

## **Ponencia del 16 de abril del 2024. Ateneo de Córdoba**

### ***Pepita Jiménez ¿una novela realista?***

Perteneciente a la generación de 1868, Valera fue el escritor más culto y cosmopolita de su época, aunque su literatura no reflejara siempre este aspecto de su personalidad. Y es que, como el profesor Moreno Hurtado explica en *Don Juan Valera y su relación con las literaturas extranjeras* (2003), no es posible entender a Valera sin hablar de la proyección que en su persona y en su obra ejercieron su profesión de diplomático y su vocación de hombre de mundo. En Madrid, a donde marcha para cursar estudios de jurisprudencia, sabemos que frecuenta los ambientes intelectuales. Su carácter mundano y origen aristocrático le abren las puertas de la sociedad madrileña. También sus viajes y estancias en el extranjero como diplomático enriquecieron, sofisticaron y dotaron a su obra de una gran variedad de matices desde el principio, haciendo de él el escritor español del diecinueve más internacional. A ello contribuyó, sin duda, su conocimiento de la cultura clásica y de las lenguas extranjeras. Sabía latín, griego, francés, italiano, alemán y portugués. Esto resultaría fundamental en su prolífica faceta como escritor, crítico literario y traductor, pues, entre otros autores, tradujo a Byron, Goethe, Heine y Víctor Hugo. Conocemos, además, que leía directamente a Horacio y Virgilio, alternando el estudio de los clásicos griegos y latinos con los de la filosofía como Aristóteles.

Persigue un idealismo filosófico y estético, rezagado respecto al que surge en Alemania a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX con Kant y Hegel y adelantado respecto al que se da en el siglo XX. Esta corriente de pensamiento sostiene que la realidad que podemos conocer, es fundamentalmente una construcción de la mente o inmaterial y defiende la primacía de las ideas o incluso su existencia independiente. De esta manera el realismo valeriano es un tipo de realismo estético que, enmarcado en lo provinciano, refleja la vida real de una manera idealizada, contando los hechos no como son exactamente, sino como deberían ser. Lo deja claro el mismo Valera en sus elocuentes e ingeniosas cartas y ensayos. Un ejemplo es su ensayo *De la naturaleza y carácter de la novela*, donde muestra una estética de filiación hegeliana, de tendencia idealista. Aparece una concepción poética de la novela en los siguientes términos: “La diferencia que media entre la historia y la poesía está en que la historia pinta las cosas como son, y la poesía como debieran ser... Si la novela se limitase a narrar lo que

comúnmente sucede, no sería poesía, ni nos ofrecería un ideal, ni sería siquiera una historia digna, sino una historia sobre falsa, baja y rastrera".

Derivada de esta condición idealista, Valera no concibe una novela ni una literatura moralizante. Sin embargo, ello no le impide reconocer el valor moral de la obra literaria como testimonio histórico, literario y cultural de su tiempo. Y es que el escritor egabrense fue un gran observador de su tiempo y sus ensayos nos permiten recomponer la situación religiosa, política, filosófica y social de la España decimonónica. La crítica, entre ellos Antonio Moreno Hurtado (15), lo define como un liberal conservador pues, aunque fue un escéptico filosófico-religioso, respetaba la Iglesia y aceptaba unos principios básicos espirituales.

Por todo ello, el intento de la crítica de clasificar la obra valeriana (bajo los marbetes del romanticismo, realismo, novela de tesis, novela psicológica, casticismo...) ha resultado inútil. En este sentido, L. López Jiménez (en *El naturalismo y España. Valera frente a Zola*, 1977), distingue entre el "costumbrismo regionalista" de Blasco Ibáñez y el suave costumbrismo de Valera, que huye de los ambientes sórdidos y escenas penosas, de odios, amores fatales, venganzas o adulterios a la vez que prima una actitud estética y un carácter aristocrático. En su escritura resalta la "elegancia y el casticismo, un estilo a la vez costumbrista y moderno, una lengua natural y selecta y el apartamiento del purismo". Comprobamos que la ambivalencia y el eclecticismo son constantes en su escritura, lo que hacen del escritor una anomalía literaria en la época. Podemos observarlo en su poesía con poemas mitológicos, religiosos, históricos y amorosos (en estos últimos aparecen mujeres reales, pero también imaginarias). En su teatro que consta de siete obras (como el drama trágico *Estragos de amor y celos* o la comedia de enredo *Amor puesto a prueba*) aunque solamente se estrenó, de manera póstuma, en 1928, *Asclepigenia*, que se sitúa a medio camino entre el cuento y la comedia. Con este personaje, sacado de la tradición clásica, Valera nos adentra en los amores de una ilustre mujer en el Bizancio del siglo V para plantear una hilarante crítica de la sociedad española de la Restauración. En sus cuentos tenemos también una tipología muy diversa, desde los orientales *El pájaro verde* (1860) y *Parsondes* (en 1859), su primer cuento en el que demuestra su gusto por el exotismo y la descripción de entornos y objetos característicos de Oriente; pasando por otros tradicionales como *La buena fama* (1894), cuento folclórico de temática tragicómica, históricos como *El bermejino prehistórico* (1879) y *El cautivo de Doña Mencía* (1897) hasta los cuentos de

