

JUAN VALERA. DE «LA MUÑEQUITA» A «LA BUENA FAMA»: UN MISMO CUENTO EN DOS VERSIONES

MONTSERRAT AMORES GARCÍA

Juan Valera escuchó en la campiña cordobesa un gracioso cuento que gira en torno a una maravillosa muñeca que defeca oro. El relato tradicional agradó tanto al escritor que no resistió la tentación de contárselo por carta a su amigo Francisco Rodríguez Marín¹, e incluso escribir en 1894 una versión breve, que titularía «La muñequita», y, ese mismo año, otra mucho más larga y alterada a su manera, llamada «La buena fama»².

Se trata del cuento folclórico conocido internacionalmente con el título «The Biting Doll» (Tipo 571C)³, que aparece también en *Il Pentamerone* de Basile, y *Le piacevoli notti* de Straparola⁴, y del que se conocen en la actualidad

¹ Confesión de Rodríguez Marín en *Don Juan Valera epistológrafo*: «(...) el cuento de *La buena fama* basado sobre el popular de *La muñequita*, que me relató don Juan en una de sus cartas como lo había oído de la campiña cordobesa (...)» (Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1925, pág. 17).

² Luis Coloma reelaboró también literariamente este cuento folclórico que publicó en 1889 en su volumen *Cuentos para niños* (en *Obras Completas*, X, «Razón y Fe», Madrid, 1940, págs. 125-134) titulado «Ajajú». Un examen comparativo de las tres versiones literarias de este cuento folclórico puede encontrarse en Montserrat Amores García, *Tratamiento culto y recreación literaria del cuento folclórico en los escritores del siglo XIX*, tesis doctoral, IV vols., Facultad de Letras de la U.A.B., Barcelona, 1993, II, págs. 640-676. Edición microfotográfica.

³ Según el catálogo de Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*. Antti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen*, Translated and Enlarged by Stith, Thompson, second revision, Academia Scientiarum Fennica (Folklore Fellows Communications, 184), Helsinki, 1973.

⁴ G. Basile, *Il Pentamerone. Ossia la fiaba delle fiabe*, a cura di Benedetto Croce, Editore Laterza, Bari, 1974, V, 1; y G. F. Straparola, *Le piacevoli Notti*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, Editore Laterza, Bari, 1979, V, 2.

ocho versiones orales peninsulares, tal y como indican Julio Camarena y Maxime Chevalier⁵.

La intención de Valera al reescribir el cuento de «La muñequita» y transformarlo en «La buena fama» era el de «restaurarlo en la dignidad, el decoro y la verosimilitud que hubo de tener en la actualidad»⁶. El estudio y la comparación de ambas versiones, y la determinación de ese modo de restauración servirá de fiel ejemplo de la puesta en práctica por parte del autor de sus ideas con respecto a este género de literatura tradicional y, además, ayudará a profundizar en las formas de novelar de Juan Valera. Porque si con «La muñequita» el autor creó un graciosísimo divertimento que se supone sigue fidedignamente el cuento folclórico recogido del pueblo, en «La buena fama» está presente el Valera de siempre.

No obstante, también en la primera y más breve versión del cuento, «La muñequita», aparece, el Juan Valera narrador de cuentos. Con él hace reír al lector y, a mi parecer, se ríe él mismo del «cuento vulgar» recogido. Porque creo que el tratamiento literario que recibe esta primera versión responde a la praxis que sobre el cuento folclórico tenía Valera. Para ello será necesario recordar algunas de las ideas estéticas del autor con respecto a este género etnopoético en otros textos de carácter teórico.

Asistido por autoridades como Max Müller o Jakob Grimm, dice Valera en «Breve definición del cuento» que redactó para el *Diccionario enciclopédico hispanoamericano*:

el cuento vulgar primitivo es como el *desecho* de la historia religiosa, de la historia profana y de la poesía épica de las diversas naciones, y a veces es también el fundamento y el germen de historias y de epopeyas⁷.

Y en la clasificación que del «cuento» hace en la «Introducción» de los *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1896) dice de los «cuentos de hadas o de encantamientos» que

son, sin duda, los más bonitos de todos; pero son también los menos castizos. Los tales cuentos, *desfiguradas reliquias* de antiguas y exóticas mitologías, y fragmentos tal vez de primitivas epopeyas, han venido emigrando desde la India, desde la Persia y desde otros países del remoto Oriente; han pasado por todas las naciones de Europa y *en casi todas ellas se han naturalizado*⁸.

⁵ Julio Camarena y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español (Cuentos maravillosos)*, Gredos, (B.R.H., Textos, 24), Madrid, 1995, tipo 571C, págs. 597-601.

⁶ En *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1961, II, pág. 1105b. En adelante citaré ambos cuentos por esta edición de las *Obras Completas* del autor.

⁷ En *Obras Completas*, II, pág. 1045.

⁸ En *Obras Completas*, II, pág. 1209b; el subrayado es mío.

De estos criterios se deriva el concepto en el que tenía «La muñequita» tal y como lo tomó del vulgo. Así lo señalan las palabras que dirige a Segismundo Moret y Prendergast en la dedicatoria que encabeza «La buena fama»:

El asunto del cuentecillo, *harto desfigurado por el vulgo de Andalucía, resultaba extravagante e inverosímil*; pero yo me lisonjeo de haberlo restaurado en la dignidad, el decoro y la verosimilitud que hubo de tener en su origen. A este fin le interpreto y expongo, con el auxilio de ciertas luminosas doctrinas que, venidas a Europa (...). (pág. 1105a)

Valera destaca de la versión popular del cuento su extravagancia y su inverosimilitud. Por ello reescribe el cuento titulándolo «La buena fama» con la intención de devolverle el decoro que había perdido. Y siendo «La muñequita» la versión más próxima al folclor, Valera potenciará en su cuento justamente aquellos que consideraba defectos del cuento folclórico: la extravagancia y la inverosimilitud. No obstante, y a pesar de que parezca contradictorio, Valera siguió siendo fiel a los principios del cuento como género literario:

Como género de literatura, el cuento es de los que más se eximen de reglas y preceptos. Conviene, sí, que el estilo sea sencillo y llano; que tenga el narrador candidez o que acierte a fingirla, que sea puro y castizo en la lengua que escribe, y, sobre todo, que interese o que divierta, y que si refiere cosas increíbles y hasta absurdas, no lo parezcan, por la buena maña, hechizo y primor con que las refiera⁹.

