19</sup>.

En 1885, Valera sufre una nueva decepción como poeta. Ha escrito su zarzuela *Lo mejor del tesoro* y no hay quien le ponga música. Se queja a Menéndez Pelayo de que ni Arrieta ni Arderús hayan aceptado su propuesta y afirma que su zarzuela «tiene los más bonitos versos que tuvo jamás zarzuela alguna en España»<sup>20</sup>.

—117→

No obstante, Valera se siente ufano de los dos idilios que aparecen en *El Comendador Mendoza* (1876), especialmente del primero de ellos. Valera insiste: «Creo, además, que, modestos y oscuros, mis versos han ejercido alguna influencia...»<sup>21</sup>. No se resigna a la evidencia. Al final de su carrera literaria ha escrito unos ciento treinta poemas, de diferente longitud y calidad.

## El arte por el arte



Valera persigue la estética del arte por el arte. La plasmación del arte se encuentra fundamentalmente en la poesía. Para él la poesía es la expresión de la belleza por medio de la palabra y la labor del poeta será, sobre todo, la creación de lo bello ya que, sólo a través del arte se puede llegar a la perfección. De ahí que, en 1886, insista a Menéndez Pelayo que «el arte lo limpia todo y extrae oro del fango»<sup>22</sup>. Dentro de esta filosofía artística, Valera resalta el valor de lo ideal sobre lo real. Ya en 1857, Valera escribía a

Cueto: «La hermosura toma ya en la mente humana ciertas formas, que se llaman tipos ideales, y que son como la regla y el crisol con que medimos y depuramos la imperfecta y confusa hermosura de las cosas visibles... ¿Qué importa que la forma exista en la naturaleza, si la idea, que está para el vulgo como escondida en la forma, sale de la mente humana y viene á ella de la divina?»<sup>23</sup>. Es decir, sólo el poeta es capaz de percibir lo bello de lo natural y de transmitirlo al lector. La belleza es algo real, algo que existe pero que es difícil de definir.

Diez años después, insiste Valera: «La belleza es divina, es inexplicable. Los filósofos, hace muchos siglos, trabajan en vano para determinar la idea de la belleza... Se filosofa, se discurre, se dicen sutilezas, discreciones y profundidades grandísimas acerca de esta idea, y con el intento de explicarla; pero no se dan leyes para producirla. La ciencia, mejor dicho, la filosofía segunda, que trata de la belleza, es lo que llaman *Estética*. Cuando trata de las facultades que hay en nuestra alma para crear o producir lo bello, se relaciona con la psicología; con la teodicea o con la ontología, cuando trata de contemplar la belleza como objeto, como modo del Ser, como atributo soberano de la Divinidad; pero siempre la belleza en sí es indefinible»<sup>24</sup>.

Más adelante insiste: «El juicio estético, que cuando va acompañado de la inspiración es el genio, y que se llama buen gusto cuando no crea, sino que falla o decide sobre lo creado, tiene, pues, por base una noción *a priori* de la belleza»<sup>25</sup>. El poeta dispone de la imaginación y de la palabra para llevar al lector el mensaje —118→ estético. Pero, para Valera, «las lecciones de un poeta han de ser conmoviendo, no convenciendo; sus medios de persuadir no están en la dialéctica, sino en una pasión vehemente de que está poseído... Shakespeare no quiere enseñar nada; quiere crear la hermosura o la sublimidad, y revestirlas de una forma sensible imitando la naturaleza o la historia»<sup>26</sup>.

A través de esta idealización, el poeta puede hacer que un personaje rústico y zafio se convierta en una figura inolvidable. Según Valera, en el *Quijote*, «el lenguaje de Sancho, lo mismo que el alma de Sancho, no están tomados de la estéril observación sólo, sino creados idealmente por el glorioso poeta, el cual hace peregrina amalgama de candor y malicia, de bondad y egoísmo, de necedad y chiste, y forja un carácter y un personaje, de quien, si fuera real, nadie se acordaría; pero por ser ideal y fingido, y de los que no se usan de diario, ni se encuentran al revolver de cada esquina, vive vida inmortal en nuestro espíritu, y más clara que la de los personajes famosos de la historia»<sup>27</sup>.

No olvidemos que, para Valera, una novela es un poema en prosa. El poeta debe ceñirse al mundo real, a describir lo que se puede percibir por los sentidos. En su *Prólogo* a las poesías de Menéndez Pelayo, de 1882, Valera afirma: «La poesía es imitación de la naturaleza; pero la imitación es medio y no fin. El fin es la creación de lo bello. Todo propósito útil de enseñanza, de moralización, está por bajo o es extraño al arte»<sup>28</sup>.

Casi treinta años antes, en 1853, escribía a Heriberto García de Quevedo desde Río de Janeiro: «Pero, volviendo a la poesía, como el elemento de que se sirve es la palabra, y la palabra contiene clara y determinadamente todas las ideas y sentimientos humanos, resulta de aquí que todos ellos son objeto de la poesía»<sup>29</sup>. Más adelante afirma: «Y la poesía debe y puede encargar al buen gusto que escoja y se aproveche de estos trabajos

para formar con ellos cosas bonitas, pero no para meterse á bachillera y mucho menos para formar un conjunto monstruoso... Verdad es que aún hay una poesía que llaman didáctica, pero, ó no es didáctica ó no es poesía. Plutarco está conmigo y no cree en la poesía que no es fabulosa y embustera»<sup>30</sup>.

## Los críticos y la poesía de Valera



Valera está convencido de que el poeta participa en la elevación espiritual y cultural del lector. Por eso, en un momento de pesimismo, confiesa a Menéndez Pelayo: «Mucho hay que predicar para convertir al buen gusto al público español, —119→ pero aunque yo atinase a predicar muy bien, sería predicar en desierto»<sup>31</sup>. Valera está convencido de que su poesía no está al alcance de todos. Se siente desilusionado ante la fría acogida que tienen sus versos.

Araújo Costa afirma que «un romántico tiene más facilidades que un clásico para llegar al corazón de la muchedumbre» y achaca a esto el hecho de que Valera no haya llegado a ser un poeta popular<sup>32</sup>.

G. S. Lancashire atribuye el principal mérito de Valera como poeta a la gracia y corrección de sus versos, aunque estén faltos de inspiración y originalidad. «*Their chief merit is grace and correctness, but they lacked inspiration and originality; his very cultivation was against him, and we could scarcely expect that he would attract the public with his dignified and refined verse, nor even the literary critic who looks for something more than metrical perfection. With that gentle irony in which he excelled he made his protests against the neglect of the public, but to the last he always regarded himself as a poet rather than a novelist*»<sup>33</sup>.