corte más realista como *El último pecado* y *El San Vicente Ferrer de talla*, dos relatos escritos en 1897 y 1898 que se centran en aspectos de la vida de María Antonia Fernández, la actriz española conocida con el nombre artístico de La Caramba.

Pero la peculiar concepción valeriana no se plasma solamente en la heterogeneidad temática y estilística de sus relatos, sino también en su personal razonamiento para establecer los límites de los géneros literarios. De ahí que, como Rubio Cremades (en “Los relatos breves de Valera” 1992) explica, “el verso y la prosa, la narración y el diálogo se confundan en Valera, como también se confunden lo fantástico, lo imaginario, y lo histórico”. Sin duda, en Valera, la novela y el cuento serán los géneros menos sujetos a las reglas y preceptos canónicos, no pudiéndose establecer de manera clara los límites fronterizos entre ambos. Así, la extensión y el reposo, propios de la novela, también lo serán del cuento valeriano. A ello se suma la constante dialéctica que se producen entre ambos géneros a partir de los juegos intertextuales que el autor realiza en sus cuentos y novelas. Por ejemplo, don Juan Fresco, natural y vecino de Doña Mencía, es el personaje más veces citado en la obra literaria de Valera. Aparece en las novelas *Las Ilusiones del doctor Faustino* donde surge por primera vez, y en *El Comendador Mendoza* pero también en sus cuentos *El bermejino prehistórico* y *La buena fama*. Lo mismo sucede con el personaje de la chacha Ramoncita, presente en el cuento *El doble sacrificio* y en la novela *El Comendador Mendoza*.

Igualmente, sabemos que el recurso utilizado en *Pepita Jiménez*, el de la forma narrativa epistolar a partir de la cual se van desgranando los pensamientos de los personajes principales, también aparece en *El maestro Raimundico* y *El doble sacrificio*. De la misma manera que podemos mencionar las obras que comparten la tematología común del sacerdote enamorado y la renuncia al amor espiritual por el amor humano como en *Pepita Jiménez* (1874) y *Doña Luz* (1879) O el motivo del viejo y la niña, recurrente por otro lado en la tradición literaria española (*El Celoso extremeño* de Cervantes, *El sí de las niñas* de Moratín, *La Regenta* de Clarín o *Tristana* de Galdós).

Comprobamos, pues, que la escritura valeriana se surte intencionalmente de una serie de estrategias y estructuras narrativas, como la forma narrativa epistolar, la estructura dialógica y el multiperspectivismo a partir de las facetas cambiantes y contradictorias que van surgiendo de los personajes y los distintos narradores que, en el caso de *Pepita Jiménez*, relatan el proceso de enamoramiento con final feliz del

seminarista Luis de Vargas hacia la joven viuda, prometida de su padre Don Pedro en un ambiente provinciano andaluz. El escritor orquesta, por tanto, personajes complejos, dinámicos, contradictorios y ambivalentes, esto es, personajes que presentan reacciones, evoluciones y comportamientos propiamente humanos, semejantes a los que encontramos en el mundo real. La relación verosímil-realismo se pone de manifiesto en su máxima potencia. Como explica Pozuelo Yvancos en *Poética de la ficción*, siguiendo a Cesare Segre: “la literatura crea simulacros de realidad, representa acciones humanas y realiza un peculiar isomorfismo de manera que los hechos representados se asemejan a los acaecidos a personas que se mueven realmente en el escenario de nuestra existencia. Por muy inventados que sean personajes y escenarios, por maravillosas que sean sus cualidades e incluso su representación, acaban refiriendo, sea directa o simbólicamente, a los conocidos o imaginados por la experiencia del lector”.