La clave para hacer compatibles ambas intenciones, la de mostrar la deformación del cuento folclórico mediante la exaltación de su extravagancia e inverosimilitud, y conseguir a la vez que los acontecimientos no lo parezcan, la encontró Valera, como casi siempre, en el carácter distanciador y la extraordinaria condición del narrador del cuento, siempre dispuesto a destacar lo inadmisibile del relato. El narrador de «La muñequita» se ríe como el lector de la extravagancia del caso que está contando y consigue que el lector perciba mediante sutil ironía que tampoco él se cree nada de lo que narra. Destaca mediante breves comentarios el carácter insospechado de los sucesos y son justamente esos comentarios los que dotan al texto de la «maña, hechizo y primor» necesarios. El comentario de algunos de estos aspectos corroborará lo dicho hasta ahora.

La trama argumental del cuento no coincide con ninguna de las recogidas en la tradición oral en lo que se refiere a la primera parte del relato que se aleja en el tiempo varios siglos y se sitúa en una gran ciudad en la que viven una honrada viuda y su preciosa hija de quince años. El rey se enamora de

⁹ «Breve definición del cuento», en *Obras Completas*, I, pág. 1049.

la muchacha sin conseguir derrumbar su virtud. La gente de la ciudad desprecia entonces a la muchacha y a su madre tratándolas de altivas. Dejan de proporcionarles el trabajo con el que antes vivían cómodamente y se ven obligadas a trabajar la tierra para conseguir algo de comida. Un día la muchacha se encuentra cavando una vieja y sucia muñeca. Cuando llega a su casa la limpia y le hace un vestidito precioso¹⁰. En ninguna de las versiones orales consultadas¹¹ la pareja se conoce antes de que los una para siempre la muñequita. Este detalle puede pertenecer a la tradición o ser obra de Valera aunque me inclino por lo segundo.

El narrador insiste no ya en la hermosura de la muchacha sino en su pureza, dignidad y candor: madre e hija vivían honradamente de su trabajo. Muchos hombres habían hecho indignas proposiciones, pero la madre, que «estaba siempre hecha un Argos», las rechazó todas. La fama y las cualidades de la muchacha llegaron un día a oídos del rey, quien al conocerla se enamoró de ella. Intentó entonces, mediante su chambelán, hacerse con los favores de la dama, pero nada consiguió debido a «la inaudita virtud de ambas, más firmes que una roca». El valor distanciador del lenguaje que Valera utilizará profusamente en «La buena fama» aparece ya aquí: a los contactos entre el chambelán y la viuda se les llama «importantes negociaciones» e incluso se hará un salto al presente comparando el narrador las diferentes valoraciones

¹⁰ En una de las versiones recogidas por Julio Camarena en Ciudad Real, la número 115 de su colección, la muñeca es también encontrada en la tierra. En la versión n.º 116 de la misma colección la situación inicial es la de una muchacha que se encuentra una muñeca en un basurero y, como la muchacha del cuento de Valera, se la lleva a su casa y la adecenta. Véase Julio Camarena, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, Instituto de Estudios Manchegos-C.S.I.C., Ciudad Real, 1984.

¹¹ Siete versiones orales peninsulares: A. M. Espinosa, hijo, *Cuentos populares de Castilla y León*, C.S.I.C., Madrid, 1987, n.º 128 «La muñeca de las onzas»; José Manuel Fraile Gil, *Cuentos de la tradición oral madrileña*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1992, págs. 231-233, «El regalo de la Virgen»; Camarena, *Cuentos tradicionales*, n.º 115 «La muñeca que cagaba dinero», n.º 116 «La muñeca cagona»; Juan Naveros Sánchez, *Cuentos y romances populares de la comarca de Baena*, I. B. «Luis Carrillo de Sotomayor», Baena, 1985, págs. 127-129 «La muñeca que cagaba oro»; Juan Antonio del Río y Melchor Pérez Bautista, «Cuentos populares de la provincia de Cádiz», *Diario de Cádiz* (13-10-1991), pág. 38 «La muñeca de las monedas de oro»; Carmen García Surrallés, *Era posivé... cuentos gaditanos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1992, n.º 42 «La muñequita».

Además he consultado la versión provenzal titulada «La muñeca», de 1891 que reproduce el catálogo de Paul Delarue y Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français*. Catalogue raisonné des versions de France, París, Maisonneuve et Larose, 1976, I; y dos versiones portuguesas: *Contos populares portugueses (Ineditos)*. Estudos, coordenação e classificação por Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratao Soromenho, 2 vol., Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984, 1986, n.º 298 «A boneca»; y A. Thomas Pires, «Contos populares alemtejanos», *A tradição*, VI (1904), pág. 28 «A boneca», junto con las versiones literarias italianas de Basile y Straparola citadas anteriormente. Buena parte de estas versiones me han sido facilitadas por Julio Camarena a quien agradezco desde estas páginas su amabilidad.

de la actitud de las dos mujeres que hizo en aquel tiempo la sociedad, con las que se harían en la actualidad:

(...) el rey, los cortesanos, las damas y pueblo todo, para no indignarse de los humos de la viuda y de su hija, determinaron reírse y declararlas tontilocas, llamándolas *las cogotudas, hambrientas, las reinas andrajosa:, las pereciendo por su gusto,* y otros dictados y títulos de escarnio. (pág. 1102)

A pesar de todas las burlas el comportamiento de ambas mujeres era dulce y paciente y nunca se arrepentían de haber despreciado la ocasión. El candor de la muchacha roza, por las hiperbólicas palabras de Valera, el ridículo de tal modo que el lector percibe que el narrador se está riendo de su protagonista:

La muchacha, no contenta con ser sufrida y perdonar las injurias, era en extremo amorosa para con todos. A los mismos seres inanimados, o al parecer inanimados, se extendía su caridad. Amaba las flores, los árboles, las estrellas, las nubes y hasta las chinitas del río. (pág. 1103a)

Sin embargo, sólo la exagerada ingenuidad de la protagonista explicará que no se sorprenda ante el carácter sobrenatural de la muñequita:

La muñeca casi estaba bonita con sus recientes adornos, y se diría que sonreía agradecida a su señora, la cual seguía quieréndola mucho, abrazándola y hasta acostándola consigo en la misma cama.