Romero Mendoza coincide con la mayoría de los críticos de Valera, al afirmar que sus poesías son «irreprochables en la forma y de un sentido eminentemente filosófico», pero que ni entusiasman ni arrebatan... Valera hace «una poesía sabia y reflexiva» que no puede encasillarse como romántica ni como clásica<sup>34</sup>. Alfonso Zamora Romera ha señalado que Valera usó poco el soneto y prefería las composiciones de siete y once sílabas. Entre sus estrofas preferidas se encuentran la silva, la lira, la estrofa bermudina, la octava italiana, la octava real, y el romance<sup>35</sup>.

Entre sus sonetos, casi todos anteriores a 1849 y de diferente calidad, destacamos uno de gran perfección métrica y corte petrarquista titulado «A Lucía» (Nápoles, 1848). Valera sabe ya que su amor por Lucía Palladi no tiene esperanzas y se queja de su suerte en esta composición<sup>36</sup>. Otro soneto, de su época granadina y que podríamos fechar hacia 1844, sin título específico, es el canto a una linda joven llamada Juana. Como casi siempre, la rima y el metro son correctos, aunque el poema no produzca emoción en el lector<sup>37</sup>.

El soneto más antiguo que conocemos de Valera es uno titulado «Imitación de Lamartine», fechado en Málaga en 1841, cuando el autor apenas contaba diecisiete años<sup>38</sup>. Otro «Soneto», de inspiración mitológica, sobre el rapto de Proserpina, es también de su época de Granada<sup>39</sup>.

C. Bravo Villasante ha señalado el error de Valera de intentar, hacia 1850, un nuevo modelo poético, con estrofas grandilocuentes y temas prosopopéyicos, muy apartados de los intereses y gustos de Valera<sup>40</sup>. De ahí que los versos épicos —120→ dedicados «A Colón» y sus estrofas a «La Resurrección de Cristo» (Madrid, 1850) resulten artificiales, frente a la espontaneidad de sus composiciones napolitanas y granadinas.

Sus «Saudades de Elisena» (San Petersburgo, 1857) son un nuevo ejemplo del poeta atormentado por unos amores no correspondidos. Magdalena Brohan le hace sufrir una nueva decepción, al no aceptar el trato carnal que Valera le pide. Una vez más, Valera se niega a aceptar la relación meramente platónica que la actriz francesa le ofrece<sup>41</sup>. Se trata de un largo romancillo en versos hexasílabos. En el verano de 1885, al morir su hijo Carlos, Valera escribe esta sentida semblanza, que no figura en los dos tomos de poemas.

«Intacto lleva a Dios su pensamiento,  
no deja tras de sí recuerdo impuro,  
y ni la envidia misma  
puede clavar en él la torpe lengua:  
blanco de ciega saña  
nunca se vio, ni de traición aleve,  
ni, rota el ara del amor primero,  
halló trivial lo que juzgó divino»<sup>42</sup>

Son versos tristes que hacen recordar la canción que Lope de Vega compuso a la muerte de su hijo Carlos Félix. En ambos poemas, sobre la base de endecasílabos y heptasílabos, el padre resalta la pureza de corazón del difunto y encomienda a Dios su alma.

En el «Prólogo» a los *Ensayos Poéticos* (Granada, 1844), J. Jiménez Serrano elogia algunos poemas de Valera como «felices imitaciones de Horacio, de Catulo y Virgilio», Goëthe y Byron, pero sobre todo el estudio profundo que el poeta hacía de los clásicos griegos y latinos<sup>43</sup>. Más adelante, en 1858, Alcalá-Galiano escribe el «Prólogo» al tomo *Poesías*, de su sobrino Juan Valera. Aprovecha para ofrecer un panorama del estado de la poesía española a mediados del siglo XIX, destacando las obras del Duque de Rivas y de Zorrilla<sup>44</sup>. Este «Prólogo» es como una continuación del que había escrito en 1834 a la edición de París de *El moro expósito*, del Duque de Rivas y al que hemos hecho referencia en otro lugar. En aquella ocasión, Alcalá-Galiano anunciaba la llegada del Romanticismo a España y expresaba su ilusión de que el movimiento cuajara en nuestro país y se inaugurara una nueva época para las letras españolas. En 1858 va a enjuiciar los logros del Romanticismo poético español. Según el crítico, en España se había seguido —121→ copiando de modelos extranjeros, especialmente franceses. Para Alcalá-Galiano, el Romanticismo español no estuvo claramente definido, al no señalarse una línea divisoria nítida entre la poesía clásica y la romántica. Se había seguido abusando de la forma, de la perífrasis, del lenguaje afectado, del amaneramiento y de la artificiosidad.

Califica a Valera de «poeta clásico por excelencia», para distinguirle del falso clasicismo que se había cultivado en Francia y en España a finales del siglo XVIII. Alcalá-Galiano destaca en Valera su estudio de la forma y la profundidad de su análisis de la antigüedad griega y latina, que se trasluce en sus poemas. No obstante, reconoce que algunos de sus poemas tienen ciertos puntos de contacto con la poesía romántica, lo que le hace acercarse a la figura de Andrés Chénier. Insiste en que los versos de Valera son «poesía sabia» y declara que su sobrino era «condiscípulo, aunque no copista» de Leopardi<sup>45</sup>.

Afirma que «en las obrillas del señor Valera no falta la espontaneidad ni el brío» y reconoce que sus defectos «son los de su secta y fe». Entiende que «al tratar de formar un lenguaje poético distinto del de la prosa», Valera había caído en la trampa frecuente de rebuscar vocablos o abusar de circunloquios, con lo que sus versos pueden resultar, a veces, demasiado artificiales. En su defensa, cita ejemplos de Wordsworth, Ariosto y Byron, en los que encuentra trozos «donde lo familiar no desdice de lo bien entonado de la composición toda»<sup>46</sup>.

Valera había escrito en 1858 una carta-dedicatoria en verso a su tío, para este volumen de *Poesías*, en la que declaraba su ideal poético, sus dudas y las razones que tenía para sentirse poeta<sup>47</sup>. Muchos años después, la edición de *Canciones, Romances y Poemas* (1885) fue cuidadosamente programada por Valera desde Washington y supervisada y anotada por Menéndez Pelayo, en Madrid<sup>48</sup>. La correspondencia entre ambos escritores, en el verano de 1885, aporta numerosos datos sobre la preparación de este volumen. El proyecto se había iniciado a finales de 1883. Desde París, el día 26 de diciembre de ese año, Valera comenta la idea a Menéndez Pelayo y ya le anuncia una «carta publicable», que serviría de prólogo al volumen<sup>49</sup>.

## Valera y Menéndez Pelayo



Por aquellos días, Valera y Menéndez Pelayo proyectaban la publicación de unos *Poemas turdetanos*, a iniciativa del santanderino. El día 18 de octubre de 1883, desde Cabra, Valera acepta la propuesta<sup>50</sup>. Valera está disgustado de sus —122→ relaciones con el editor sevillano F. Álvarez y quiere que Catalina se haga cargo de la edición de sus poesías. Desde Washington, en enero de 1884, encarga a Menéndez Pelayo que inste a Catalina a comenzar la impresión, aunque su carta-prólogo no se hubiera enviado aún<sup>51</sup>.