Por consiguiente, la ficción crea modelos de realidad que, en el caso de la novela de Valera, no se adhiere a los cánones ni a las corrientes literarias de la época, sino a una visión particular y poetizada de la realidad provinciana bajo la condición de la verosimilitud narrativa. Y es que conocemos, desde los inicios de la teoría literaria con la *Poética* de Aristóteles, la importancia de superar la ingenua confrontación ficción/realidad, falso/verdadero mediante la categoría de lo verosímil. Así pues, la verosimilitud no es ni la veracidad, ni tampoco algo nacido esencialmente de la relación dual realidad/obra, sino la imagen poética de veracidad que se fundamenta en las estructuras y estrategias literarias contenidas en la obra. Valera es el encargado de representar verazmente a sus personajes, así como la evolución que sufren respecto a ciertas circunstancias, situaciones y credos existenciales de partida en *Pepita Jiménez*. La maestría del escritor para evocar enigmas o sugerir y contradecir matices y rasgos en torno a sus personajes será imprescindible para dar “entrada” al lector en el mundo de la ficción. Aparecen así, en el texto, los llamados *lugares de indeterminación* de R Ingarden, o los *vacíos* de W. Iser (“La estructura apelativa de los textos”, en *Estética de la recepción*, ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 133-148) que apelan al lector a completarlos a partir de las imágenes mentales que van surgiendo en el acto de la lectura. Gracias a ello, en tanto que participa, el lector acepta el pacto de la ficción suspendiendo el descreimiento inicial (la llamada *epoché* husserliana) y capta como real el mundo proyectado en el texto literario.

Nos enmarcamos aquí en un tipo de realismo, de procedencia fenomenológica, que ya detalló Darío Villanueva en su libro *Teorías del Realismo Literario*. En él aborda el realismo desde una perspectiva crítico-literaria: en primer lugar, habla de un realismo genético o de “correspondencia” en donde todo se supedita a la existencia de una realidad unívoca, referencial y anterior al texto que el autor reproduce miméticamente mediante la observación. En segundo lugar, plantea un realismo formal o inmanente donde la creación imaginativa se abstrae de lo exterior y busca la distinción estética depurando aquellos materiales objetivos que pudieran actuar como referente y haciéndolos significar más por la vía del extrañamiento que por la de la identificación de la propia realidad factual. Por último, aborda una perspectiva fenomenológica y pragmática del realismo, donde se inserta el concepto de realismo intencional. Este viene a superar la concepción de “novela realista” del siglo XIX acreditando que lo real no es algo inherente a la obra literaria de este período, sino que es un constructo que surge en la mente del lector cuando este se sumerge de lleno en la narración ficcional, aunque sea algo motivado intencionalmente por la pericia y destreza técnica del autor. Así pues, se le da importancia tanto a los mecanismos de la escritura autorial como a la conciencia representacional receptora dentro de un proceso de interacción que busca dar significación al texto literario. Es en este último realismo donde nos situamos para desgranar su funcionamiento en la novela *Pepita Jiménez*. Lo haremos atendiendo a dos aspectos de la novela: la perspectiva narrativa y el espacio.

### **1) El juego de perspectivas en torno a Pepita**

Gabriel García Bajo (en “Misterio femenino y orden patriarcal en *Pepita Jiménez* de Juan Valera”, 2011: 13) afirma que hay dos anomalías con respecto a la caracterización de Pepita Jiménez. La primera está relacionada con la masculinidad de su caracterización en la primera parte de la novela, algo que contraviene las normas de género de la época. Esto es algo general en los personajes femeninos valerianos puesto que, en la ficción, toman la iniciativa y precipitan la acción. Ellas son hacendosas, orgullosas, generosas, inteligentes, decididas, religiosas, idealistas y maduras, pese a su juventud. Los personajes masculinos, por su parte, están en constante búsqueda del ideal que no hallan a través de los viajes y los amores. La segunda anomalía concierne al aura de misterio que envuelve al personaje de Pepita, lo que lo hace refractario a todo conocimiento. Y es que, al efectuar la lectura, nos percatamos de ciertos silencios y omisiones sobre sus vivencias. A ello se suman las máscaras que la propia Pepita

proyecta de sí misma y las figuraciones que el resto de personajes realizan sobre aquella.