Animada la muñeca con los repetidos y extraordinarios favores que le prodigaba su ama, acabó de perder la cortedad, y por las noches, con mucho recato y cuando la ciudad estaba durmiendo (porque la viuda dormía en el mismo cuarto que su hija), rompía a hablar y tenía con la muchacha las más agradables e inocentes conversaciones.

La muñeca pedía a veces algo de comer, y la muchacha buscaba para ella lo mejorcito que había en la casa.

Es innegable que todo esto tenía bastante de sobrenatural; mas para la candidez de la chica, única persona que lo sabía, lo natural y lo sobrenatural eran una misma cosa, que no despertaba en su espíritu ni sobresalto ni extrañeza. (pág. 1103)

El carácter maravilloso de la muñeca ha sido potenciado por Valera. Si en las versiones orales y escritas consultadas la muñeca sólo habla cuando va a expulsar las monedas, el oro o las piedras preciosas, Valera hace que la animación de su muñequita sea total: habla, y sobre todo come. Y adviértase que este último detalle, a pesar de hacer más creíble las últimas consecuencias de la ingestión de alimentos, potencia la complicidad del lector, que comprende el juego propuesto por el narrador. Ambos, narrador y lector, sonríen ante la extrema pureza de espíritu de la joven que explica con alguna verosimilitud lo extraordinario de los acontecimientos. Como advierte M.^a Isabel Duarte Berrocal,

lo sobrenatural penetra en el entorno especialmente preparado para él, con esa personal forma de tratar humorísticamente los fenómenos mágicos e introducirlos en el relato, lo que singulariza y distingue sus cuentos de los de la época, siempre guiado por el deseo de conjugar belleza y diversión¹².

La tradición oral tampoco explica la pérdida de la muñeca maravillosa por parte de su dueña del mismo modo que en la versión de Valera, y más bien parece que se debe, de nuevo, a una alteración hecha por el autor. En este caso la viuda descubre una noche la animación de la muñeca y, creyendo que es «obra del diablo» la entrega a una prima suya para que la cuide permitiendo a su hija que la visite cuando quiera. Será en la casa de la prima cuando la muñeca descubrirá su poder más secreto: la facultad de defecar finísimos granos de oro. Valera introduce esta escena de enlace debido única y exclusivamente a los poderes paralelos que Valera ha dado a la muñequita.

En la tradición oral la protagonista pierde la muñeca o se la roban después de que alguien descubra el secreto del objeto maravilloso al observar el brusco cambio de fortuna de la muchacha. Y también esto ocurre en la siguiente secuencia desarrollada en «La muñequita», esta vez siguiendo las constantes del cuento: la madre de la prima descubrió la novedad de la muñequita de su sobrina y se la quitó a su hija, «atraco de lo lindo a su encantada huésped» (pág. 1104a) y la acostó consigo «adornando la cama con una rica colcha de damasco que ponía en el balcón los días de procesión y con sábanas finas de faraloes bordados» (pág. 1104a). Pero aquella noche la muñeca no regaló precisamente a su ama granos de oro. Enfurecida la señora abrió la ventana y tiró a la muñeca con tanta fuerza que anduvo por los aires varios minutos hasta que fue a parar al corral del palacio. Todo tal y como suele desarrollarlo la tradición.

La reelaboración se centra en estas escenas en el placer del narrador por vestir los elementos escatológicos con las más eufemísticas, perifrásticas y redundantes galas. La intención es la de despertar la sonrisa del lector por el primor, la sutileza y finura con que elude las palabras malsonantes. Pero además el narrador señala al lector el carácter sobrenatural de los acontecimientos. Así se describe la primera vez que la muñeca expulsa oro:

Ya se sabía que la muñeca se alimentaba, *lo cual no deja de ser singularísimo en una muñeca*; pero no sabían las consecuencias que de la mencionada premisa que pudieran derivarse, cuando una noche, estando la muñequita acostada con la prima, pidió con voz clara e inteligible, *lo que no siempre piden los niños pequeñuelos y lo que tanto se agradece y celebra que tomen la costumbre de pedir*. Hizo,

¹² M.^a Isabel Duarte Berrocal, «Juan Valera, narrador de lo maravilloso», *Analecta Malacitana*, 9 (1989), pág. 379.

en efecto, *lo que pedía*, donde a la prima le pareció más conveniente que lo hiciera, y esta se quedó pasmada cuando advirtió que era oro purísimo en no muy menudos granos lo que la muñeca acababa de hacer. (pág. 1104; el subrayado es mío)

El mismo procedimiento utiliza para narrar los acontecimientos que tienen lugar en la noche siguiente:

A medianoche pidió la muñequita *lo que había pedido la noche anterior*. La mujer, que esperaba el oro con impaciencia y que para verlo había dejado el candil encendido, le contestó: «Hazlo ahí, mis amores», y no bien lo dijo, la muñequita empezó a hacerlo en gran abundancia. Pero ¿cuál no sería la ira de aquella avarienta mujer, *cuando notó, vió y olió, en vez de la materia que esperaba, otra del todo diversa y desagradable al olfato?* (pág. 1104a; el subrayado es mío)

El resto del cuento de Valera se desarrolla conforme a la tradición. El rey bajó por la mañana al corral «a desahogarse un poco», pero «se puso a hacer lo que era necesario justamente encima de la muñeca» la cual

incomodada, le agarró un bocado feroz. Su majestad creyó que era algún bicho y salió corriendo y gritando porque le dolía lo que no era decible. (pág. 1104b)

Curiosamente en las dos versiones italianas consultadas la muñeca muerde al príncipe en lugar de quedarse pegada, como ocurre en las versiones orales peninsulares.

El caso es que como nadie podía desprender la muñequita del rey, se dictó un bando en el que se ofrecía la mano de esposo a aquella mujer que consiguiese liberarle de la presa. Muchas personas visitaron al rey, pero nadie lo consiguió. Finalmente, la muchacha virtuosa del cuento se presentó en palacio movida por su caridad y consiguió que la muñequita soltase «lo que tan apretado tenía» (pág. 1104b). Y, como era de esperar, el rey se casó con la protagonista.