En todos estos meses, los dos escritores discuten acerca de las poesías que deben ser incluidas y las que hay que eliminar de ediciones anteriores, así como el orden de presentación. El proyecto inicial había sido el de poner a la venta el volumen en octubre de 1884 pero el editor no cumplía los plazos previstos. Menéndez Pelayo, en carta a Valera, desde Santander, el 27 de agosto de 1884, se queja de la «negligencia editorial» de Catalina, provocada por su ascensión política y social<sup>52</sup>. El nuevo plazo que se imponen es octubre de 1885, pero la obra no saldría a la luz pública hasta la primavera de 1886. Valera había enviado, al fin, su carta-prólogo. El escritor andaluz no quería que en este volumen se incluyera la epístola-dedicatoria que Alcalá-Galiano había hecho para la edición de *Poesías* de 1858 y que Valera califica de «tonta y prosaica»<sup>53</sup>.



En la carta-prólogo que Valera dirige a Menéndez Pelayo para este volumen, el autor afirma que «la razón principal del escribir es la poesía. Los escritos se hacen famosos e inmortales por la belleza y no por la verdad que enseñan. Casi siempre es vana pretensión la del que cree que enseña escribiendo...»<sup>54</sup>.

Como vemos, Valera insiste una y otra vez en su rechazo de la poesía didáctica y de los autores que tratan de dogmatizar a través de sus escritos. Entre bastidores está, también, su obsesivo culto a la forma. Para Valera, «la composición más ligera, si está bien, es manifestación de la luz interior del alma... Éste es el estilo, ésta es la forma. No consiste en consonantes difíciles, ni en rebuscadas figuras retóricas, ni en transposiciones, ni en sonoridad y pompa de metro. Consiste en algo más alto y más sutil que esas calidades, si bien por lo mismo que es más alto no todos los lectores lo alcanzan, y por lo mismo que es más sutil se sustrae a la percepción de las personas rudas y artísticamente mal educadas»<sup>55</sup>.

Justifica el autor que, «descorazonado por el mal éxito, ha resultado que he escrito pocos versos originales, y que he traducido, o más bien adaptado a nuestro idioma, mucho de literaturas extrañas, ya parafraseando, ya compendiando y extractando». El propio Valera afirma que en sus versos «la nitidez, la elegancia sencilla y la atinada limpieza de la forma son notables, lo cual de sobra se conoce que no se consigue sobando y limando, sino por dichosa inspiración». A muchos años de distancia del momento en que fueron compuestos, compara la calidad de sus poemas con la de su prosa y afirma que sus versos tienen «ciertas buenas —123→ prendas de que la prosa carece: el candor, la lozanía y la frescura de la juventud; y propósitos más puros, porque los versos están hechos sin la vana y egoísta esperanza de ganar con ellos dinero, influjo o al menos fama inmediata, sino sólo por amor entrañable de la misma poesía...»<sup>56</sup>.

Valera afirma que «Las aventuras de Cide Yahye» (1846) son un proyecto de epopeya moderna, basado en un cuento de Bocaccio. En este poema inconcluso relata la historia de amor de un rey moro de la Alpujarra granadina, que acabaría convirtiéndose en pirata y suicidándose, tras apuñalar a su amada<sup>57</sup>. Alcalá-Galiano destacaba más en este poema la forma en que está compuesto que el pensamiento filosófico que trataba de comunicar<sup>58</sup>. Menéndez Pelayo, por su parte, resaltaba la filosofía neoplatónica del poema<sup>59</sup>. El crítico santanderino anotó la edición de *Canciones, Romances y Poemas*, resaltando «el sentido interno» de algunas poesías y señalando el origen de aquellas que eran traducción o paráfrasis de otros autores<sup>60</sup>.

Menéndez Pelayo respalda la opinión de Alcalá-Galiano, que en 1858 había calificado los versos de Valera como «poesía sabia». Elogia la «rarísima cultura» de Valera y «el jugo de ideas y de doctrina» que encierran muchas de sus composiciones<sup>61</sup>. Para el crítico, Valera «tuvo como poeta la desgracia de llegar demasiado pronto, de adelantarse a la época en que comenzó a florecer» la poesía española.

Valera había publicado su tomo de *Poesías* en 1858, cuando todavía no se había apagado en España el fervor romántico y el culto a la oda académica. Sería más tarde cuando se liberarían los cánones, se difuminarían las escuelas poéticas y se suavizaría la disciplina tradicional. Sería entonces cuando se iba a aceptar un lenguaje poético más llano y natural, cercano al del prosista; aunque todavía quedarían poetas que mantendrían el culto al lenguaje elevado.

Valera se anticipa a los poetas españoles de su tiempo, introduciendo nuevas técnicas a través de sus adaptaciones de Goëthe, Heine o Musset. En este nuevo tomo de poemas, de 1886, afirma Menéndez Pelayo, aparecen «mezcladas en agradable confusión, joyas peregrinas de las dos lenguas clásicas, y de la alemana y de la inglesa y hasta de la árabiga y de la indostánica, traídas todas a nuestro idioma con el más exquisito primor y elegancia»<sup>62</sup>. Al coincidir en Valera el poeta y el pensador profundo, para Menéndez Pelayo, su poesía es «reflexiva, erudita, sabia y llena de intenciones»<sup>63</sup>. Destaca las canciones eróticas «A Lucía», escritas en Nápoles en 1848 y dedicadas a Lucía Palladi. El crítico cree ver la influencia directa de Petrarca en estas composiciones e incluso de la escuela platónica, a través de Leopardi<sup>64</sup>.

—124→

Valera no quiere que en el volumen se les llame «canciones», sino silvas, por ser ésta la estrofa utilizada en ellas<sup>65</sup>. En los «Sueños» (Río de Janeiro, 1851), que alaba mucho, Menéndez Pelayo insinúa la influencia de Dante, en un pasaje del Purgatorio<sup>66</sup>. Sin embargo, los críticos de Valera coinciden en afirmar que su mejor composición es la titulada «El Fuego divino», escrita en Granada en 1845 y publicada en *El Siglo Pintoresco* en 1847<sup>67</sup>. Menéndez Pelayo afirma que este poema, «por la limpieza y serenidad del estilo y hasta por el corte métrico pertenece a la escuela de Fr. Luis de León», aunque con una idea moderna, que no borra el matiz místico. Valera parece haber tomado el tema de Herder y sus «Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad»<sup>68</sup>. Está escrito en liras perfectas de metro y rima y constituye la composición más lograda de su primera época. Fue compuesto cuando el autor tenía poco más de veinte años.