Desde el principio, el juego de perspectivas que rige la historia de la protagonista valeriana nos obliga a cambiar continuamente el punto de vista y a poner en duda lo que parece verdad o fingimiento. Su existencia ondulará entre la ilusión y la realidad. Por ello el lector debe constantemente revisar su *horizonte de expectativas*, en términos de Gadamer (*Verdad y método*), en un intento de confirmar y corregir las conjeturas que, en un principio, se había formado y a fin de aunar todas las perspectivas que se entrecruzan, algunas influidas por una conciencia espiritual y otras exaltadas en la búsqueda constante del idealismo.

A ello contribuyen, de forma determinante, los cuatro personajes que con funciones de narrador y/o de autor ficticio intervienen: el seminarista Luis de Vargas, autor de las *Cartas de mi sobrino*; su padre D. Pedro, que compone las *Cartas de mi hermano* del *Epílogo* y una carta larga incluida hacia el final de los *Paralipómenos*; el Deán, del cual conocemos con certeza una nota-comentario a los *Paralipómenos* y una carta a su hermano; y el editor, responsable de la publicación del legajo y autor de una serie de pasajes interpolados en los *Paralipómenos* y en el *Epílogo*. Con esta ambivalencia narrativa, es lógico que la descripción de Pepita se muestre, por momentos, sesgada y fragmentaria de acuerdo a la perspectiva que se efectúe.

Leonardo Romero Tobar, crítico especialista en la obra valeriana, explica en “Recursos de la ficción en los relatos de Valera” (1997), que, de todos los recursos que emplea el escritor egabrense, el del narrador múltiple o heterónimo es el que salta a la vista del lector más apresurado: novelas que son simple edición de un manuscrito encontrado, novelas que se limitan a recoger el relato de un confidente del editor, novelas en las que las voces enunciativas se superponen unas a otras hasta llegar a producir un fascinante laberinto de enunciación.

La primera figuración que nos hacemos de la protagonista es a través de las cartas de Luis, cuando todavía no la conoce. Lo primero que recoge es lo que los lugareños le cuentan sobre ella: todos dicen que es muy linda, lo que predispone las suposiciones del seminarista acerca de una belleza rústica, propia de la zona rural. No obstante, deja notar su incertidumbre acerca de la moralidad de la joven, cuestión que, a priori, es lo que más interesaría al que está destinado a convertirse en sacerdote. A

continuación, realiza una suerte de diatriba sobre los familiares de Pepita. Frente a una Pepita desvalida y pobre, retrata a un tío, D. Gumersindo, como un viejo de ochenta años que gustaba de quebrantar a las muchachas, tacaño, ocioso y usurero; a una madre vulgar y grosera, de cortas luces y quejosa de los sacrificios que debía hacer por Pepita y a un hermano calavera y pendenciero, sin oficio ni beneficio. En este contexto familiar, sintiéndose obligada por su madre, Pepita parece ser que se inmola aceptando la propuesta de matrimonio de su tío con el fin de proporcionar una tranquila vejez a su madre y salvar a su hermano de la deshonra y la infamia. Tal si fuera un ángel redentor, la joven se sacrifica buscando redimir a su familia. Aparece así, a ojos del seminarista, como un dechado de las virtudes cristianas, como un ángel del hogar sacralizado: abnegada, bondadosa, caritativa, modesta y contenida:

Por otra parte, ¿cómo penetrar en lo íntimo del corazón, en el secreto escondido de la mente juvenil de una doncella, criada tal vez con recogimiento exquisito, e ignorante de todo, y saber qué idea podía ella formarse del matrimonio? Tal vez entendió que casarse con aquel viejo era consagrar su vida a cuidarle, a ser su enfermera, a dulcificar los últimos años de su vida, a no dejarle en soledad y abandono, cercado sólo de achaques y asistido por manos mercenarias, y a iluminar y dorar, por último, sus postrimerías con el rayo esplendente y suave de su hermosura y de su juventud, como ángel que toma forma humana. Si algo de esto o todo esto pensó la muchacha, y en su inocencia no penetró en otros misterios, salva queda la bondad de lo que hizo (28).