Además, Valera ha ido introduciendo a lo largo de su narración una serie de elementos que serán el germen de «La buena fama» y que no aparecen en ninguna versión oral. Ya se ha comentado la situación inicial en la que la virtud de la muchacha y de su madre la impulsan a que desprecie las intenciones del rey. También aparecerá el chambelán que hará de intermediario en los amores entre la pareja, y que será el futuro ayudante del rey, el don Leoncio de «La buena fama». Se señalan en la primera versión las razones por las que la viuda decide alejar a la muñeca de su hija, los poderes maléficos que creía la acompañaban y que también se desarrollarán en la versión amplificada y recreada. Asimismo se apuntan en el primer cuento las escenas que ampliará Valera en el capítulo dieciocho de su cuento largo:

éste [el rey], arrepentido ya de su mala vida, quería casarse, si Dios le sacaba con bien de aquella enfermedad, y prometía su mano de esposo (...). (pág. 1104b)

El final de «La muñequita» anuncia también el primer final del cuento largo y, sobre todo, descubre el carácter simbólico que desempeña la muñeca en el cuento, cuya *misión* era la de unir a dos amantes:

Así triunfó su virtud y su inocencia [de la muchacha] (...). Y en cuanto a la muñequita, sólo tenemos que añadir que, cumplida su *misión*, dejó de hablar, de morder y de hacer las demás operaciones impropias de una muñeca. La reina, sin embargo, la conservó cuidadosamente vestida con riquísimos trajes.

Aun en el día, después de tantos siglos como han pasado, la muñeca se custodia y muestra a los viajeros en el museo de antigüedades de la capital en que éstas cosas acontecieron. (págs. 1104-1105)

Con ésta última frase quiere el narrador consignar la veracidad de lo narrado.

La introducción de todos estos detalles por parte de Valera señalan cómo, a pesar de que la reelaboración no es demasiado intensa, «La muñequita» anuncia en germen el cuento largo.

Valera, según advierte a varios de sus amigos en sus cartas, pasó muy buenos ratos mientras escribía «La buena fama»¹³. Evidentemente, lo que queda del tipo 571C en «La buena fama» es tan poco que apenas es reconocible salvo en la presencia del objeto en el cuento. De ahí la importancia de la versión menos reelaborada para este estudio, pues gracias a ella pueden advertirse los diferentes cambios, las amplificaciones y, sobre todo, puede ahondarse en cuál fue el *modus operandi* del autor y las razones a las que se debe esta recreación.

Parte el autor de la premisa de que los «cuentos vulgares» son restos harto desfigurados de antiguos fragmentos épicos cuyo origen debe buscarse en el antiguo y lejano Oriente. La tradición oral ha deformado estas antiguas formas de la literatura universal convirtiéndolas en chuscadas extravagantes e inverosímiles. El autor literario debe incorporarlas de nuevo a la literatura devolviéndoles «la dignidad, el decoro y la verosimilitud que hubo de tener en su origen»¹⁴. El mismo Valera apunta en la «Dedicatoria» el recurso al que acudió

¹³ Véanse varios testimonios de ello en J. F. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, Valencia, Castalia, 1970, pág. 60.

¹⁴ En este sentido su quehacer con respecto a este cuento es comparable al de otros autores europeos según los juicios expresados en su artículo «Breve definición del cuento»: «Por lo general, con todo, puede afirmarse que los cuentos más lindos, escritos por autores de fama, se fundan en tradición oral, han peregrinado mucho, han ido de boca en boca por todos los

para conseguir que el «cuento vulgar» de «La muñequita» recobrase la verosimilitud y el decoro originario:

A este fin le interpreto y expongo *con el auxilio de ciertas luminosas doctrinas* que, venidas a Europa en tiempos novísimos desde el remoto Oriente, nos ponen en la boca el ajonjoli para visitar y en la mano la llave para abrir el misterioso laboratorio donde el espíritu hace de la Naturaleza cuanto quiere.

Aunque yo apenas estoy iniciado en dichas doctrinas, ya entreveo la claridad que vierten sobre muchas cosas oscuras antes, *y ya considero posible, y aun histórico, no poco de aquello que mi escéptica malicia, cuando no estaba yo ilustrado por la iniciación, me inducía a calificar fábula o patraña.* (pág. 1105a)

La teosofía es la ciencia oriental que transforma, de la mano de Crijasacti, en «posible y aun histórico» el asunto del cuento folclórico a la vez que devuelve el relato a sus orígenes, el lejano Oriente. Las palabras de Valera no deben ser interpretadas literalmente. Su posición como narrador hace que «crea» en las doctrinas teosóficas para que el lector, confiando en la autoridad del escritor, interprete como posibles los sucesos que narrará su cuento. Ante la teosofía, como ante el Oriente, la posición de Valera debe considerarse estética. La atracción se debe a la amplitud de conocimientos, espacios y tiempos que le proporcionan. Como lo histórico, a Valera le interesaban las ciencias orientales como estimulantes de la imaginación¹⁵. «La buena fama» aparece entonces como un cuento en el que se suman a la trama folclórica las ciencias orientales¹⁶ como elemento capaz de explicar imaginativamente los sucesos inexplicables que en ella tienen lugar¹⁷.

La ampliación y la alteración de la trama de forma novelesca transforman totalmente el relato que se divide en veinte capítulos. La introducción, localización espacial y temporal, y la presentación de los personajes, la viuda

países, y el autor que los ha escrito sólo ha puesto en ellos el estilo, dándoles, si el estilo es gracioso y perfecto, su redacción y forma definitiva. De este género son: *El asno*, de Lucio Patrás; la historia de *Psiquis y Cupido* que infiere Apuleyo en su famosa novela; *La matrona de Efeso*, insertado por Petronio en el *Satiricón*; *El jocondo y El perro precioso*, que forman dos episodios del *Orlando*, de Ariosto y más modernamente, los cuentos de Perrault, de madame D'Aulnoy y de madame Prince de Beaumont, en Francia; de Musaus y el canónigo Schmidt en Alemania, y de Andersen, en Dinamarca» («Breve definición del cuento», en *Obras Completas*, pág. 147b).

¹⁵ Sherman Eoff lo destaca en lo que respecta a la atracción por el Oriente: «The remoteness of East and the limited Knowledge of its past offered him an opportunity to give free rein to his imagination (...)» («Juan Valera's interest in the Orient», *Hispanic Review*, 6 (1938), pág. 194).

La misma valoración hace J. F. Montesinos acerca de lo «histórico»: «Lo histórico le atrajo por lo que tenía de estímulo de la imaginación, por la belleza del decorado con que permitía enmarcar el relato; era además un medio de eludir feas realidades presentes» (en *Valera o la ficción libre*, pág. 53).

¹⁶ Así lo clasifica Sherman Eoff: «folk tale plus Oriental occultism» (*art. cit.*, pág. 194).