La presencia de los poetas clásicos, latinos y griegos, en la obra de Valera es constante, tanto en su poesía como en su prosa. En sus poemas hay referencias casi constantes a Horacio, Catulo, Propertio, Marcial y Virgilio. Con relación a los clásicos españoles, la preferencia de Valera es por los poetas místicos, especialmente Fray Luis de León y San Juan de la Cruz.

## Los Idilios de Guessner y Dafnis y Cloe △▽

Por otra parte, hemos detectado un cierto paralelismo entre las obras del escritor suizo Salomón Guessner y las del primer periodo del novelista egabrense (1874-1880). En estos años Valera publica *Pepita Jiménez* (1874), *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874), *El Comendador Mendoza* (1877), *Pasarse de listo* (1877), *Doña Luz* (1879) y traduce en prosa las *Pastorales* de Longo, en su *Dafnis y Cloe* (1880). Salvo en *Pasarse de listo*, en todas estas obras hace Valera un canto a la vida rural, con gentes sencillas y bellas descripciones del vivir diario andaluz. Como siempre, Valera huirá de lo desagradable o lo que pudiera considerarse indecente. Así, en *Dafnis y Cloe*, como ha señalado Luis A. de Villena, su puritanismo le hace modificar parte del Libro Cuarto, en el que, en el original de Longo, el parásito Gnatón se enamora de Dafnis y no de Cloe. Pide a su amo Astilo que le dé el mancebo, recordándole ciertas relaciones homosexuales de los dioses, como las de Ganimedes y Zeus o Bragchos y Apolo<sup>69</sup>. Valera suaviza la situación. Hace que Gnatón se enamore de Cloe y cite amores de

dioses y pastores, como los de Afrodita y el vaquero Anquises, Júpiter y la pastora Maya o Pan y la pastora Pitis<sup>70</sup>. En el volumen citado se omite la Introducción que, bajo el pseudónimo de «Un aprendiz de helenista», había puesto Valera a la primera edición de *Dafnis y Cloe* y que aparece reproducida en sus *Obras Completas*<sup>71</sup>.

—125→

En dicha Introducción, Valera reconoce haber «cambiado o suprimido» lo que pudiera «tildarse de licencioso» o incluso de perverso. En su defensa cita escenas de *Fanny*, *Madame Bovary*, *La mujer de fuego* y *La Dama de las Camelias*, entre otras obras, bastante más escabrosas y que, sin embargo, él no tacharía de indecentes<sup>72</sup>. Valera defiende la calificación de novela para *Dafnis y Cloe* y lo razona así: «*Dafnis y Cloe*, más bien que de novela bucólica, puede calificarse de novela campesina, de novela idílica o de idilio en prosa; y en este sentido, lejos de pasar de moda, da la moda y sirve de modelo aún, "mutatis mutandi", no sólo a Pablo y Virginia, sino a muchas preciosas novelas de Jorge Sand, y hasta a una que compuso en español, pocos años ha, cierto amigo mío, con el título de *Pepita Jiménez*»<sup>73</sup>.

Porque, para Valera, la novela tiene un elemento poético irrenunciable. *Pepita Jiménez* es, efectivamente, un idilio en prosa, en el que dos jóvenes se inician en el amor, sin llegar a proponérselo, de modo similar a como lo hacen los personajes de Longo. El propio Valera lo confirma así: «*Dafnis y Cloe*, en completo estado de naturaleza, aunque sublimado o idealizado por el favor divino, pero por el favor divino de dioses poco severos, se aman antes de saber que se aman, son bellos e ignorantes, contemplan y comprenden su hermosura y de esta contemplación y admiración nace un afecto bastante delicado para dos que viven casi vida selvática: él, sin colegio ni estudio de moral, y ella sin madre vigilante y cristiana, sin aya inglesa que le advierta lo que es "shocking", y sin nada por el estilo»<sup>74</sup>.

Don Luis, seminarista y místico, nada sabe del mundo, de las mujeres y del amor. *Pepita*, aunque viuda, tampoco ha conocido a varón. Ellos también empiezan a amarse sin saberlo. La vida selvática será aquí, en ambos, una vida artificial, de seminario o de retiro por un largo luto de viudedad. En ambas obras será la mujer la que tome la iniciativa amorosa. La estructura en ambas novelas es muy simple. Dos protagonistas que conocen el amor, superan ciertas dificultades y logran el triunfo final. El elemento bucólico aparece en la descripción del campo andaluz, en el que se desarrolla buena parte de *Pepita Jiménez*.

Valera reconoce que Longo tomó el modelo de Teócrito, a quien imitó «con tino y gracia»<sup>75</sup>. Declara haber traducido a Longo directamente del griego y espera haber superado la versión francesa de P. L. Courier. Reconoce haber utilizado, junto al original griego, una versión latina y otra francesa. Aporta 43 notas al texto, como justificación de su trabajo y cita las teorías lingüísticas de Humboldt, que sigue. Reconoce haber hecho un primer intento de traducción en «fabla antigua» del XIV o XV, pero que había temido no hacerlo con naturalidad<sup>76</sup>.

—126→

Salomón Guessner trató también el tema de *Dafnis y Cloe*, que había leído en francés, en una versión de Amyot. Guessner no tradujo a Longo sino que le imitó en una

especie de novela o poema en prosa que P. Van Tieghem reconoce como una obra fundamental del prerromanticismo europeo<sup>77</sup>.

No hemos encontrado ninguna referencia a Guessner en Valera, lo que no es de extrañar, ya que el autor suizo es prácticamente un desconocido en España. Guessner nació en Zurich en 1730 y murió en la misma ciudad en 1788. Era hijo de un librero de origen burgués. Para él la literatura fue siempre una mera distracción. Amaba la pintura y este hecho se trasluce en sus obras, en las que el paisaje es más importante que el sentimiento o la acción.

Su obra *Daphnis* se desarrolla en Grecia, cerca de Crotona. Pero la amada de Daphnis se llamará Phillis, con la que se casará tras superar ciertas dificultades. Según Van Tieghem, el interés del siglo XIX por la novela pastoril procede de la versión del *Daphnis* de Guessner<sup>78</sup>. Éste introduce en la literatura del siglo XVIII un nuevo modelo de los *Idilios* clásicos, cuyo antecedente hay que buscar en Teócrito y Virgilio.

Guessner publicó sus *Idilios* en 1756 y los *Nuevos Idilios* en 1772. Sus modelos serán Teócrito, Virgilio, Anacreonte y Longo, como es habitual también en Valera. Van Tieghem ha encontrado también en ellos bastante similitud con algunos pasajes del *Ossian*, de Macpherson (1761-1763).