Tras la muerte de su marido, la apariencia y acciones de Pepita se convierten en un despliegue de señales de mortificación y duelo cumpliendo así con la viudez femenina aparente y estipulada. La Pepita sacralizada, representada inicialmente por Luis en sus cartas, responde a la imagen que la viuda muestra ante él y los demás. Pero, pronto, esta imagen empieza a tambalearse y a levantar las sospechas en el seminarista:

Aunque hace más de dos años que perdió a su madre, y más de año y medio que enviudó, Pepita lleva aún luto de viuda. Su compostura, su vivir retirado y su melancolía son tales, que cualquiera pensaría que llora la muerte del marido como si hubiera sido un hermoso mancebo (28).

La ironía empleada aquí, al referirse al viejo Gumersindo, de ochenta años y descuidado en su atuendo y físico, como “hermoso mancebo” y el uso del “aunque” y “como si”, que introducen una subordinada adversativa e hipotética, respectivamente, ponen de manifiesto tanto la incredulidad del narrador como el fingimiento de la viuda

intachable y devota. Cuando la conoce en el convite celebrado en casa de Pepita, llaman la atención del seminarista el aseo, la coquetería y la distinción que observa en la viuda, algo que no coincide con alguien que vive retirado, en un pueblo, y desdeña las vanidades. También su benevolencia y modestia son puestas en entredicho cuando Luis sospecha que Pepita es la penitente que ha confesado al Padre Vicario que los motivos que la llevan a una vida solitaria y contemplativa no tienen nada que ver con una devoción firme y verdadera, sino con su orgullo y gran estima que se tiene sobre los de los demás:

Si, como sospecho, es Pepita Jiménez la que ha consultado al señor vicario sobre estas dudas y tribulaciones, me parece que mi padre no puede lisonjearse todavía de ser muy querido; pero, si el vicario acierta a darla mi consejo, y ella le acepta y pone en práctica, o vendrá a hacerse una María de Agreda o cosa por el estilo, o lo que es más probable, dejará a un lado misticismos y desvíos, y se conformará y contentará con aceptar la mano y el corazón de mi padre, que en nada es inferior a ella (43).

Pero las distintas figuraciones de Pepita que van surgiendo en la mente del seminarista, van convirtiéndola en una suerte de prodigio, como él afirma. Aparece como una quimera que va completándose a partir de distintas imágenes que beben de la tradición literaria y bíblica. Por ejemplo, el motivo de la mujer ventanera, tan recurrente en la literatura, pintura y refranero del Siglo de Oro español. Recordemos el cuadro de Bartolomé Esteban Murillo *Mujeres a la ventana* de 1670. La ventana, pero también la celosía, marca la frontera que las mujeres han cruzado para asomarse a la esfera de lo público y de lo, eminentemente, masculino. Un espacio tradicionalmente vedado o de acceso restringido para las mujeres, que simboliza no solo el encierro o la prohibición, sino también la transgresión y la libertad. De ahí que Carmen Martín Gaité, en *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española actual*, hablara de la ventana como “la espoleta por la que las mujeres echaban a volar su fantasía”. Un motivo que, por otra parte, es recurrente en sus novelas, cuentos y poesía. También lo vemos en *Pepita Jiménez*:

Lo hice tan bien, fui tan seguro y apuesto en aquel soberbio animal, que mi padre no pudo resistir a la tentación de lucir a su discípulo; y, después de reposarnos en un cortijo que tiene media legua de aquí, y a eso de las once, me hizo volver al lugar y entrar por lo más concurrido y céntrico, metiendo mucha bulla y desempedrando las calles. No hay que afirmar que pasamos por la de Pepita, quien de algún tiempo a esta parte se va haciendo algo ventanera, y estaba a la reja, en una ventana baja, detrás de la verde celosía (88).



Esta imagen de la Pepita ventanera enseguida conecta con la tradición del amor cortés. Asistimos a una retórica de vasallaje:

No bien sintió Pepita el ruido y alzó los ojos y nos vio, se levantó, dejó la costura que traía entre manos y so puso a mirarnos. Lucero, que, según he sabido después, tiene ya la costumbre de hacer piernas cuando pasa por delante de la casa de Pepita, empezó a retozar y a levantarse un poco de manos. Yo quise calmarle, pero como extrañase las mías, y también extrañase al jinete, despreciándole tal vez, se alborotó más y más, empezó a dar resoplidos, a hacer corvetas y aun a dar algunos botes; pero yo me tuve firme y sereno, mostrándole que era su amo, castigándole con la espuela, tocándole con el látigo en el pecho y reteniéndole por la brida. Lucero, que casi se había puesto de pie sobre los cuartos traseros, se humilló entonces hasta doblar mansamente las rodillas haciendo una reverencia (88-89).