¹⁷ Véase el comentario que en la misma dirección hace M.^a Isabel Duarte Berrocal en el artículo citado (pág. 382).

y la muchacha, ocupan tres capítulos (II-IV). Como en «La muñequita» el cuento se localiza en una populosa ciudad del centro de Europa, pero esta vez la situación temporal se concreta, hacia el siglo XIII. Los cuatro capítulos siguientes deben considerarse ampliación del argumento con respecto a «La muñequita». En ellos (V-VIII) se narra el encuentro entre la muchacha y el galán, el enamoramiento, el descubrimiento de la verdad –el galán resulta ser el rey–, y la inquebrantable decisión de la protagonista de romper sus relaciones.

Le sigue un capítulo enteramente dedicado a la descripción del que será en el cuento uno de los personajes principales, el rey (IX). Aquello que en «La muñequita» se señala en un breve párrafo, los intentos por parte de su majestad de hacerse con los favores de la protagonista, se convierte en dos capítulos (X-XI) en los que se describen las distintas estrategias utilizadas por el monarca y su ayudante para conseguir vencer la virtud de la muchacha, y el intenso amor que siente la bordadora por el rey, a pesar de sus continuas calaveradas.

El capítulo duodécimo sirve de prólogo a la aparición en escena de la muñeca, objeto maravilloso en «La muñequita» que se convierte en sugestionado en «La buena fama», y por tanto muy posiblemente verosímil. En él se da cuenta de la prehistoria de dos personajes imprescindibles en el cuento largo pero ya muertos en los años en los que suceden los hechos: don Adolfo, el padre de la protagonista, y Criyasacti, un señor indio experto en teosofía y magia blanca muy amigo de don Adolfo. Si en «La muñequita» la muchacha encuentra el objeto maravilloso por casualidad, en «La buena fama» la muñeca le será entregada a la protagonista de manos de don Teódulo, antiguo amigo de don Adolfo que cumplirá con los deseos de su padre, e indirectamente de Criyasacti, al poner en manos de la muchacha, justo el día en el que cumple veintitrés años, una preciosa muñeca sugestionada por la magia blanca de Criyasacti y que le dará la felicidad (XIV). Del mismo modo que en «La muñequita», la viuda decide alejar de su hija el regalo al presentir que lo sobrenatural es obra del diablo. No obstante, se alteran y amplían los acontecimientos: en el capítulo XIV la viuda y un nuevo personaje, el cura don Prudencio, deciden deshacerse de la muñequita acompañados por la cocinera, en una cómica escena nocturna. Finalmente, va a parar a un pozo cuyas aguas llegan a un lago cercano. En los dos capítulos siguientes (XV-XVI) la protagonista siente la pérdida del regalo de su padre, y un precioso bordado de la muchacha que llega a manos del rey recuerda a éste sus amores con la pobre bordadora.

La actuación de la muñeca se desarrolla en el cuento largo en tres capítulos en los que sin ser sustituido el motivo folclórico de la muñeca que muerde

al rey (D1620.0.1.1)¹⁸ se amplían los poderes de ésta. Como en la primera versión la muñequita se agarra con fuerza al rey, pero mientras se baña placenteramente en el lago. Don Teódulo es llamado a la corte para deshacer el maleficio que sufre su majestad y descubre la muñequita. Manda entonces llamar a la muchacha para que libre al rey del molesto objeto (XVII). Así lo hace Calitea, pero, cuando ésta se ha ido, la muñeca se rompe dejando ver unos pergaminos que llevaba ocultos en su interior gracias a los cuales se descubre que la muchacha es prima del rey, y, por tanto, merece ser también reina. La boda final que determinaba el cuento folclórico también tiene lugar en ésta, aunque con resultados algo diferentes.

De esta forma consigue crear Valera una trama que haga verosímil la antigua chuscada que tanta gracia le hacía. Las propiedades maravillosas de la muñequita se han transformado completamente, mediante la teosofía, en verosímiles a los ojos del narrador, y por ende del lector¹⁹. No se trata de un objeto maravilloso sino de un objeto sugestionado por la magia blanca de Criyasacti. Aquel librepensador que crea posible esta ciencia lo dará por verosímil. El aspecto de la muñeca también ha cambiado acondicionándose a su origen. No se trata de una vieja muñeca de madera sino de

una preciosa estatua, figura de mujer o muñequita, al parecer de barro pintado y de una tercia de altura. Su cara era bastante linda, y su traje, oriental y rozagante. En la mano derecha tenía una trompetilla de metal, y en torno de las sienes unas ínfulas, también metálicas. En la trompetilla había un letrero en letras indias, que decía, según el doctor tradujo, *La buena fama*; y en las ínfulas, otros dos letreros más largos, que, interpretados por el doctor, rezaban:

*Quien me tiene, aunque me pierda, me tiene,
y, quien me pierde no me tiene aunque me tenga.* (pág. 1131b)

La «misión» que cumplía la muñequita del cuento homónimo se ha convertido en *chiste* ideado por el mago Criyasacti, según palabras de Teódulo:

– Es un secreto que nunca quiso revelar Criyasacti y que solo vendrá a saberse el día en que su plan se realice.

¹⁸ Según el índice de motivos de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*, 6 vols., Conenague y Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

¹⁹ En el artículo que escribió Valera para el *Diccionario enciclopédico hispano-americano* sobre la «Teosofía» dice al respecto de los acontecimientos sobrenaturales vistos a la luz de esta ciencia: «Deducción capital de toda la anterior doctrina, es la negación del milagro. La voluntad caprichosa de un Dios antropomórfico no puede sobreponerse a la ley única que rige y gobierna la naturaleza. Y como nada hay cima de ella, nada hay tampoco sobrenatural. Los actos prodigiosos, que al vulgo parecen sobrenaturales, son porque sus causas están ignoradas del vulgo en el momento en que se realizan. Y se realizan en virtud del oculto saber que de la ley única tiene el iniciado, y de las facultades y potencias que en el dicho saber desenvuelve» (en Cyrus C. DeCoster, *Obras desconocidas de Juan Valera*, Castalia, Madrid, 1965 pág. 554).

– ¿Luego hay un plan liado con la existencia de esta muñequita?
 – Sin duda que lo hay, por más que nadie atine a adivinar cuál sea. Ello dirá, andando el tiempo. Refrenemos nuestra curiosidad por ahora.