Para Génest (1705) «el idilio moderno es una alegoría y no otra cosa. Los pastores se limitan a prestar sus nombres a los sentimientos del poeta»<sup>79</sup>. El idilio moderno surge como un intento de idealización de la vida rústica, como contraste entre el ambiente ideal de los poemas pastorales y la realidad del campesino europeo de mediados del siglo XVIII. El idilio no pretende representar la realidad diaria sino una especie de «sueño pastoral».

En 1751, J. A. Schlegel distingue claramente entre la «poesía rural» (*Gedicht vom Landleben*) y la «poesía pastoral o idilio» (*Schäfergedicht*). La primera presenta un cierto realismo o al menos un paisaje auténtico. La segunda es puramente ideal, con la única limitación de lo posible<sup>80</sup>. El poeta busca complacer al lector, elevarle de la vida prosaica. Le presenta la parte bella de la vida rural y le evita lo desagradable. El escenario no lo es todo, lo importante son los sentimientos. Los idilios modernos que escribe Guessner son canciones de amor en que dos pastores rivalizan por el cariño de una mujer o entre un pastor y una pastora. Suele haber anécdotas o incluso pasajes irónicos. La extensión media de los idilios es de cuatro páginas.

—127→

Cuando terminamos de leer la versión en prosa de Valera de *Dafnis y Cloe* y leemos detenidamente los dos idilios en verso que se incluyen en *El Comendador Mendoza*, la referencia inconsciente a Guessner es inevitable. Guessner trató de escribir sus idilios en verso, pero renunció a ello por la dificultad de lograr versos yámbicos de cinco y seis pies. De manera que los escribió en prosa, lo que suponía una novedad. Influido por Rousseau, Guessner se convirtió en uno de los profetas de la «vuelta a la Naturaleza» e influyó en el romanticismo europeo, especialmente en Coleridge, que tradujo en 1802 el *Primer Navegante*, de Guessner, en verso blanco o libre<sup>81</sup>. Para Schiller, el idilio es «la representación poética de una humanidad inocente y feliz». Una vida ideal que se parece poco a la realidad<sup>82</sup>.

No hay pruebas de que Valera leyera a Guessner, pero no sería aventurado suponer que conociera sus obras durante sus misiones diplomáticas en Nápoles y San Petersburgo, mientras perfeccionaba sus conocimientos de alemán, dada su afición a los libros antiguos y curiosos, heredada de Estébanez Calderón. En todo caso, si no se puede hablar de influencia directa, habría que atribuir a estos dos autores una relación que Van Tieghem denomina «courant commun» o corriente común<sup>83</sup>.

## La aportación poética de sus novelas



En el primer idilio de *El Comendador Mendoza* (1877) el joven Mirtilo, enamorado de Clori, teme que ésta se case con el viejo rabadán y le desprecie. El propio Valera ironiza al afirmar que los versos que recita en la obra Don Carlos de Atienza son mejores que los de Meléndez, aunque inferiores a los de Andrés Chénier<sup>84</sup>. El tema del viejo y la niña, repetido obsesivamente en las obras de Valera, tiene una doble versión en *El Comendador Mendoza*. La familia trata de casar a Clara con su pariente, el viejo Don Casimiro Solís. Al final, D. Fadrique se casa con su sobrina Lucía y el joven D. Carlos con su amada Clara. Fieles a la tradición de los idilios clásicos, Mirtilo y Clori son dos pastores que se aman y que ven peligrar su amor ante la intromisión del viejo rabadán.

Valera idealiza, también, la vida del campo, suave y reposada, donde:

«Solo Céfito amante,  
oreando la hierba en los alcores.  
Y acariciando las tempranas flores,  
con música y aroma el aire agita»<sup>85</sup>

—128→

Este primer idilio tiene más calidad que el segundo. El lenguaje resulta más natural y fluido, las rimas son menos forzadas que en el segundo, donde se ve obligado a aplicar el calificativo «opimos» a frutos, para rimar con «racimos», o «fruta desabrida» para concertar con «florida».

El segundo idilio, más extenso, narra los amores de la pastora Filis e Ireño, un rabadán maduro<sup>86</sup>. La estrofa utilizada en ambos idilios es la silva, con versos heptasílabos y endecasílabos, de rima consonante libre.

En *Mariquita y Antonio* (1861) encontramos también varias composiciones poéticas de Valera. Las más importantes aparecen en el capítulo VI, titulado precisamente «Ensayos poéticos». Antonio, el protagonista, lee a su amigo Juan Moreno un poema que ha dirigido a Mariquita y que el autor reconoce que conserva ciertos rasgos

románticos<sup>87</sup>. Se trata de un poema compuesto por once liras de cuatro versos, primero, tercero y cuarto endecasílabos y segundo heptasílabo. En el volumen segundo de *Poesías*, en sus *Obras Completas*, aparece con el título de «A María»<sup>88</sup>.

Las *Coplas* que canta Miguel «el ángel» son unas décimas que, según el autor, glosan «una copla de fandango para que se puedan cantar con el punto de La Habana»<sup>89</sup>. El lenguaje es el que corresponde a un criado de poca cultura, pero con facilidad para versificar. El criado de Antonio se siente celoso del estudiante Currito Antúnez y se queja de ello con estas coplas a Rafaela, la criada de la pensión. En el capítulo IX de esta obra nos encontramos con un nuevo poema de Antonio a Mariquita, compuesto por cuatro octavillas, con versos de seis sílabas<sup>90</sup>. En el capítulo XV es Mariquita la que canta un largo romance o corrido de versos octosílabos<sup>91</sup>.

## Valera, Abul Beka y Jorge Manrique



Su versión de la *Poesía y Arte de los Árabes en España*, del barón Adolfo Federico de Schack tiene, entre otros muchos méritos, el de haber devuelto a las letras españolas las obras de varios poetas árabes españoles, como el rondeño Abul Beka, autor de unas elegías a la caída del Islam español que, en opinión de Valera, podrían haber servido de modelo a Jorge Manrique para sus *Coplas* inmortales<sup>92</sup>. Para apoyar su tesis, Valera traduce una casida de Abul-Beka en estrofa manriqueña, con lo que el lamento del poeta andaluz se acerca aún más al de su pretendido imitador. Hemos recogido un fragmento que prueba la pericia de Valera para hacer más verosímil su teoría.

—129→

«Cuando sube hasta la cima  
desciende pronto abatido  
al profundo.  
¡Ay de aquél que en algo estima  
el bien caduco y mentido  
de este mundo!  
En todo terreno ser  
sólo permanece y dura  
el mudar.  
Lo que hoy es dicha ó placer  
será mañana amargura  
y pesar.  
Es la vida transitoria  
un caminar sin reposo  
al olvido;  
plazo breve á toda gloria  
tiene el tiempo presuroso  
concedido».