Luis está subido en un imponente caballo, el soberbio animal negro llamado Lucero. Este, que relincha y se mueve enérgicamente, aparece como representación metonímica de Luis y su pasión desenfadada. En este sentido, obsérvese que Lucero se erotiza y adquiere cualidades humanas: no se enseña sus patas sino sus piernas, manos y rodillas. Estas se postran ante una Pepita que es descrita de forma fragmentaria a partir de sus ojos, capaces de embaucar al varón, y sus manos que dejan la costura para que puedan ser vistas por Luis.

El cotejo de los distintos puntos de vista que presentan un mismo o varios personajes sobre Pepita persigue reforzar la ironía y la relativa veracidad de las actuaciones de la viuda. Así pues, Valera emplea intencionalmente una serie de estrategias narrativas, como la perspectiva múltiple, a fin de configurar facetas nuevas y contradictorias en la moral y físico de Pepita, lo que induce al lector a un continuo cambio del *horizonte de expectativas* en términos de Gadamer. Y es que la primera interpretación del receptor, que inicialmente se consagra a las pretendidas devoción y caridad cristianas de la protagonista, tiene que ser corregida conforme avanza en su lectura. De este modo, las posibilidades de realización del texto en la conciencia receptora se efectúan siempre en un proceso de esquema y corrección, poniendo de manifiesto la necesaria participación del lector en la dotación del sentido literario. La entrada del lector en el juego ficcional propulsa experimentar el texto como una vivencia personal, adquiriendo visos de realidad.

## 2) El espacio poetizado

Romero Tobar, en “Recursos de la ficción en los relatos de Valera” (1997), apunta a que, junto a la novedosa técnica narrativa del narrador heterónimo, la escritura valeriana se caracteriza por la fabulación novelesca del espacio vivido. Se trata de la invención de un espacio geográfico con referentes reales que sirve de escenario vivaz para las ficciones. Un espacio que proviene a la vez del sentimiento, las sensaciones percibidas y la experiencia del escritor, de su estudio de manuales sobre topografía, y de una capacidad fabuladora que potencia artísticamente las virtualidades poéticas del campo andaluz. A este respecto, no es casual que el mejor biógrafo de Valera, Manuel Azaña, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1926 por la biografía político-literaria *Vida de don Juan Valera*, titulara su primera conferencia magistral en 1915, en el Ateneo de Madrid “Los días del campo laudable”. El lirismo y el sentimiento que colman la visión del campo en Azaña se aproxima a los de Valera. Podemos decir que el escritor egabrense adopta, entre otras particularidades estilísticas, el impresionismo literario. Técnica que practicaron anteriormente algunos autores de la generación del 27 como Azorín y Baroja. Consiste en la selección de unos determinados componentes del campo, en función de la luz y de cómo esta va provocando efectos cambiantes en él según la percepción y el estado anímico del observador. En lugar de la línea y la forma, ahora prima la abstracción, la mancha y el color, al que todo se subordina, pero también las sensaciones auditivas y táctiles que el campo genera.

Por tanto, se pone en práctica una retórica de la realidad guiada por el sentimiento y la fabulación poética del autor que consigue atrapar al lector en la ilusión de la ficción. Valera en su obra plantea un arquetipo mítico, un escenario imaginado, utópico y bucólico a partir de la topografía de una comarca cordobesa cuyos vértices están situados entre Castro del Río, Cabra, Baena, Zuheros y Doña Mencía o, como es bien sabida, Villabermeja. Estas localidades son los primeros puntos de referencia en el pintoresco pueblo andaluz poetizado en *Pepita Jiménez* dado que aparece innominado. No obstante, por las cartas que intercambia Valera con su hermano Pepe en 1885, tenemos pruebas fiables de que el lugar descrito es Cabra: «Cabra, 17 de septiembre. Querido Pepe: no sé si te diga que me alegro o que siento que no hayas venido a esta patria de Pepita Jiménez y de Lolita Ulloa». Veamos algunos ejemplos de cómo, en la

novela, se pone en práctica una retórica del espacio que responde a veces al idealismo de los personajes y otras a su estado psicológico y anímico.