(...) El doctor Teódulo le había explicado que, si bien Criyasacti no trabajó nunca para divertir a nadie, ni empleó su raro saber como medio de granjería, a veces, en ratos de buen humor, había fabricado (encajando siempre al fin una severa lección moral) ciertos artificios que, cuando menos se pensaba, largaban un chiste (...).

– (...) Acaso, por último, la muñequita dispare, un día, su chiste (...). (págs. 1130-1134)

Un *chiste*, que sólo tiene en común con la *misión* del primer cuento el poner en contacto a dos seres que acabarán casándose, se manifiesta en tres fases: la *buena fama* se prende al príncipe, nada se dice del preciso lugar en que lo hace; toca una «admirable sonata triunfal y amorosa» (pág. 1139b) en presencia de los dos amantes; y se rompe dejando a la vista los documentos que demuestran el verdadero origen de la muchacha.

El objeto maravilloso además de convertirse en el cuento largo en el *deus ex machina* que unirá para siempre a los dos amantes, pasa a ser un objeto símbolo, «La buena fama», que se aplica al comportamiento de la protagonista.

No obstante, toda la verosimilitud que pudiera desprenderse de esta trama ideada por Valera perdería sentido si no hubiese creado una consistente y entramada historia de amor protagonizada por verdaderos personajes literarios y contada por un narrador que juega un papel muy importante en la versión última del cuento. Las principales diferencias entre «La muñequita» y «La buena fama» son, junto con la alteración y amplificación de la trama que se acaba de señalar sucintamente, la creación de personajes y la incorporación y desarrollo del tema del amor. Estos elementos convierten el cuento folclórico en un precioso relato más cercano a la novela corta que al cuento, dada la variedad de elementos confluyentes. La indeterminación de los personajes o su sucinta descripción da paso a la composición de verdaderos personajes literarios y a la incorporación de algunos ausentes en el cuento folclórico, con nombres en muchos casos de significación simbólica, como señala Montesinos²⁰.

Para ello sigue Valera sus ideas literarias:

Yo quiero que todas las criaturas de mi fantasía sean verosímiles, que todos mis personaje sientan, piensen y hablen como los personajes vivos²¹.

²⁰ J. F. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, pág. 62.

²¹ «Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas», en *Obras Completas*, II, pág. 623.

La apocada y candorosa protagonista de «La muñequita» se convierte en «La buena fama» en Calitea, una mujer, no ya quinceañera, sino de veinte años. Calitea no necesita a su madre para deshacerse de sus pretendientes como en el relato más breve. Es ella misma la que quitará las ilusiones de la mente de don Hermodoro y la que romperá sus relaciones con el rey. La viuda de «La muñequita» se transformará en doña Eduvigis, que piensa en la felicidad de su hija no defendiendo su virtud sino instándola a casarse con un viejo pero rico comerciante. El rey, que únicamente aparece en el cuento folclórico como desgraciada víctima del objeto maravilloso, tomará la forma de Miguel, o don Miguel tras conocer su verdadera personalidad, un joven despabilado y resuelto, descrito con verdadero encanto por el narrador (pág. 1111). Miguel decide, después de descubrir el amor con la costurera, curar su enfermedad con otras mujeres, lo que llama Valera «echarse a buscar *moras verdes*», y, sin saberlo, forma parte de los planes de Criyasacti. Otros personajes que se apuntan simplemente en la primera versión del cuento se perfilan en esta segunda con mayor exactitud: los pretendientes de «La muñequita» se unifican en Hermodoro, quien encarnará también sin saberlo un papel importante en la historia puesto que gracias al bordado de Calitea que vende el comerciante a la duquesa para regalar al rey entra don Miguel en razón y decide sentar cabeza. La encarnación del chambelán de la versión más folclórica será don Leoncio, un simpático «viejo chocho» que hará las veces de celestina entre la pareja. El resto son personajes que incorpora Valera a su cuento a fin de poder desarrollar la trama: don Adolfo y Criyasacti, de los que el autor crea una larga prehistoria imprescindible para el perfecto entendimiento de la historia, o don Teódulo, el donante de la muñequita, mediante el cual el narrador expone todas las teorías teosóficas gracias a las cuales el «chiste» que guarda la muñeca se hace verosímil. Otros, como don Prudencio o la cocinera, contribuyen a dar comicidad al relato.

Es sin duda el papel del narrador otro de los principales aciertos de este cuento. Parte de las claves de la voz del narrador se señalan en el primer capítulo. En él aparece el Juan Valera narrador recordando las plenteras tardes que, junto con Juan Fresco, pasó en Villabermeja, en las que lamentaba el narrador la falta de colecciones de cuentos en España:

y yo afirmaba que había aún mil cuentos vulgares entre nosotros, sin que nadie los hubiese recogido, y que no pocos de ellos eran deliciosos y hasta contenían veladas enseñanzas y misteriosas filosofías de subidísimo precio. El solía escudriñarlas y sacarlas a relucir, interpretando y comentado los tales cuentos como ciertos sabios neoplatónicos las antiguas fábulas griegas. (pág. 1106b)

«La buena fama» es uno de esos cuentos, «amenísimamente tragicómico» y de una moralidad «ejemplar y severa», que explicó Juan Fresco al narrador.

Y dicho esto, para descargo y tranquilidad de mi conciencia, allá va la historia, según mi fresco tocayo me la contaba. (pág. 1106b)

Juan Fresco será el imaginario «informante» que explicó el cuento al narrador. Sin embargo, Juan Fresco amplificaba y comentaba excesivamente el relato. Por ello el narrador se convierte en un intermediario que, «trascendiendo de la tradición oral a la escritura» el relato, aligera la narración de su amigo:

A diversas personas he oído yo la historia que trato de fijar para siempre en estas páginas, dándole forma adecuada. En lo esencial, la historia es siempre la misma; sólo varía por tal o cual menudencia, y más aún por ciertas explicaciones y aclaraciones que ni la vieja aldeana ni el mozo de mulas saben dar y que don Juan Fresco, hombre ilustrado y muy filósofo, pone en abundancia.

Yo entiendo que conviene adoptar un término medio; y así, aunque no me limitaré, con el modo escueto y por el estilo mondo y lirondo que los rústicos usan, a referir los lances extraños que luego sobrevienen, sin tener al lector algo prevenido, todavía, en obsequio de la brevedad, he de suprimir aquí las dos terceras partes de las filosofías, moralidades y razonamientos que mi tocayo prodiga. (págs. 1118b-1119a)

En varias ocasiones recordará el narrador el carácter tradicional del relato y el mínimo papel que juega su voz en la historia: él no ha inventado la trama, simplemente suple las faltas de la tradición, como dar un nombre a los personajes, ambientar y advertir al lector de las costumbres de la época para que mejor comprenda el comportamiento de los personajes...