Valera afirma que la semejanza que hay entre muchos rasgos y pensamientos de esta composición y las famosas coplas de Jorge Manrique no puede, en su opinión, considerarse como mera coincidencia. Reconoce que, con posterioridad, había tenido conocimiento de la existencia de una traducción del mismo poema, hecha con anterioridad por D. León Carbonero y Sol, catedrático de Árabe de la Universidad de Sevilla, que había llegado a las mismas conclusiones que él<sup>94</sup>.

La versión de Valera no procede del original sino del alemán, a diferencia de la del Sr. Carbonero que, según parece, tradujo directamente del árabe. Pese a nuestros intentos, no hemos podido localizar la versión del catedrático de Sevilla, que pudo ajustarse al texto árabe con más fidelidad. Valera, de todos modos, justifica así su intento: «Mi traducción en verso, como todas las otras que van insertas en este volumen, no puede menos de ser algo libre; no puede ceñirse á la letra del original, tanto porque estando en verso tiene que variar á veces el giro de la frase para ajustarle á la medida y á la rima, cuanto porque está hecha de otra traducción en verso, en la cual, á pesar de lo flexible que es la lengua alemana, es indudable que Schack debe haberse tomado algunas libertades. Con todo, yo creo haber sido fiel al sentido y al espíritu, acaso mucho más que si me hubiese ceñido servilmente á la letra»<sup>95</sup>. Pese a ello, la versión resultante peca de cierta frialdad, carece del vigor y de la sonoridad que podría esperarse del original en lengua árabe.

—130—

△▽

## Las paráfrasis de Valera

Para H. Gifford, el traductor-autor debe respetar la estructura, la coherencia y la textura del original<sup>96</sup>. Valera, no obstante, prefiere hacer traducciones muy libres o paráfrasis, como él prefiere llamarlas, tomando el contenido y dándoles nueva forma. Rara vez hace uso de la inspiración, en el sentido puro de factor creativo inconsciente, en cuya búsqueda algunos autores han caído en prácticas supersticiosas y rituales más o menos caprichosos. Pensemos en Coleridge y su búsqueda de inspiración bajo los efectos del opio, a modo de ejemplo.

Wellek y Warren afirman que en el proceso creativo literario intervienen, a la vez, elementos conscientes e inconscientes<sup>97</sup>. Las traducciones de Valera no se pueden considerar plagio, ya que el autor casi nunca ocultó las fuentes utilizadas y mantuvo lo que Ulrich Weisstein llama su propia «personalidad creadora»<sup>98</sup>. Weisstein cita el caso de Robert Lowell, que usó una especie de «imitación poética» o paráfrasis (que él mismo denominaba «imitación»), basada en traducciones de poesías extranjeras. Los antecedentes se encuentran precisamente en Goethe y Juan Valera, que iniciaron una práctica que enlazaría con Ezra Pound e incluso con Bertolt Brecht.

Las paráfrasis de Valera pueden ser divididas en dos grupos principales. Por una parte, las realizadas entre 1841 y 1878, sobre textos de Byron, Goethe, Moore y

Lamartine. Por otra, las compuestas a partir de 1885, en las que su fuente de inspiración fueron los poetas norteamericanos Whittier, Story y Russell Lowell. Entre unas y otras encontramos tres traducciones del alemán Manuel Geibel y una del portugués Juan Bautista *de Almeida-Garrett* que, a su vez, se había inspirado en Moore y Lamartine<sup>99</sup>. «Firdusi» y «El dios Apolo» son traducciones del original de Enrique Heine. Valera traduce o parafrasea, además, poemas del Dr. Fastenrath, trozos del Mahabarata, el príncipe de Ipsilanti, Víctor Hugo, Uhland, Coppée, Schiller, etc.

Mención aparte debemos hacer de su versiones poéticas de trozos del Fausto, de Goethe<sup>100</sup>. En 1878, Valera traduce en verso varios pasajes de la primera parte del Fausto, que habían de ser incluidos en la versión en prosa que hacían English y Gras. La traducción que hace Valera en este caso es bastante fiel al texto original. Con anterioridad, Valera había imitado algunos pasajes de la segunda parte del *Fausto*, entre los que destaca su versión de la «Fábula de Euforión», compuesta en Granada en 1844. Se trata de una versión muy libre del original de Goethe<sup>101</sup>.

—131→

Para Alcalá-Galiano esta composición es un ejemplo de poesía moderna, en la que el autor no oculta las fuentes, Goethe y Byron, pero en la que el tono poético sigue siendo el propio del traductor<sup>102</sup>. El propio Valera afirma que *Euforión* es la «personificación del poeta, elevado a la más alta potencia, y es también Lord Byron mismo mitologizado... El asunto de esta fábula está tomado del *Fausto*, segunda parte; pero es otro el poeta, otras las imágenes, otros los sentimientos y aún las ideas»<sup>103</sup>.

Menéndez Pelayo insiste en que esta composición de Valera «no es traducción ni paráfrasis, sino imitación muy libre y remota del más bello episodio de la segunda parte del *Fausto*»<sup>104</sup>. La aportación de Valera en este trabajo fue principalmente la de hacer asequible al lector español la segunda parte del *Fausto*, cuyo simbolismo le hacía poco inteligible para el lector medio. Goethe había querido inmortalizar en Euforión a Lord Byron, que había muerto poco antes de que el escritor alemán escribiera la segunda parte de su obra más famosa.

A finales de 1846, recién llegado a Madrid, tradujo Valera «El Paraíso y la Peri», segunda parte del *Lalla Rook*, de Thomas Moore. En su versión, Valera usó la silva, una estrofa por la que sentía especial predilección, dado que el verso heptasílabo y el endecasílabo se adaptaban bien a la capacidad del poeta. En 1858, Alcalá-Galiano expresaba su temor de que esta composición no resultara muy del agrado del lector español, dado su tema y «las singularidades de la expresión de la poesía británica en general»<sup>105</sup>.

Valera tenía la intención de traducir todo el *Lalla Rook*, de Moore, pero la fría acogida de «El paraíso y la Peri» le hizo desistir de su empeño. Publicó este fragmento en *El Siglo Pintoresco*, según comunicaba a principios de 1847 a su amigo Juan Navarro Sierra: «Efectivamente, he escrito en *El Siglo Pintoresco* una oda titulada *El fuego divino* y después el principio de un larguísimo cuento fantástico que por no habérmelo pagado y habérmelo, además, llenado de erratas, no continué publicando en dicho periódico»<sup>106</sup>.



Unos días antes ya había dado noticia de esta traducción a su padre, con ocasión de haberla leído en una reunión en casa de Romea. Según Valera: «Este cuento, que en el original de Thomas Moore es muy lindo, no ha perdido nada en la traducción, o al menos así me lo han hecho creer los muchos elogios que de él me hicieron...»<sup>107</sup>. Sin embargo, el eco popular sería muy escaso. Menéndez Pelayo consideraba a Moore el tercer poeta británico de su tiempo, tras Byron y Shelley. Elogia en la versión de Valera la exactitud al traducir un poema «lleno de gracia y de hermosuras líricas»<sup>108</sup>.