La primera vez que don Luis contempla el campo, las huertas, es cuando está recién llegado al pueblo. Los describe en las primeras líneas de su primera carta:

Lo que ahora comprendo y estimo mejor es el campo de por aquí. Las huertas, sobre todo, son deliciosas, ¡Qué sendas tan lindas hay entre ellas! A un lado, y tal vez a ambos, corre el agua cristalina con grato murmullo. Las orillas de las acequias están cubiertas de hierbas olorosas y de flores de mil clases. En un instante puede uno coger un gran ramo de violetas. Dan sombra a estas sendas pomposos y gigantescos nogales, higueras y otros árboles, y forman los vallados la zarzamora, el rosal, el granado y la madre selva. Es portentosa la multitud de pajarillos que alegran estos campos y alamedas (21-22).

Observamos aquí que la descripción del espacio tiene que ver con la visión estética e idealizadora con la que Valera se aproxima al campo andaluz. Esta suerte de *locus amoenus* se ilustra a partir de la personificación o prosopopeya y las sensaciones visuales, auditivas y olfativas contenidas en algunas estructuras sinestésicas. Valera lo hace a partir de la técnica impresionista, de forma más acuciantes, en otros momentos, seleccionando los elementos del campo en función de la luz y de cómo esta va provocando efectos cambiantes en él según la percepción y el estado anímico de Luis. En este caso se nos presenta un Luis vencido, seducido, dominado y hasta aterrorizado por la naturaleza habida cuenta de la excitación pecaminosa que le estaba suscitando Pepita:

El sol acababa de ocultarse detrás de los picos gigantescos de las sierras cercanas, haciendo que las pirámides, agujas y rotos obeliscos de la cumbre se destacasen sobre un fondo de púrpura y topacio, que tal parecía el cielo, dorado por el sol poniente. Las sombras empezaban a extenderse sobre la vega, y en los montes, opuestos a los montes por donde el sol se ocultaba, relucían las peñas más erguidas, como si fueran de oro o de cristal hecho ascua. Los vidrios de las ventanas y los blancos muros del remoto santuario de la Virgen, patrona del lugar, que está en lo más alto de un cerro, así como otro pequeño templo o ermita que hay en otro cerro más cercano, que llaman el Calvario, resplandecían aún como dos faros salvadores, heridos por los postreros rayos oblicuos del sol moribundo (152).

Frente al *locus amoenus* anterior, ahora vemos el acabamiento del día en el atardecer, simbolizando la muerte no física, sino espiritual del seminarista. Este, percatándose de esto, traslada una mirada subjetiva al entorno rural, reflejo de su estado

anímico. El efecto del sol tenue, con tonalidades anaranjadas y violáceas, ofrece una imagen perturbadora y fragmentada de las montañas, desnaturalizadas en geométricos, pétreos y rotos obeliscos. Las sombras y las formas geométricas y puntiagudas (picos gigantescos, obeliscos, agujas, peñas erguidas, pirámides y rayos oblicuos) prevalecen sobre la armonía y las sensaciones olfativas, auditivas y táctiles que veíamos anteriormente. Solamente, a lo lejos, aparecen como última esperanza los dos cerros peñascosos que acogen el blanco santuario y la pequeña ermita, aunque amenazaba por los rayos mortíferos del atardecer. Mediante el uso de la metáfora por comparación y prosopopeya, aquellos son percibidos como dos faros relucientes, tal como si fueran los últimos asideros de su fe a los que el protagonista puede agarrarse.

Esto ya se anuncia desde sus primeros días en el pueblo, cuando Luis contempla, con un talante pecaminoso, el campo y las huertas:

Me parece que, en estos momentos, cuando se halla tan cercana la realización del constante sueño de mi vida, es como una profanación distraer la mente hacia otros objetos. Tanto me atormenta esta idea, y tanto cavilo sobre ella, que mi admiración por la belleza de las cosas creadas; por el cielo, tan lleno de estrellas en estas serenas noches de primavera y en esta región de Andalucía, por estos alegres campos, cubiertos ahora de verdes sembrados, y por estas frescas y amenas huertas [...], que en otro tiempo me parecían avenirse por completo con el sentimiento religioso que llenaba mi alma, excitándole y sublimándole en vez de debilitarle, hoy casi me parecen pecaminosa distracción e imperdonable olvido de lo eterno por lo temporal, de lo increado y suprasensible por lo sensible y creado (43-44).