Al llegar a este punto hacía notar don Juan Fresco y yo debo imitarle, que en el país y en la época en que ocurrieron estos sucesos, ni se necesitaban aún previas presentaciones para que se hablasen las gentes, no éstas, cuando se consideraban iguales (...). (pág. 1111b)

Las posibilidades que abre un juego ficticio como el creado por Valera entre tradición-Juan Fresco-narrador son múltiples. En primer lugar supone la existencia ficticia de varios estadios del cuento: aquellos escuchados directamente de la tradición oral, la versión glosada de Juan Fresco, y la versión final del narrador. En principio da amplia licencia a la profusa recreación literaria del relato folclórico cargando con las culpas el «alter-ego» del autor, puesto que puede suponerse que muchas de las aclaraciones y explicaciones del cuento son obra de Juan Fresco y no del narrador. A la vez, este narrador que conoce todos los estadios del cuento tiene la posibilidad de escoger, seccionar y presentar a su modo la historia. Y efectivamente, el lector es consciente en todo momento de la presencia del narrador y de los gustos y preferencias de éste, porque interviene para evitar interpretaciones negativas de los acontecimientos:

En abono de la joven y a fin de que nadie la tilde de liviana, fácil y antojadiza, debemos observar que no era personaje ordinario sino prodigioso por todos estilos, quien de tal suerte la trastornaba, grabándose, cual sello en blanda cera, en la dureza diamantina de su corazón, hasta entonces enamorado y arisco. (pág. 1112b)

Todo ello otorga cierta presuposición de objetividad al narrador, aun cuando en absoluto sea objetivo el relato²² ya que debe suponerse que muchas de las apreciaciones subjetivas son obra de Juan Fresco y no del narrador, que únicamente traslada una versión abreviada de la de Juan Fresco. La presentación de los personajes y sus descripciones están muy lejos de una visión desapasionada. De esta manera se introduce a don Prudencio en la narración:

Era este señor un carcamal de cortos alcances, tan lleno de preocupaciones como de virtudes. (pág. 1225a)

Sin embargo, los vicios de don Adolfo, el padre de Calitea, son intepretados con suma benevolencia:

Don Adolfo, no obstante, a quien, hablando en castellano, me parece que debemos llamar don, era la bondad misma; cautivaba las voluntades con su afabilidad y dulzura, y competía por lo valiente con el Cid, por lo leal con un perro y por lo generoso con el Magno Alejandro. Sus defectos no eran defectos, sino sobras: sobra de alegría, sobra de afición inteligente hacia todo lo hermoso y deleitable y sobra de confianza en la misericordia del Cielo. De todo lo cual resultaba un sujeto extraviado y manirroto, lo que llaman vulgarmente un perdido, pero de gran ser y sumamente simpático. Varias veces había adquirido mucho dinero; mas en seguida lo gastaba, con rumbo de gran señor, en conquistas, en limosnas, en obsequiar a sus amigos y conocidos y en divertirse y holgarse. Su situación crónica y ordinaria era, pues, estar a la cuarta pregunta. (pág. 1126b)

Se trata a la vez de un narrador que utiliza la fina ironía:

Salía de diario un río de elocuencia de la boca de doña Eduvigis. Imitemos a su hija, y como ésta siempre, oigámosla nosotros con paciencia una vez siquiera. (pág. 1107)

El papel distanciador del narrador con respecto a la ficción se acentúa también mediante las continuos saltos al tiempo presente o las actualizaciones de las que he mostrado algunos ejemplos, que ya había utilizado Valera en «La

²² Parte de esa objetividad se consigue mediante la utilización de datos que quieren pasar por científicos entre los que deben consignarse los discursos de Teódulo mezclando los saberes de Criyasacti con Demócrito y Avicena (capítulo XV, págs. 1134-1136).

muñequita», y que, como señala Luisa Elena Delgado, no sólo sirven de contrapunto humorístico a la narración sino que

forman parte de una estructura del relato cumpliendo una doble función: por un lado, la de distanciar al lector del material recreado (...). Por otro lado, la inclusión de materiales ajenos a los géneros representados en estas narraciones impide que el receptor obtenga, por medio de la lectura, la seguridad derivada de la total integración en un mundo de ficción regido por leyes concretas y fijas²³.

Ocupando esa doble función aparecen comentarios del narrador como el siguiente:

Importa que se sepa que el clero secular y regular, los consejeros y magistrados (...), ponían por las nubes la honestidad y pureza del rey, (...). Pero, en cambio, y eso que no era entonces *fin de siglo*, había no pocas damas guapas, elegantes y alegres, harto mal avenidas y aun picadas de aquel retraimiento del monarca (...) la mayoría de ellas (...) inventaban mil patrañas para desacreditar al rey; se reían de su austeridad, y hasta llegaron a calificarle de papandujo (...). A fin de ennoblecer las regias aficiones, enseñando estética, ciencia cuyo nombre no se había inventado aún, pero que ya existía (...). (págs. 1119b-1120a)²⁴

Como apuntaba anteriormente, Valera transforma completamente el cuento folclórico al construir la trama centrándose en el desarrollo de uno de sus temas predilectos: el amor. Si la boda final de «La muñequita» es el resultado de la actuación del objeto maravilloso, en «La buena fama» la muñeca sólo contribuye a que se consume aquello que venía marcado por el destino. Calitea es una ambiciosa y obstinada mujer, aquejada de *cadijeísmo*²⁵. Una mujer que sueña con encontrar el verdadero amor y lo halla en Miguel, un joven que cree pobre pero al que augura un prometedor futuro. Calitea forja en su mente el futuro de Miguel y el suyo:

Calitea, sobre los planes y propósitos que Miguel le había confiado, levantaba en su imaginación un monte, un cúmulo gigantesco de futuras y brillantes prosperidades y triunfos.

²³ Luisa Elena Delgado, «Los cuentos de Valera, libertad creadora y distanciamiento irónico», *Romance Quarterly*, 17 (1989), pág. 461. En la misma línea se encuentra el siguiente comentario de M.^a Isabel Duarte Berrocal: «el narrador consigue que el lector no se pueda introducir en profundidad en el mundo ficticio, pues cuando empieza a dejarse llevar por lo que está leyendo surge el narrador rompiendo la fabulación y haciéndole comprender que él es dueño de un relato totalmente moldeable, sin existencia autónoma» (M.^a Isabel Duarte Berrocal, *art. cit.*, pág. 380).

²⁴ Léanse algunos ejemplos más de anacronismos lingüísticos en la página 465 del citado artículo de Luisa Elena Delgado.

²⁵ Cf. J. F. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, pág. 63. Véanse los sucintos y, como siempre, acertados comentarios que sobre Calitea hace Montesinos en las págs. 63-64, punto de partida de cualquier estudio en profundidad de este personaje.

Se casaría con Miguel cuando él conquistase una posición desahogada. Entre tanto se enorgullecía del papel que le tocaba hacer. Ella había descubierto todo el talento, todas las aptitudes de Miguel, y era ya y seguiría siendo luz más clara que revelase a él su propio valer, estrella que le sirviese de guía y estímulo poderoso que despertase más su noble ambición y le moviese a emprender y llevar a cabo actos de virtud y obras de ingenio²⁶.

Sonaba Calitea, que (...) iba ella, con influjo magistral a sacar de su amigo un héroe, un sabio, un político eminente (...).

Y no soñaba así Calitea porque fuese ambiciosa. Ella se contentaba con la posición más humilde. Todo lo anhelaba por él y para él. (pág. 1113a)

Cuando sabe la verdad y la realidad destruye todos sus planes se niega a abandonar su sueño:

No; yo no me resignaré jamás a transformar la peregrina historia que me había forjado, en el más vil, ordinario y rastrero de los sucesos. No puedo ser ya, *primero, tu guía, casi tu iniciadora, ni el estímulo de tu ambición, ni la causa de tu elevación*, y tu mujer legítima luego; pero no me allanaré (...). (pág. 1118b)

Y es ese «sibaritismo espiritual», como lo llama el narrador en la «Aclaración» del cuento, esa exigencia «para con la realidad medida por el ensueño»²⁷, la que provoca su infelicidad última después de haber conseguido ser la esposa de Miguel y aun cuando todas las circunstancias le fueran favorables: Miguel la ama y merece por herencia ser reina. Además, Criyasacti había forjado ese destino para Calitea con el fin de hacerla feliz; la muñeca cumple sus propósitos. Pero Criyasacti no había contado con el carácter de la hija de su amigo, ni con su particular concepto de amor. De ahí el desencanto final de Calitea señalada en la «Aclaración» y tan alejada del primer final feliz del cuento, propio del cuento folclórico.

Para terminar, diré que el rey cambió por completo de vida y costumbres desde que se casó. Envío a la duquesa a que cuidase de su marido en el virreynato y a la cantarina a que cantase en la mano en otras regiones, y él siguió los consejos de Calitea, la amó como ella merecía y le fue constantemente fiel. Su Corte pudo considerarse como la más alegre y divertida, a par que como la más morigerada y virtuosa de toda la Edad Media (...).

Calitea, cuando estaba sola, se dolía de no deber su triunfo al amor que inspiró al rey, sino a las chuscadas del mago. Entonces lloraba amargamente, pero enjugaba y ocultaba sus lágrimas porque amaba al rey y no quería afligirle (...). Don Miguel, visto desde abajo y desde lejos, era adorable y sublime. Visto de cerca y al mismo nivel, no lo era tanto. Calitea pugnaba por lanzar lejos de

²⁶ He aquí el germen del amor de doña Mencía, la protagonista de «*El cautivo de doña Mencía*» (1897) que ya señaló Margarita Almela en «Teoría y práctica del cuento en Valera», *Lucano*, 3 (1989), pág. 98.

²⁷ J. F. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, pág. 66.

sí estos pensamientos, llenos de arrogancia y de orgullo: este sibaritismo espiritual. (pág. 1144b)

Valera no plantea en su cuento una historia de amor convencional, añadido adecuado para el cuento folclórico originario, sino que transforma el cuento a través de su creación femenina. El *alter-ego* de Juan Valera, Juan Fresco, señala la sencilla moralidad del cuento, que coincide con la de «La muñequita»:

el cuento no puede ser más moral. En él triunfa la virtud como debe y suele triunfar: por medios poco frecuentes y comunes. (pág. 1144a)

Pero es el narrador el que va más allá al descubrir el verdadero sentir de Calitea: su desengaño. «La buena fama» no sólo explica de manera decorosa y verosímil la chuscada de la que parte sino que expone una singular concepción del amor, un «caso moral»²⁸, lectura verdaderamente moderna del relato. Su moralidad debe interpretarse como la exposición del ejemplar comportamiento de Calitea que ha doblegado su obstinada voluntad y ha sacrificado sus ambiciones y ensueños al papel que le ha tocado vivir. A este respecto escribe J. F. Montesinos:

Valera, casi ciego, escribe de las mismas cosas que cuando veía –nunca muy agudamente, dicho sea de la visión de sus ojos mortales–. Escribe del imperativo de un vida difícil, del equilibrio inestable que es toda vida humana merecedora del calificativo; del desengaño que lleva aparejado, y de que la sabiduría es reconocerlo así y resignarse a ello. Estas son las «moralidades y altas filosofías» de *La buena fama*, las mismas de *Pepita Jiménez*, de *Las ilusiones del Doctor Faustino*, de *El bermejino prehistórico*, de mil otras cosas suyas, urdidas con los mismos elementos²⁹.

En «La buena fama» Valera va como siempre más allá de la simple moralidad, aquella que «enseñaba cosas olvidadas ya de puro sabidas», según sus propias palabras ya citadas, y que expone «La muñequita».

Juan Valera se enfrentó a una historia extravagante e inverosímil para escribir una versión, sin alterar considerablemente la trama del cuento folclórico, que destacase los elementos maravillosos a la vez que los hiciese creíbles en su contexto. El resultado fue «La muñequita». No obstante, partió de este cuento para restaurarlo creando una ficción adecuada en la que tuviesen cabida sus inquietudes y preocupaciones de siempre. En «La buena fama» lo maravilloso se transforma totalmente mediante el potencial imaginativo que suponen nuevas visiones del mundo como la teosofía, y la que podría haber sido una historia de amor convencional se metamorfosea en un caso moral cuyo resultado es el inevitable desengaño.

²⁸ Margarita Almela, *art. cit.*, pág. 101.

²⁹ J. F. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, pág. 65.