—132→

Como elemento de contraste, hemos seleccionado unos versos representativos de este poema y la versión que ofrece Valera de los mismos. Ocasionalmente enfrentamos verso a verso, con objeto de poder seguir la traducción casi literal que hace Valera.

### *Paradise and the Peri*

*«How happy! exclaim'd this child of air,  
are the holy Spirits who wander there,  
mid flowers that never shall fade or fall;  
though mine are the gardens of earth and sea,  
and the stars themselves have flowers for me,  
one blossom of Heaven outblossoms them all!  
[...]  
Oh! what are the brightest that e'er have blown,  
to the lote-tree, springing by ALLA's throne,  
whose flowers have a soul in every leaf!  
joy, joy for ever! -my task is done-  
the Gates are pass'd, and Heaven is won!»*

### **El Paraíso y la Peri**

Y dijo: «¡Cuán dichosos  
Son los santos espíritus que habitan  
Los prados olorosos  
En donde nacen las eternas flores,  
Que nunca se marchitan!  
Por aspirar tan solo los olores  
De la menor entre ellas,

Cuantas las tierras en sus entrañas cría,  
Debidas a mi amor, y las estrellas,  
Flores del ancho espacio, olvidaría. [...]   
Vuestra hermosura es si la comparo  
Con el loto, que crece donde el claro  
Trono de Alá su majestad ostenta!  
Frescas en él las flores se mantienen,  
Y en cada una de sus hojas tienen  
Un alma, que contenta,  
Dice conmigo: Conseguí mi anhelo;  
He conquistado el cielo.  
Dichosa, santa soy;  
Eternamente en el Edén estoy». <sup>109</sup>

## Valera y los poetas norteamericanos △

En el verano de 1885, Valera combate la melancolía y el dolor de la muerte de su hijo Carlos leyendo y traduciendo a James Russell Lowell. Desde New London, el 11 de agosto, recomienda a Menéndez Pelayo que estas traducciones se incluyan en el tomo de *Canciones, Romances y Poema* <sup>110</sup>.

*J. R. Lowell* había sido embajador de los Estados Unidos en Madrid, pero su obra poética era totalmente desconocida en España cuando Valera le tradujo. —133→ Menéndez Pelayo afirma que «la leyenda o narración de *Reco* es bellísima, no sólo por lo poético, delicado o íntimamente religioso al modo antiguo del pensamiento fundamental, sino además por la limpieza, robustez y sonoridad de los versos sueltos castellanos en que está traducida o imitada, los cuales tienen cierta grandeza familiar y verdaderamente clásica, inusitada en nuestra lengua» <sup>111</sup>.

Animado por los elogios del santanderino, Valera se decide a hacer nuevas traducciones de poetas norteamericanos. En octubre de ese año, escribe su paráfrasis de «Las hojas que cantan», del mismo autor, que remite también al editor Abelardo de Carlos para que la publique en *La Ilustración Católica* <sup>112</sup>.

A finales de ese mes, comunica a Menéndez Pelayo su intención de traducir a J. G. Whittier, a quien considera el mejor poeta norteamericano de su tiempo, pero también muy difícil de traducir. Para Valera, Whittier «tiene narraciones, pero su cuerda más sonora y llena de pasión es lírica, religiosa-filantrópica. En fin, es menester que yo dé a conocer algo de Whittier en España» <sup>113</sup>. Tenía también la intención de traducir algún poema de Holmes, pero su regreso a España lo impediría <sup>114</sup>.

Menéndez Pelayo afirma que «El destructor de ídolos» y «El Mayoral del rey Admeto» la parecen «perfectísimos ejemplares de un nuevo género mixto de épico y

lírigo, en el cual se combina de una manera agradable el candor de la tradición del mito con el refinamiento de la interpretación subjetiva y moderna». Elogia a Valera los versos resultantes de estas traducciones que «son tan buenos y tan fáciles y tan elegantes como los mejores que usted hacía en sus años juveniles»<sup>115</sup>.

El día 6 de noviembre Valera remite a Menéndez Pelayo su versión de «Luz y tinieblas», de Whittier. Desea que se publiquen en *La Ilustración Católica*, también, ya que no cree que estos versos se aparten «de la verdad católica y de la moral cristiana», pese a haber sido escritos por un poeta «hereje»<sup>116</sup>.

Once días más tarde, en carta a Menéndez Pelayo, califica a Whittier como «el cantor de la libertad, del progreso y de la fe y moral cristiana». Le remite su traducción de «Praxíteles y Fryné», de Story, para su inclusión en el tomo de poesías y anuncia su intención de escribir un volumen, titulado *Ecos de América*, con cincuenta o sesenta poemas traducidos de una docena de poetas norteamericanos. Desgraciadamente, este proyecto nunca se haría realidad<sup>117</sup>.

En una carta que dirige a Menéndez Pelayo el día de Nochebuena de 1885, Valera relaciona los nombres de los poetas norteamericanos que —134→ proyectaba traducir y publicar en su *Ecos de América*. Serían los siguientes: Bryant, Whittier, Emerson, Longfellow, Poe, Holmes, Russell Lowell, Whitman y Bayard Taylor<sup>118</sup>.

Story vivía en Roma y allí ejercía los oficios de escultor, pintor y poeta a un tiempo, según comenta el propio Valera desde Washington<sup>119</sup>. En escritos posteriores le añade las profesiones de abogado, novelista y arquitecto, para concluir afirmando que es más bien «un italiano que escribe en inglés»<sup>120</sup>.

En noviembre de 1885, el editor Catalina cesa en su cargo de Director General de Agricultura, lo que le permite atender más directamente su negocio editorial. Valera considera que Whittier y Russell Lowell son los dos mejores poetas norteamericanos de su tiempo y afirma de ellos: «el que más siente Whittier: el que sintiendo casi con igual energía, es más sabio, más atildado, más correcto, más clásico y más profundo, Russell Lowell. Este, a más de ser excelente poeta, es erudito, es crítico, es filósofo y es prosista de primera fuerza, no inferior a los más gloriosos escritores ingleses»<sup>121</sup>.

Menéndez Pelayo opina que los versos de Whittier, que Valera traduce, «son bellísimos: llenos de elevación mística y de fervoroso sentimiento cristiano»<sup>122</sup>.

A continuación ofrecemos unos fragmentos de «The Singing Leaves», «Mahmood, the Image-Breaker», «The Shepherd of King Admetus» y «Roecus», de J. Russell Lowell y un trozo de «The Shadow and the Light», de J. G. Whittier, junto a las versiones de Valera, como ejemplos para contraste. Cuando Valera hace traducción casi literal, situamos los textos traducidos, verso a verso, para facilitar la lectura de los mismos.

## The Singing Leaves (A Ballad)

*«What fairings will ye that I bring?»  
Said the king to his daughters three;  
«for I to Vanity Fair am boun,  
now say what shall they be?» [...].  
He mounted and rode three days and nights  
till he came to Vanity Fair  
and 'twas easy to buy the gems and the silk,  
but no Singing Leaves were there. [...]  
«Good counsel gave the bird», said she,  
«I have my hope thrice o'er,  
for they sing to my very heart,» she said,  
«and it sings to them evermore.» [...]  
She brought to him her beauty and truth,  
but and broad earldoms three,  
and he made her Queen of the broader lands  
he held of his lute in fee.*

## Las hojas que cantan

A las tres Infantas,  
cuando fué a la feria,  
preguntaba el Rey:  
«¿Qué os traigo a la vuelta?» [...]  
Cabalgando el Rey  
durante tres días.  
La Feria ver pudo  
de todo provista.  
Las joyas y sedas  
mercó sin fatiga.  
Mas nadie las hojas  
que cantan vendía. [...]  
«¡Cuán sabio consejo,  
exclamó la dama.  
allá en la enramada;  
pues truecan las hojas  
en placer mis ansias.  
Y en dicha perpetua  
inundan mi alma!»  
Para más regalo

Y más bienandanza, [...]  
si ella trajo en dote  
su amor y sus gracias,  
y todos los juros,  
rentas y adehalas,  
de diez Baronías  
y de cuatro Marcas,  
él, más generoso,  
le dió, como en arras,  
la inmortal corona  
del Reino que abarca,  
cuanto el genio crea  
y el arte abrillanta<sup>123</sup>

El traductor elige una estrofa que le permite mantener la rima asonante en los versos pares, en este caso un romancillo de hexasílabos. Valera no se molesta en traducir los vocablos difíciles y se limita a tomar el mensaje simplificado de J. Russell Lowell.

—136→

## **Mahmood the Image-Breaker**

*Old events have modern meanings; only that survives  
of past history which finds kindred in all hearts and lives  
Mahmood once, the idol-breaker spreader of the Faith,  
was at Sunnat tempted sorely, as the legend saith.*

## **El destructor de los ídolos**

En nombre del Dios único,  
los ídolos rompía  
y el Islam difundía  
el severo Mahamud.

Flaqueza momentánea  
tuvo el antiguo templo  
mas la venció y dió ejemplo  
de entereza y virtud<sup>124</sup>.

En este caso, Valera trata de traducir en octavillas de versos heptasílabos, aunque no siempre consiga la perfección en el metro ni en la rima. Los pareados de J. R. Lowell, de catorce sílabas y cinco pies, de rima perfecta y ritmo poderoso, se convierten en manos de Valera en una pieza poética ligera y de rima pegadiza.

Valera trató de modificar el cuarto verso de este poema para que se leyese «Por la India Mahamud», en vez de «El severo Mahamud». Justifica Valera que deseaba evitar «el ripio de "El severo..."», y añade que «la calificación de Mahamud es mejor que la haga el lector, cuando se entere del lance, que no el poeta, antes de contarle»<sup>125</sup>.

## The Shepherd of King Admetus

*There came a youth upon the earth  
some thousands years ago,  
whose slender hands were nothing worth  
whether to plough, or reap, or so.  
Upon an empty tortoise-shell  
he stretched some chords, and drew  
music that made men's bosoms swell  
fearless, or brimmed their eyes with dew. [...]  
And day by day more holy grew  
each spot where he had trod,  
—137→  
till after-poets only knew  
their first-born brother as a god.*

## El mayoral del rey Admeto

Hace siglos que a la tierra

vino un mancebo lozano,  
cuya delicada mano  
no empuñaba el azadón:  
pero, tocando unas cuerdas  
y entonando unos cantares,  
disipaba los pesares  
y ensanchaba el corazón. [...]  
Santos fueron los lugares  
donde él estampó su huella,  
y fue la región más bella  
do él vertió su claridad;  
y todo cantor y vate,  
sintiendo en el alma luego  
de su inspiración el fuego,  
le adoró como deidad».<sup>126</sup>

Valera traduce, de nuevo, en octavillas de versos octosílabos, las cuartetos de la misma medida de J. R. Lowell.

## Roecus

*God sends His teachers unto every age.  
To every clime, and every race of men,  
with revelations fitted to their growth  
and shape of mind, nor gives the realm of Truth  
into the selfish rule of the one sole race:  
Therefore each form for worship that hath swayed  
the life of man, and given it to grasp  
the master-key of knowledge, reverence,  
infolds some germs of goodness and of right;  
else never had the eager soul, which loathes  
the slothful down of pampered ignorance,  
found in it even a moment's fitful rest*<sup>127</sup>

## Reco

Manda el cielo a las gentes enseñanza  
en toda edad y clima, y la acomoda  
al genio, al sentir y a la cultura  
de cada lengua y tribu. De esta suerte  
de la verdad en el glorioso reino  
nunca impera egoísta un pueblo sólo.  
Así toda creencia, que a los hombres  
muestra el recto camino de la vida,  
y que en la fe les da llave y conjuro  
con que las puertas del saber se abren,  
fecundo germen de bondad contiene.

Valera simplifica el contenido del poema de J. R. Lowell y aprovecha el verso libre del poeta norteamericano para ofrecer un largo poema de versos endecasílabos, sin rima y faltos de ritmo en buena parte de ellos. Se trata de una traducción bastante ajustada al original, pero en la que el traductor no se preocupa, por una vez de la forma poética y sí del contenido.

## The Shadow and the Light (1860)

*The fourteen centuries fall away  
between us and the Afric saint,  
and at his side we urge, to-day,  
the immemorial quest and old complaint. [...]  
Shine, light of God! - make broad thy scope  
to all who sin and suffer; more  
and better than we dare to hope  
with Heaven's compassion make our longings poor:*

## Luz y tinieblas (1885)



Los siglos pasan sin que nadie pueda  
el misterio entender;  
hoy la pregunta sin respuesta queda,  
y hoy urge más que ayer.  
Danos tu luz por guía:  
vierte en la noche el fúlgido Océano  
de tu perpetuo día.  
Penetra el corazón del que te niega;  
socorre al que te implora,  
y más allá de la esperanza llega  
del justo que te adora<sup>128</sup>.

J. G. Whittier había tomado el tema de esta obra del Libro VII de los *Soliloquios*, de San Agustín, en el que se repasa la Creación, la existencia del Mal y el Amor divino. Valera respeta el tono místico de Whittier. El poeta norteamericano había usado veinticuatro cuartetos, con verso octosilábico. Valera, por su parte, construye veintiséis liras de cuatro versos, el primero y tercero endecasílabos y el segundo y cuarto heptasílabos, con rima asonante.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