Aquí el campo se presenta como espacio de la lucha, la que empieza a experimentar internamente el protagonista. Se vislumbra la confrontación del amor sacro y el amor profano o humano que provoca intensas controversias en Luis. Por tanto, observamos que si, en unas ocasiones, el mundo sensible es sublimado por el sentimiento religioso que inunda inicialmente el alma del seminarista, en otras ocasiones, el regocijo y el placer que le provoca el campo le parece pecaminosa distracción, que atenta contra lo eterno y lo sagrado. Comprobamos, pues, que la realidad unívoca y topográfica, anterior al texto, se sustituye por una realidad fenomenológica, donde prevalece la mirada subjetiva del observador, Luis, de acuerdo a un credo existencial y espiritual que empieza a tambalearse. Es por ello por lo que la erotización del entorno natural resulta cada vez más evidente. Este se va cargando de sentidos implícitos a partir de una simbología zoomórfica que se establece por contraste

entre el caballo fogoso que Pepita cabalga con gran destreza y autoridad y la mula mansa que apenas acierta a manejar el seminarista:

El señor vicario en una mula mansa y serena como la mía. En cuanto a Pepita Jiménez, que imaginaba yo que vendría también en burra con jamugas, pues ignoraba que montase, me sorprendió, apareciendo en un caballo tordo muy vivo y fogoso, vestida de amazona, y manejando el caballo con destreza y primor notables. Me alegré de ver a Pepita tan gallarda a caballo; pero desde luego presentí y empezó a mortificarme el desairado papel que me tocaba hacer al lado de la robusta tía doña Casilda y del padre vicario, yendo nosotros a retaguardia, pacíficos y serenos, como en coche, mientras que la lucida cabalgata caracolearía, correría, trotaría y haría mil evoluciones y escarceos (72).

Frente a la pasividad, mansedumbre y compasión que despierta Luis, se acentúan la iniciativa, el vigor, lo primitivo y el desenfreno erótico en Pepita, que aparece caracterizada, bajo la mirada arrebatada del seminarista, como una auténtica amazona. Se procede así a desarticular la imagen pulcra y virtuosa de la viuda que nos presentó inicialmente Luis en sus cartas, pero también los roles de género decimonónicos. La viuda es quien incita y propulsa el erotismo y la pulsión en el seminarista. Recordemos que, poco después de este suceso, en esa misma noche, Luis pide a su padre, don Pedro, que le enseñe a montar a caballo. Lo cuenta en las cartas que dirige a su tío, el Deán:

Aquella noche dije a mi padre mi deseo de aprender a montar. No quise ocultarle que Pepita me había excitado a ello. Mi padre tuvo una alegría extraordinaria. Me abrazó, me besó, me dijo que ya no era Vd. solo mi maestro; que él también iba a tener el gusto de enseñarme algo. Me aseguró, por último, que en dos o tres semanas haría de mí el mejor caballista de toda Andalucía; capaz de ir a Gibraltar por contrabando y de volver de allí, burlando al resguardo, con una coracha de tabaco y con un buen alijo de algodones; apto, en suma, para pasmar a todos los jinetes que se lucen en las ferias de Sevilla y de Mairena (79).

Lejos del entorno rural que acoge la visión contemplativa, espiritual y serena de Luis, aparece un espacio conquistable y épico, que favorece la imagen legendaria, poderosa y triunfal que el cacique pretende infundir en su hijo, del que poco queda ya de seminarista. Algo que se asocia con el poder omnipresente que siempre ha ejercido su padre, como varón y cacique, en el pueblo. Por ello, tampoco es anecdótico lo mujeriego o calavera que, en su mocedad, había sido el cacique, o su hábito de salir cada día a montar a caballo.

En conclusión, después del análisis de estos dos aspectos narratológicos (la perspectiva múltiple y el espacio) en *Pepita Jiménez*, podemos afirmar, siguiendo a

Pozuelo Yvancos (*Poética de la ficción*, 1993), que la cuestión de la ficción [realista] es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo implícito del autor y lector y siempre bajo la condición de la poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente.

: