

LOCUS AMOENUS, LOCUS AGRESTIS Y EROS EN PEPITA JIMÉNEZ¹

José Manuel GOÑI PÉREZ
Prifysgol Aberystwyth University, Wales
Orcid: 0000-0003-1085-3894

Resumen:

La naturaleza cumple en *Pepita Jiménez* una función tripartita: imagen del jardín edénico, *locus amoenus*, imagen del miedo interior del seminarista ante la idea del amor terrenal y mundano, *locus agrestis*, e imagen de la pasión de los amantes la noche de San Juan, *locus eroticus*. Estas funciones, desarrolladas en consonancia con el aprendizaje de la vida mundana a la que se enfrenta Luis de Vargas tras sus años en el seminario, provocan en él el dilema entre lo eterno por lo temporal, lo increado y suprasensible por lo sensible y creado. Un dilema de conciencia que le invadirá incluso en esa vida idílica descrita al final de la novela. La naturaleza actúa como coadyuvante en el análisis psicológico de las pasiones y afectos de la novela.

Palabras clave:

Locus amoenus. Locus agrestis y locus eroticus. Dios. Mujer. Tradición. Pepita Jiménez.

Abstract:

Nature has a tripartite function in *Pepita Jiménez*: Firstly, as image of the edenic garden, *locus amoenus*; secondly, as image of the inner fear of the seminarian provoked by the worldly, mundane, *locus agrestis*; and thirdly, the image of the lovers' passion during San John's night, *locus eroticus*. These functions, developed in

¹ Este trabajo es una ampliación de algunas de las ideas expuestas en *Análisis estilístico de «Cartas de mi sobrino» de Juan Valera* (Goñi, 2010).

accordance with the adaptation of Luis de Vargas to mundane life after his years in the Catholic Seminar, trigger the dilemma between the eternal for the temporal, the uncreated and supersensible for the sensible and created. A dilemma of conscience that will invade him even in that idyllic life described at the end of the novel. Nature acts as a critical adjuvant in the psychological analysis of the passions and affections of the novel.

Key words:

Locus amoenus. Locus agrestis y locus eroticus. God. Woman. Tradition. Pepita Jiménez

Expresaba Juan Valera en 1880 en el prólogo de su traducción de *Dafnis y Cloe* algunas de las diferencias entre la novela griega de los primeros seis siglos de la era cristiana y la novela del siglo XIX. De entre estas, destacaba que las costumbres «no se pintaban entonces con la exactitud» con la que se pintaban en su época, más propicia al «color local y temporal», ni se daba ese «análisis psicológico de las pasiones y afectos» (1880, XXXV) tan de moda y del gusto de la novela de la segunda mitad de siglo XIX. Precisamente estos dos aspectos, el color local y temporal junto con la psicología de las pasiones, serán esenciales en la caracterización de los personajes y la acción de su novela *Pepita Jiménez* (1874). Consideraba a su vez que la gran valía de la novela de Longo radicaba en la «sencillez y gracia del argumento», en el «primor del estilo» y en su «permanente belleza», razones por las que *Dafnis y Cloe* debía ser, en su opinión, del gusto de los lectores de todas las épocas (1880, XXXVII). Argumento, estilo y belleza fueron precisamente los temas que coparon gran parte de las recensiones, tanto positivas como negativas, que suscitó *Pepita Jiménez* tras su publicación y tras sus diferentes reediciones. Para Valera la novela debía aspirar siempre a la belleza, pintando las cosas –como expresó en su prólogo de *Pepita Jiménez* a la edición de 1886 de la casa Appleton–, «no como son, sino más bellas de lo que son, iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo» (1886,

5)². Esta aspiración a lo sublime, alejada de toda artificiosidad y rebuscamiento, no estaba ni mucho menos en oposición al interés que debía tener la novela –interés, no obstante, alejado siempre de toda tendenciosidad–, dado que, para Valera, la ficción debía versar «sobre algo que toca o interesa a la vida pública, ya religiosa, ya política, ya filosófica» (1880, XXXII)³.

La crítica ha venido destacando la enorme dificultad de encuadrar esta novela en cualquiera de las tendencias y modas literarias de la segunda mitad del siglo XIX, hallando en ella elementos costumbristas que integraba lo local y lo nativo (Resina, 1995, 18; Ramos García, 2020, 337; Moreno Hurtado, 2002, 103), un fondo regionalista, heredero del andalucismo romántico, (Mainer, 2002, 9), rasgos casticistas (Moreno Hurtado, 2002, 96 y ss.; Revuelta y Revuelta, 1947, 26 y ss.), rasgos realistas (Valbuena Prat, 1974, 265-196); o bien juzgándola como una novela puramente idealista y helenista (González Blanco, 1909, 323); como novela romántica (Allison Peers, 1964, 334); como novela realista y casticista (Entrambasaguas, 1957, 506); o incluso anticatólica, como fuera la opinión de Antonio de Valbuena quien, en su reseña de 1879 a la quinta edición de *Pepita Jiménez*, la considera como una novela *doctrinaria* cuyos encantos y atractivos, si bien hacían amable la lectura, conducían al mal (1893, 150).

Asimismo, y ya desde su publicación, la crítica destacó el carácter psicológico de *Pepita Jiménez*. Si Manuel de la Revilla, mencionando a Valera y a Alarcón, definía el 11 de junio de 1875 la novela psicológica como aquella cuya «intención y trascendencia del asunto igualan, cuando no aventajan, al interés dramático de la acción [...]» (1885, 264), Valera mismo en 1860 delimitaba como *psicológicas* aquellas novelas «que buscan lo ideal dentro del alma»

² En 1860 Valera ya había expuesto en su ensayo «De la naturaleza y el carácter de la novela», acerca de la función de la poesía y de la novela como medio artístico, que estas «se rebajan cuando se ponen por completo a servir a la ciencia, cuando se transforman en argumento para demostrar una tesis» (1949b, 200).

³ Es menester destacar que para Valera (1961, 1085) las cartas se distinguían por su naturalidad en el estilo, por su sencillez y elegancia –conceptos destacados por Coll y Vehi (1867, 87) y anteriormente por Demetrio en su tratado *De elocutione* (1902, 175, 177).

(1949b, 195). Germán Gullón había juzgado *Pepita Jiménez* como una novela idealista con rasgos de ese novel psicologismo (1990, 85), mientras que para Suárez-Murias la novela entra de lleno en la tendencia psicológica del siglo XIX (1968, 223). Asimismo, Palacio Valdés juzgaba que este aspecto psicológico permitía a Valera confrontar la vida ideal y la real para que se extrajera así «una enseñanza, una elegía o una sátira» (1947, 77). Con respecto a este carácter edificador, y ya desde sus primeros trabajos críticos sobre el arte, manifestó Valera su disentimiento para con la narrativa tendenciosa y descreía que la literatura hubiese de ser «escuela de costumbres» (1884, 288), que tuviese como fin un propósito, una tesis, y que de haberlo, había de ser secundario (1949a, 221), pues su empresa narrativa no tenía otro fin que la de crear una novela bonita que entretuviese al lector. Para Azaña el propósito de Valera no era el de copiar el lenguaje coloquial sino la belleza del mismo, pues su expresión era ante todo depurada y preciosista (1934, 223). A pesar de la crítica de Fernández Luján quien considera a la novela como aburrida, laboriosa y difusa, y critica la lentitud de la acción amorosa de la primera parte de la misma, juzga como meritoria «la belleza y la gracia de su estilo» (1889, 42).

A pesar, no obstante, de la intención de Valera la crítica coeva –en una época de fuertes disputas ideológicas– vio una tesis en el desarrollo argumental de *Pepita Jiménez*. La revista *Harper's New Monthly Magazine* del año 1886 consideraba que Valera, aunque sin intención y, por lo tanto, sin impertinencia ni pedantería, había intentado con su novela sostener una tesis (963). Muy otra fue la opinión de Menéndez y Pelayo quien, en una carta dirigida a Valera en 1879, se alegraba de que hubiese sido capaz de alejarse de probar y demostrar una tesis en su novela (Valera, 1946, 60)⁴.

⁴ Ambos críticos rechazaban las ideas krausistas, como bien demuestra su correspondencia –carta de Menéndez y Pelayo a Valera del 2 de septiembre de 1886 y la contestación de este del 6 de septiembre del mismo año (1946, 293 y 294, respectivamente). De hecho al final de la novela no le falta tiempo a Valera para criticar a los krausistas: «Y en nuestros días, los krausistas, que ven a Dios, según aseguran, con vista real, tienen que leerse y aprenderse antes muy bien toda la *Analítica* de Sanz del Río, lo cual es más dificultoso y prueba más paciencia y sufrimiento que abrirse las carnes á azotes y ponérselas como una breva madura» (1874, 238). Véanse las cartas a Gumersindo Laverde sobre el

En *Pepita Jiménez*, simple en su argumento y en el que las diatribas sobre la pasión de los dos jóvenes protagonistas serán parte central, la naturaleza ocupará un espacio relevante a través de las reflexiones psicológicas de Luis de Vargas sobre el amor y Dios. Si para Valera la naturaleza en la obra de Longo estaba «viva, cuando no hondamente sentida y pintada» (1880, XVIII), propiciando con su brevedad que las descripciones no fatigaran al lector –algo que ocurría «con frecuencia en las descripciones minuciosas, analíticas e interminables de muchos escritores modernos, de quienes se diría que miran con microscopio, tocan con escalpelo y escriben con plomo derretido» (1880, XVIII)–, se puede afirmar que la naturaleza en *Pepita Jiménez*, simple y sin excesivos atildamientos, tendrá un papel primordial en el devenir de las pasiones de Luis de Vargas y Pepita Jiménez, estando siempre en consonancia con la percepción interiorizada del mundo descrito.

Bermejo Marcos, al analizar precisamente la descripción del paisaje de la Andalucía de Valera, consideraba que estaba más cercana a los escritores del 98 que a la de los escritores realistas (1968, 93); mientras que, por el contrario, Miralles sostenía que lo andaluz estaba siempre presente en sus elegantes descripciones, lo que hacía que su técnica paisajística estuviese en consonancia con la de su época (1979, 255-6) mientras que Andrés González Blanco (1909) lo considera como un escritor desviado de la novela realista. Acerca de estas descripciones paisajísticas Allison Peers calificó que su realismo se limitó a las descripciones físicas de sus heroínas,

krausismo del 25 de agosto de 1860 y 12 de octubre de 1873 (1984, 219). En el prólogo a la edición de *Pepita Jiménez* de 1886 Valera no dejó pasar la ocasión para reflexionar sobre la escuela krausista y los místicos y ascetas (1886, 26-28). Otros críticos han considerado que la génesis de *Pepita Jiménez* radicaba en desviación de los principios krausistas, como Rosendo Díaz Peterson (1975, 40). No obstante, y a pesar de lo apuntado hasta aquí, críticos como Donald Shaw (1996, 198) o Romero Tobar (2004, 273) consideran digna de mención la cercanía de Valera a las posturas filosóficas de los krausistas. Para Juderías los orígenes de la novela de Valera habría que entenderlos dentro de la controversia filosófica que originó la escuela krausista y en su trabajo hace una revisión crítica de las opiniones filosóficas de Valera sobre el krausismo (1914, 258-263). Véase a este respecto la opinión de Cejador (1998, 230) o el ya clásico estudio de Arboleda (1976).

a la descripción de lugares o de personas «with the minuteness and objectivity of an inventory» (334). A este respecto, para James Whiston Luis de Vargas sintió profundamente «the ambience of the natural landscape of Andalusia and the influence of natural impulse» (1977, 61-62).

Tanto Montesinos (1957, 121-2) como Azaña (1971, 214-215), no obstante, consideraron que la concepción novelística de Valera era diametralmente opuesta a la concepción que el naturalismo decimonónico desarrolló sobre la naturaleza, juzgando además Azaña, en la introducción a la edición de *Pepita Jiménez* de 1927, que la calidad de su prosa disipaba ese atenuado realismo de la observación y de las descripciones (1963, 55)⁵.

Ante este elenco de posturas críticas, lo que sigue es un análisis pormenorizado sobre las funciones de la naturaleza a lo largo de la novela prestando atención a las introspecciones teológicas y amorosas de Luis de Vargas; y sobre cómo Valera utilizó la naturaleza para reflejar todo un mundo de referencias teosóficas, de símbolos religiosos y de cambios psicoevolutivos con los que ir desatando el argumento en sus tres partes. En aras de la didáctica divido en dos partes este análisis: «Cartas de mi sobrino», por una parte, y «Paralipómenos» y «Epílogo», por otra.

«Cartas de mi sobrino»

A veces uno es
manantial entre rocas
y otras veces un árbol
con las últimas hojas.

(Mario Benedetti «Estados de ánimo», 313)⁶

Tanto la técnica realista como la naturalista incidieron en la verosimilitud de lo narrado ahondando en los detalles temporales y espaciales, tan importantes en esa homología entre el mundo del lector y el mundo ficcional narrado. No obstante, y como ya apuntó Leonardo Romero Tobar, la ausencia de un lugar

⁵ Recordemos la opinión de Valera sobre la novela naturalista o sobre la obra de Pardo Bazán (*Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, 1887). Véase al respecto Romero Tobar «Valera y Pardo Bazán» (2020).

⁶ Recogido en *Poemas de otros. Canciones de amor y desamor*.

determinado en la novela «intensifica la fuerza con la que actúa la naturaleza» (2001, 54)⁷. Acerca de esta indeterminación espacial Lily Litvak (2001, 209) ha explicado que los espacios de la novela son consagrados como el Paraíso.

La trama o fábula de «Cartas de mi sobrino» –según Aristóteles, esa ordenación de los sucesos tal y como nos la presenta la narración (1948: 25 y ss.)– es epistolar y está directamente relacionada tanto con la temporalidad interna del personaje como con su tiempo de adaptación a ese nuevo medio hostil alejado del seminario, pues transcurren desde la llegada de Luis de Vargas a la casa de su progenitor hasta la última carta escrita el 18 de junio, ochenta y nueve días repartidos en cuatro meses, los de marzo, abril, mayo y junio. Son las 15 cartas enviadas a su tío, el Deán de la Catedral de***, entre el 22 de marzo y el 18 de junio, toda una reflexión introspectiva ante un mundo que percibe como ajeno e impropio. La naturaleza de los parajes descritos en las cartas ocupa un lugar constitutivo, que si bien no lo es cuantitativamente al alejarse intencionadamente Valera de esas pormenorizadas descripciones a las que era tan dada la novela realista y naturalista, sí lo son cualitativamente al describir Luis de Vargas la naturaleza, humanizándola a través de sus distintos estados de ánimo, como fiel reflejo de su noviciado con la idea del amor y la mujer.

Siendo el yo de la escritura epistolar propicio a la expresión de las emociones, la naturaleza en esta primera parte epistolar se mudará en símbolos que Luis de Vargas irá descodificando escrituralmente según los estados subjetivos con los que percibe la vida en su nuevo hábitat, el lugar de su nacimiento, que abandonó de cuando niño. Aun así, esta relación del yo con la naturaleza –y en directa correlación con el concepto del amor– no se expresa de forma subalterna, como un yo hipnotizado ante lo natural como fuera tan proclive la lírica romántica, sino que la naturaleza se describe a través del tamiz de los sentimientos del personaje, quien en la observación de la misma transgrede los límites de lo racional para dotarla de afectos simbólicos en un proceso de transmutación

⁷ Véanse además las opiniones de Carmen Martín Gaité (1977, 14) y, de Alfred Rodríguez y Charles Boyer (1991, 179-184).

en el que el objeto descrito adquiere las características del sujeto que las interpreta teniendo siempre en cuenta la relación entre la naturaleza y Dios.

En la primera carta⁸ fechada el 22 de marzo Luis de Vargas describe la naturaleza del lugar y, aun careciendo de la carga emocional que tendrán las siguientes cartas, incide en la belleza y la seguridad que le proporcionan las huertas:

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 yerbas 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 madreSelva.

Es portentosa la multitud de pajarillos que alegran estos campos y alamedas. Yo estoy encantado con las huertas, y todas las tardes me paseo por ellas un par de horas. [...] No he salido del lugar y de las amenas huertas que le circundan (1874: 10).

El uso de la adjetivación positiva –‘deliciosas’, ‘lindas’, ‘cristalina’, ‘grato’, ‘olorosas’, ‘gran’, ‘pomposos’, ‘gigantescos’, ‘encantados’– expresan su actitud para con la naturaleza del paraje, descrita en consonancia con el ánimo del recién llegado. Todo tiene una apariencia, en este primer estadio, de relativa calma y natural belleza. El posicionamiento desde el que describe la naturaleza es el del *hortus conclusus*, al que volveremos más tarde, que actúa como protección ante esos «mil objetos profanos» (1874, 66) como manifiesta en el agónico párrafo final de la carta del 14 de abril y cuyo significado, irónicamente, nos ha de conducir a esas dudas vitales que sentirá años después –enunciadas en el epílogo de la novela– y a las que habrá de enfrentarse durante el transcurso

⁸ Las quince cartas llevan fecha del: 22 de marzo, 28 de marzo, 4 de abril, 8 de abril, 14 de abril, 20 de abril, 4 de mayo, 7 de mayo, 12 de mayo, 19 de mayo, 23 de mayo, 30 de mayo, 6 de junio, 11 de junio y, por último, el 18 de junio.

de esos meses⁹. La protección virginal de esas huertas actúa como simbólica proyección de ese otro lugar cerrado, de ese otro claustro, el del seminario, y que funciona como símbolo del paraíso eufónico, proporcionado y atemperado. Es por ello que en posteriores cartas (como la del 14 de abril) se queje de haber salido de esas huertas que le protegen y que llegue a manifestar que vive «como fuera de mi centro y de mi modo de ser» (1874, 40). Ese centro al que se refiere Luis de Vargas es el del retiro de la vida mundana, el del seminario y el claustro en toda su extensión simbólica. De ahí que la descripción de esas huertas y jardines (*hortus paradisiacus* y *hortus deliciarum*) sean símbolos de la reconstrucción de un estado espiritual anímico y no de un lugar físico. En la primera carta y de forma inocente le recuerda a su tío que si bien la casa de su padre es «una gran casa de un rico labrador», es «más pequeña que el Seminario» entendiéndose esta comparación no ya solo en términos de espacio o de calidad, sino cualitativamente en términos espirituales.

Si consabida es la influencia del *Cantar de los Cantares* en la tradición literaria hispánica y de la simbología que tiene al ser el espacio físico en el que se encuentran los amantes —«Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus» (*Cantar de los Cantares*, 4, versículo 12), no es pues de balde la importancia simbólica de la huerta y de ese *hortus conclusus* en el que se refugia Luis de Vargas como un espejo del claustro edénico del seminario en el que creció. Un espacio que no es en la novela sino la representación idílica del mundo en toda su posible belleza (*imago mundi*), alejado del mal y en abierta consonancia con el Edén. En un siglo decimonónico en el que el problema de Dios será

⁹ «Luis no olvida nunca, en medio de su dicha presente, el rebajamiento del ideal con que había soñado. Hay ocasiones en que su vida de ahora le parece vulgar, egoísta y prosaica, comparada con la vida de sacrificio, con la existencia espiritual a que se creyó llamado en los primeros años de su juventud; pero Pepita acude solícita a disipar estas melancolías, y entonces comprende y afirma Luis que el hombre puede servir a Dios en todos los estados y condiciones, y concierta la viva fe y el amor de Dios que llenan su alma con este amor lícito de lo terrenal y caduco. Pero en todo ello pone Luis como un fundamento divino, sin el cual, ni en los astros que pueblan el éter, ni en las flores y frutos que hermocean el campo, ni en los ojos de Pepita, ni en la inocencia y belleza de Periquito, vería nada de amable» (1874, 274).

parte esencial de sus prédicas y en una época en la que el liberalismo y el positivismo empiezan a reescribir el catecismo social de la modernidad, los símbolos religiosos de la naturaleza – no siempre bien recibidos por la crítica coeva católica e incluso la liberal– otorga a las cartas del seminarista un significado nítido sobre la nueva visión que tiene del mundo¹⁰. Hay que recordar que Luis de Vargas escribe a su tío el Deán desde el lugar de su nacimiento, pero que intelectualmente entiende el mundo exterior, alejado del seminario, desde las escrituras sagradas. El espacio, pues, podemos concluir que se bifurca en un espacio exterior y un espacio interior: escribe físicamente desde su espacio exterior, pero descodifica el mundo a través de su espacio interior, el del Seminario. En la carta del 14 de abril confiesa a su tío que le han «lanzado en medio del mundo» a un mundo que no conocía «sino por especulación y teoría» (1874, 66).

Así, la sucinta descripción de esas «amenas huertas que le circundan» no solo tendrá un valor estético sino espiritual, al tener cada una de las flores y árboles frutales una clara simbología emocional. Es más, los sentidos que cobran mayor importancia ante estas huertas serán los del olfato, el oído y la vista, pues la cristalina agua emana con «grato murmullo» y las yerbas que crecen en el margen de las acequias son «olorosas» y con su canto la «multitud de pajarillos [...] alegran estos campos y alamedas» (10). En la contemplación estética de la belleza de las huertas radica a su

¹⁰ Denostada por la crítica católica por sus falsas elucubraciones teológicas y su falso misticismo, de reseñar son las alusiones tan negativas que tuvo en la prensa católica como *La hormiga de oro* o *La ilustración católica*. Sus *Estudios críticos sobre filosofía y religión* (1883-1889) y sobre todo su visión de reconciliar la Ciencia y la Religión no fueron del gusto de los más tradicionalistas. De hecho fue este supuesto falso misticismo el detonante de muchas de las críticas recibidas tras la publicación de la novela. Si para Fernández Luján con el *Quijote* se ridiculizaba el género de las novelas de caballerías, *Pepita Jiménez* pone al descubierto «las manchas de las que adolece el misticismo» (1889, 31-32). Cejador juzga la mística en la novela como socarrona. Tanto Navarrete (en Vidart, 1876, 272) como el Padre Francisco Blanco García (1891, 480), atacaron duramente a Valera por este espurio misticismo. Si Pardo Bazán vio más una lucha entre la naturaleza humana y el misticismo (1973, 1429), Sbarbi se limitó a explicar que en la intención y no en el fondo la novela tenía un carácter ineludiblemente moral (1874, 1).

vez la consumación con Dios y felicidad a través de los sentidos¹¹. No es sorprendente que Valera prestara tanta importancia a la musicalidad a la hora de describir parte de la naturaleza del (Fernández Luján, 1889, 42)¹².

A pesar de que Valera no cae en esa descripción pormenorizada de la naturaleza, merece la pena detenerse en la simbología cristiana de la selección de flores, plantas y árboles que menciona en esta primera carta del 22 de marzo: las *violetas* están cargadas de un significado espiritual en el cristianismo, al estar relacionadas con la penitencia y la aceptación de la preparación espiritual. El *rosal*, *rosa roja*, simboliza, ya desde la Edad Media, la muerte martirial de Cristo, la Pasión. El perfume de la rosa se ha llegado a identificar con el alma de Dios, siendo en la iconografía de los confesionarios y de las iglesias un símbolo de reserva, intimidad y confidencialidad. La *rosa blanca* simboliza la Virgen María, y recordemos que el Claustro simbolizaba la pureza de la Virgen. La *zarzamora* es el símbolo de comunicación de Moisés con Dios (*Éxodo* 3, versículos 2 al 4). La *zarzamora ardiente* ha formado parte de la iconografía católica, siendo uno de los cuadros más representativos *La Anunciación* (Retablo de María de Aragón) de El Greco. Merece la pena destacar que en la hermenéutica bíblica se ha interpretado la zarzamora ardiente con la identificación del templo sagrado en el espacio exterior, otorgando a los parajes de la huerta una mayor espiritualidad. Tanto la Higuera como el Granado son junto a la Vid, el Olivo, la Cebada, el Trigo y la Miel las siete especies de la Tierra Prometida. El *granado* a su vez tuvo una gran carga simbólica desde la Edad Media unido a la resurrección y la inmortalidad del alma, y su fruto se utilizó como una imagen metafórica de la Iglesia pues sus granos equivaldrían a los distintos pueblos creyentes. Recordemos el cuadro de Sandro Botticelli *la Madonna della melagrana* (1487) como uno de los más representativos de esta simbología religiosa. La *madreselva* a su vez impregna las huertas de una simbología de felicidad, de progreso y

¹¹ Para Lily Litvak la fertilidad «va unida a la abundancia de agua, de evidentes reminiscencias edénicas, pues no se puede imaginar el paraíso sin los cuatro ríos que aseguran su fabulosa vegetación» (2001, 201).

¹² Véase a este respecto (Goñi, 2010, 235-239).

de dulzura. El árbol del *nogal* simboliza en el cristianismo la perfección que no le puede faltar a la huerta idealizada que va describiendo Luis de Vargas, siendo la *higuera* en su aspecto positivo un símbolo de paz y de tranquilidad. Con esta breve pero precisa enumeración de plantas y árboles Luis de Vargas dibuja el simbolismo de ese *hortus deliciarum* que es capaz de percibir a través de su experiencia basada en los libros sagrados. La consonancia entre la naturaleza y Dios emana en las descripciones del pasaje de forma interiorizada.

En la segunda carta, la del 28 de marzo, no solo la prosopografía de Pepita, con quien entabla por primera vez conversación durante el convite, sino su comportamiento y sus palabras son escrudiñadas por Luis de Vargas de una forma meticulosa, objetiva, casi analítica, a pesar de que este examen preliminar no le permita descifrar de forma precisa y final algunos aspectos de su condición y temperamento. Lo más interesante de este pasaje y en referencia a la casa de Pepita Jiménez es que en un intento por conocer sus cualidades recurre a elementos externos tales como la multitud de plantas y flores (sin enumerarlas) que tiene en su casa y que juzga como de lo más común, resaltando su mesura y su esmero en el cuidado de estas que poetizan su estancia (1874, 31-32); identificando a su vez una relación inequívoca entre el objeto y el sujeto, pues el que carezca de plantas raras y flores exóticas lo interpreta como un elemento positivo de la personalidad de Pepita.

Es menester apuntar que el dilema amoroso-religioso al que se enfrenta Luis de Vargas queda planteado en esta carta y en las 4 siguientes (la del 4 de abril, 8 de abril, 14 de abril y 20 de abril), formando un eje temático en el que la naturaleza será trascendental, sobre todo, como luego veremos, en la carta del 8 de abril. Este análisis le llevará, a partir de la carta del 4 de abril, a reconocer ese incipiente amor por los elementos terrenales a los que juzga como «sentimientos profanos» (1874, 44), de ahí que incida en estas cartas sobre su cansancio para con el lugar, sus dudas, sus ganas de abandonar el pueblo y refugiarse en el Semanario, en ese claustro, símbolo del Edén, consumación con la belleza, la perfección y Dios como espacio que le conduce a la visión interiorizada de sí mismo. Estas repeticiones son una técnica

narrativa con la que persuadir al receptor de las cartas y, por ende, al lector de su desazón ante ese nuevo *locus* distinto al aprendido en el seminario. Si las repeticiones clarinianas en *La Regenta* tenían como objetivo, para Germán Gullón (1990, 66), persuadir al lector de la verdad de los hechos, la ironía de Valera residirá en su juego con la *dissimulazione*, ya que la verdadera razón de la quejumbre e insatisfacción de Luis de Vargas –cansancio con el lugar (1874, 27); monotonía (1874, 44); insatisfacción con las actividades del lugar (1874, 46, 58); pesadumbre (1874, 66); falta de tiempo para pensar y meditar (1874, 40)– yace en su impericia a la hora de aceptar el nuevo orden de sus sentimientos para con Pepita.

Esta incapacidad, basada en el entendimiento del mundo a través de las escrituras sagradas aprendidas en el semanario, difícilmente se puede calificar de «autoengaño» ni de «una excesiva confianza en su vocación» (Donald Shaw, 1996, 198), pues las cartas revelan una constante evolución de sus sentimientos y del debate sobre el lugar que ocupa Dios. Participando en esta evolución, la idealizada Naturaleza se convierte en un refugio, espacio interno desde el que Luis de Vargas descodifica su nueva realidad. Esto es, en un aprendizaje de sí mismo y de un mundo que le fue vedado. Luisa Revuelta en su estudio «Valera estilista» consideraba que en esta novela existen hasta tres «modalidades» de paisaje: «el fértil y ameno de las huertas [...] los paisajes misteriosos de los lugares apartados y frondosos [...] y la mutación de estos mismos paisajes en la noche» (1947, 36), sin ahondar, no obstante, en los significados de tales modalidades y sus variantes teniendo en cuenta los sentimientos de Luis de Vargas. Es más, para Luisa Revuelta «en los pasajes de Valera domina la serenidad, la nitidez, la frescura incólume, la gracia, son como la naturaleza misma; siempre renovada, siempre fresca, nueva siempre, con la belleza del primer día, con la gracia perenne que recogerán mañana los poetas» (1947, 34). En su análisis da ejemplos de esta misma epístola, pero sin percatarse de que el arroyo junto al que meriendan es el mismo arroyo sobre cuyo curso la naturaleza ha desatado una lucha de ‘terror misterioso’ según Luis de Vargas y no solo, como apunta parte de la crítica, «un ambiente risueño de la naturaleza» (1947, 36).

El debate entre lo terrenal y lo divino, que explica Luis de Vargas ya desde la carta del 4 de abril, parte de un presupuesto panteísta, pues al compararlos denomina al primero como temporal, sensible y creado (*creator*). De hecho, los elementos naturales se entienden solo desde el punto de vista teocéntrico siendo este posicionamiento el mismo que ha de utilizar para poder entender el sentimiento que profesa por Pepita como ser natural, como ser creado:

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 con tan lindas y sombrías alamedas, con tantos mansos arroyos y acequias, con tanto lugar apartado y esquivo, con tanto pájaro que le da música y con tantas flores y yerbas olorosas; esta admiración y entusiasmo mío, repito, 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 (1874, 40-41).

La estructura simétrica repetitiva de cuatro oraciones «mi admiración por... por...por...y por» cuya última da lugar a cinco sintagmas, enumerativos simétricos, y en la que se juega con el posicionamiento de los sustantivos y adjetivos, pues ninguno de los cinco sintagmas se repite, incide en la armonía, la sencillez y la ecuanimidad de lo mentado por Luis de Vargas. Este equilibrio sintáctico revela la importancia que cobra la naturaleza y que percibe de forma confusa a través de lo terrenal y mundano, y no a través de Dios: «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»¹³.

Su agónico intento por discernir el mundo se plasma en la visión opuesta de la naturaleza edénica que se transmuta dependiendo de su debate interior, pues la observa y a través de su yo la crea, mientras que en la literatura de corte bucólica (*locus amoenus*) será cómplice de los sentimientos amorosos de los personajes. La naturaleza tendrá, por lo tanto, una doble explicación para Luis de Vargas: esto es, la explicación del hecho natural bajo el raciocinio de las escrituras y bajo la sinrazón humana. Seis son los deleites del *locus amoenus* que Curtius recogiera en una cita de Libanius (s. IV): «causas de deleite son los manantiales y las plantaciones y los jardines y las brisas suaves y las flores y los cantos de ave» (en Guillén, 1992, 82). El alejamiento, la lectura y la reflexión religiosa serán parte de ese *hortus amoenus* de Luis de Vargas, ya que están directamente relacionados con la perspectiva desde la que entiende el mundo. El espacio desde el que escribe y el espacio desde el que descodifica el mundo exterior al del Seminario no son solo perspectivas físicas sino ante todo psicológicas, desde las que interpreta la realidad.

Su confesión sobre la «efusión de ternura», «rpto de entusiasmo» (1874, 41) que siente a veces –sentimiento mundano, temporal, sensible y creado, frente a lo eterno, increado y suprasensible le remite a la naturaleza–, «al penetrar en una enramada frondosa, al oír el canto del ruiseñor en el silencio de la noche, al escuchar el pio de las golondrinas, al sentir el arrullo enamorado de la tórtola, al ver las flores o al mirar las estrellas» (1874, 43), pero a una naturaleza no ya idílica sino de delectación sensual en oposición a esa aspiración a Dios. La naturaleza, pues, ha conmutado de significado, dado que Luis empieza a descodificarla ahora a través de esos otros símbolos humanos alejados de los valores del Seminario, confesando ante tal dilema que no quiere que

¹³ Remito aquí a mi estudio estilístico sobre esta primera parte de la novela en la que el lector podrá encontrar múltiples ejemplos de la armonía escritural de Valera (Goñi, 2010).

[...] la hermosura de la materia, que sus deleites, aún los más delicados, sutiles y aéreos, aún los que más bien por el espíritu que por el cuerpo se perciben, como el silbo delgado del aire fresco, cargado de aromas campesinos, como el canto de las aves, como el majestuoso y reposado silencio de las horas nocturnas, en estos jardines y huertas, me distraigan de la contemplación de la superior hermosura, y entibien ni por un momento mi amor hacia quien ha creado esta armoniosa fábrica del mundo (1874, 42-43).

Es menester recordar el equilibrio arquitectónico oracional de Juan Valera:

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
 con tan lindas y sombrías alamedas,
 con tantos mansos arroyos y acequias,
 con tanto lugar apartado y esquivo,
 con tanto pájaro que le da música
 y con tantas flores y yerbas olorosas. (1874, 41)

Luis de Vargas en su apasionada reflexión psicológica sobre su propia evolución confiesa que esa descodificación de la naturaleza a través de Dios «que en otro tiempo me parecían avenirse por completo con el sentimiento religioso que llenaba mi alma, excitándole y sublimándole en vez de debilitarle», es ahora «pecaminosa distracción é imperdonable olvido» (1874, 41) al haberse convertido la naturaleza en un reflejo de su pasión por Pepita.

En las cartas que Luis de Vargas envía a tu tío el 8 de abril –cuyo tema central es la merienda en la huerta de Pepita Jiménez y la minuciosa descripción de la naturaleza del paraje– y el 4 de mayo, la más extensa de las quince que conforman «Cartas de mi

sobrino», en la que los temas son variados –la lucha del campo; el tema de la fuga y el debate interno con sus nuevos sentimientos; el paseo a caballo; la descripción idílica de la naturaleza que prepara el primer encuentro a solas con Pepita; sus disquisiciones y reflexiones sobre Pepita Jiménez; la monta a caballo y la descripción de las flores de Pepita y, por último, la tertulia en su casa–; en estas dos cartas, decía, Pepita Jiménez conforma el eje temático y con él se desarrolla toda una serie de afecciones con la naturaleza que de forma simbólica irán dando forma a la (in)adaptación de Luis de Vargas. No obstante, es preciso advertir que la naturaleza no actúa como actante principal, sino como un espejo del devenir emocional de Luis de Vargas, con su preceptiva simbología bíblica, ya sea como armonizador de sus pensamientos, ya sea como mero reflejo de su miedo para con el nuevo hábitat y para con, en definitiva, la idea del binomio ‘efímero amor terrenal’ frente al ‘eterno amor divino’. La naturaleza es en este estadio emocional la que cumple la función simbólica del amor terrenal; si en la carta anterior confesaba a su tío su facilidad para llorar de ternura «al ver una florecilla bonita o al contemplar el rayo misterioso, tenue y ligerísimo de una remota estrella, que casi tengo miedo» (1874, 45), en esta carta del 8 de abril ver un nido de gorriones «separados de la madre cariñosa» (1874, 57) hará que le salten las lágrimas, pues esa visión cruel de la naturaleza le conduce a su propio alejamiento y al alejamiento de la naturaleza edénica del seminario.

La descripción de la huerta de Pepita en la carta del 8 de abril, y comparada con la descripción de las huertas del lugar en la carta anterior, se convierte en un signo involutivo religiosamente hablando al utilizar en su descripción un léxico que conjuga la idílica hermosura de la naturaleza con lo salvaje y lo tortuoso de la misma: ‘sangrado por mil acequias’, ‘derrama’, ‘curso tortuoso’, ‘hondo barranco’, frente a los términos ‘hermoso’, ‘ameno’, ‘agua limpia’ y ‘transparente’, «esmaltando sus orillas de mil yerbas y flores y cubriéndolas ahora de multitud de violetas» (1874, 47). A estas hay que agregar, como ya hiciese en la primera carta del 22 de marzo, la enumeración de flores y arbustos: álamos blancos y negros, mimbrones, adelfas floridas, árboles frondosos, violetas, rosales (de mil especies); nogales, higueras, avellanos árboles de

fruta; cuadros de hortaliza, de fresas, de tomates, patatas, judías y pimientos, «y su poco de jardín, con grande abundancia de flores, de las que por aquí más comúnmente se crían» (1874, 47-48).

En la cultura clásica y posteriormente en la cultura popular y letrada el *álamo negro* queda asociado con el concepto de la muerte al ser sus frutos incomedibles. En la cultura popular la *adelfa* simboliza lo bello, lo amable y la seducción. Es en esta descripción de la huerta de Pepita en la que nos encontramos con una naturaleza que, aunque se nos presenta de forma idealizada, contiene una simbología en la que se mezcla ahora lo religioso con lo profano. La crítica ha enfatizado acertadamente lo «bello y armónico» de la huerta de Pepita (Díaz Peterson 1975, 46), de *locus amoenus* (Lily Litvak, 2001, 201 y 1997, 34); en ella, no obstante, se detecta a su vez un *locus agrestis*. Leonardo Romero Tobar sostiene que a este elemento bucólico cabría entender la huerta como una «sinécdoque de la función simbólica que desempeña en la novela su poseedora» (2001, 173). De hecho, Estébanez Calderón considera que la naturaleza es la responsable de esos primerizos sentimientos de Luis (1987, 60), pero sentimientos desviados de esa unión entre la naturaleza y Dios que nos describe Luis en su primera carta. Sabedor es Luis (como escribe en su carta del 22 de marzo) que esa naturaleza descrita (flores y árboles), revestida de simbologías bíblicas y hacedora de esa unión mística del alma con Dios, se puede tornar, como las adelfas, en pecaminosa: «Me alegro de no ser cándido, y de ir derecho a la virtud y, en cuanto cabe en lo humano, a la perfección, sabedor de todas las tribulaciones, de todas las asperezas que hay en la peregrinación que debemos hacer por este valle de lágrimas, y no ignorando tampoco lo llano, lo fácil, lo dulce, lo sembrado de flores que esta, en apariencia, el camino que conduce a la perdición y a la muerte eterna» (1874, 24-25).

En fin, Luis percibe la naturaleza en consonancia con su estado de ánimo para con Pepita, ya que su relación con la naturaleza es dependiente de la imagen que se crea de la misma y al no ser esta inmutable sino variable, su inclinación afectiva determina su visión de la realidad. A este respecto, Ana Baquero ha manifestado acertadamente que una de las características de los personajes valerescos es «la presencia de contrastes, la

inestabilidad, los cambios anímicos por el contacto con los otros y con las circunstancias a las que irán enfrentándose, [...]» (2001, 37). Este mundo exterior, este ambiente, como comenta Azaña, le sirve a Valera como «estimulo y coadyuvante de la acción misma» lográndolo «como al descuido, por el gusto magistral de no insistir sobre el detalle pintoresco. Apenas describe» (Azaña, 1963, 55) – como el mismo Valera apuntaba al hablar de la obra de Longo, sin fatigar con las descripciones minuciosas al lector (1880, XVIII)–.

En la carta del 4 de mayo Luis reflexiona tras el paseo por el Pozo de la Solana sobre la percepción de la naturaleza: «el camino [...] es delicioso; pero yo iba tan contrariado, que no acerté a gozar de él» (1874, 81). Es esta carta la que marca el devenir de los sentimientos de Luis. Su estado emocional le priva de poder disfrutar de la naturaleza y esta, en todo su estado bucólico y su conexión sobrehumana, se torna en una naturaleza en la que convive el terror misterioso, los intrincados laberintos, la sombría espesura y las horas nocturnas, en una naturaleza agreste y esquiva. Ya no estamos solo ante esa naturaleza jovial y placentera como apunta Revuelta y Revuelta, (1947, 36) y que nos describe tras su llegada al lugar de su nacimiento El miedo que le produce su incipiente enamoramiento, alejado del espacio edénico del seminario, y el reconocimiento de ese otro espacio, no teórico y aprendido a través de los libros sagrados, sino real y verdadero, le lleva a ver ese otro lado de la vida identificado a través de la naturaleza y que convive con el eglógico e idílico. Si Leonardo Romero Tobar acertadamente, sostiene que los dos personajes quedan envueltos en «la irradiación erótica de la naturaleza» (2001, 51), tal vez sea preciso puntualizar como ya apunté que

Luis de Vargas envuelve a la naturaleza y la describe como un espejo en el que se reflejan sus propias contradicciones, que van desde el erotismo y la masculinidad hasta el fervor religioso.

La naturaleza, pues, cumple distintas funciones en la evolución de los sentimientos de Luis de Vargas para con Pepita Jiménez [...] El *locus amoenus* desplegado por Luis de Vargas es el contrapunto a la visión negativa que irradia el amor humano, representado en el *locus agrestis* (Goñi, 2010, 233).

Esta será la última vez en la que Luis identifique sus sentimientos con la descripción de la naturaleza en esta parte de la novela, ya que en las restantes cartas el amor divino y el amor humano quedarán enfrentados para poder establecer un entendimiento plausible a sus inclinaciones profanas (amor y erotismo). La naturaleza deja paso ahora a los ejemplos aprendidos en los libros sagrados, a las referencias religiosas, pues el espacio interior sustituye nuevamente espacio exterior. Esta naturaleza misteriosa que envuelve a Pepita y a la que describe como una «maga» en esta carta del 4 de mayo —«En la mano el látigo, que se me antojó como varita de virtudes, con que pudiera hechizarme aquella maga» (1874, 83)— es, según Demetrio Estébanez Calderón, «esa misma naturaleza la que en la noche de san Juan pone en juego todas sus virtualidades seductoras» (1987, 14). Precursor de esa noche de San Juan —tópico de larga tradición en la literatura hispánica—, es el juego léxico que encontramos en esta carta: ‘fuego’, ‘luz’, ‘sol’, ‘llama’ y ‘ardiente’. Insistirá en este reconocimiento de Pepita como una maga en la carta del 19 de mayo: «Veo claramente que estoy dominado por una maga, cuya fascinación es ineluctable» (1874, 114).

A partir de aquí, en las últimas ocho epístolas apenas encontramos referencias a la naturaleza. Esta, va desapareciendo al refugiarse en las sagradas escrituras, en la oración, en la meditación acerca de los hechos terrenales, al ser «pecaminosa distracción e imperdonable olvido de lo eterno por lo temporal, de lo increado y suprasensible por lo sensible y creado» (1874, 41). Luis de Vargas no ha abandonado el ideal religioso, sino que si anteriormente era la naturaleza el elemento intermediador en la interpretación de sus afecciones, a partir de ahora será Pepita y su sentimiento hacia ella el centro de sus disquisiciones y su enfrentamiento con Dios. En definitiva, como ya expuse «si el primer estadio consistía en la transformación de la naturaleza según los estados emocionales de Luis de Vargas, y si el segundo estadio consistía en la identificación de la belleza de Pepita como una vía de ascensión a Dios, en un tercer estadio Dios y Pepita Jiménez quedan enfrentados en una lucha psicológica fruto de la anhomeostasis que sufre Luis de

Vargas» (Goñi, 2010, 252). Si los sentidos del gusto, el olfato, la vista y el oído¹⁴ eran parte esencial de ese *hortus conclusus* edénico serán ahora estos mismos sentidos a través de los que descodifique sus sentimientos por Pepita:

No es ella grata a mis ojos solamente, sino que sus palabras suenan en mis oídos como la música de las esferas, revelándome toda la armonía del universo, y hasta imagino percibir una sutilísima fragancia, que su limpio cuerpo despide, y que supera al olor de los mastranzos que crecen a orillas de los arroyos y al aroma silvestre del tomillo que en los montes se cría (1874, 114-115, el subrayado es mío).

Paralipómenos y Epílogo

Hay que esperar hasta el día antes de la Noche de San Juan para encontrar de nuevo referencias a la naturaleza. La parca descripción del Casino apenas tiene mayor relevancia que presentar la importancia de la celebración de San Juan. Tras su humillante encuentro con el Conde de Genazahar, revierte su sed de venganza hacia las sagradas escrituras y es aquí cuando nos encontramos de nuevo con las referencias negativas a la naturaleza, pues si el sacerdote ha de ser humilde, pacífico y manso de corazón no ha de ser como la encina «que se levanta orgullosa hasta que el rayo la hiere» (1874, 174); sin olvidar que se había referido referido al bosque de encinas del Pozo de la Solana de forma positiva como «de las más corpulentas que aún quedan en pie en toda Andalucía» (1874, 81). En su camino al encuentro con Pepita la velada de San Juan, Luis se adentra por las alamedas, huertas y sendas, que «hacen un paraíso de sus alrededores» (1874, 188), ese jardín terrenal (*parádeisos*) imagen del paraíso celestial (Lucas, 23, 42). Incluso las montañas, que hasta ahora no formaban parte de las

¹⁴ Como comentan Lidia Miranda y Gerardo Rodríguez son estos «principalmente [...] los que promueven una afectividad positiva que busca la trascendencia: el reconocimiento de esta manifestación sensible en la imagen del huerto supone una superación de la más limitante que propone a la vista como sentido privilegiado en la interpretación del esquema retórico del tópico» (2022, 22).

descripciones, aparecen en toda su hermosura anunciando el encuentro entre los amados:

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 [...]. Una poesía melancólica inspiraba a la naturaleza, y con la música callada, que sólo el espíritu acierta a oír, se diría que todo entonaba un himno al Creador (1874, 189).

El dilema que atormentaba a Luis en la primera parte de la novela, Dios frente a Pepita, «lo eterno por lo temporal, de lo increado y suprasensible por lo sensible y creado» (1874, 40-41), cobrará su punto más álgido, pues si la naturaleza inunda su pensamiento a través de la belleza edénica, sentado sobre una cruz de piedra, «junto a las ruinas de un antiguo convento de San Francisco de Paula» (1874, 189), el sonido de las aguas cristalinas, quedará soterrado por el sonido de las campanas el que le recordará «la salutación del arcángel a la sacratísima Virgen» (1874, 189).

El lento son de las campanas, amortiguado y semi-perdido por la distancia, apenas turbaba el reposo de la tierra y convidaba a la oración sin distraer los sentidos con rumores. D. Luis se quitó su sombrero, se hincó de rodillas al pie de la cruz, cuyo pedestal le había servido de asiento, y rezó con profunda devoción el *Angelus Domini* (1874, 190).

En ese enfrentamiento psicológico la naturaleza se presentará como un eros dominante que impulse la balanza hacia el amor terrenal, hacia lo sensible sobre lo suprasensible, en el que los sentidos del olfato, la vista y el oído cobran de nuevo ese valor erótico-profano antesala de la Noche de San Juan: las luminosas estrellas, la luna clara, el azul del cielo nocturno, el aire diáfano.

La luna plateaba las copas de los árboles y se reflejaba en la corriente de los arroyos, que parecían de un líquido luminoso y trasparente, donde se formaban iris y cambiantes como en el ópalo. Entre la espesura de la arboleda cantaban los ruiseñores. Las yerbas y flores vertían más generoso perfume. Por las orillas de las acequias, entre la yerba menuda y las flores silvestres, relucían como diamantes o carbunclos los gusanillos de luz en multitud innumerable. No hay por allí luciérnagas aladas ni cocuyos, pero estos gusanillos de luz abundan y dan un resplandor bellissimo. Muchos árboles frutales, en flor todavía, muchas acacias y rosales, sin cuento, embalsamaban el ambiente impregnándole de suave fragancia. D. Luis se sintió dominado, seducido, vencido por aquella voluptuosa naturaleza, y dudó de sí. Era menester, no obstante, cumplir la palabra dada y acudir a la cita (1874, 191-192).

Sus dudas quedan disipadas ante ese poder seductor de la noche de San Juan en el que la naturaleza adquiere características antropomórficas:

El cielo sonreía con sus mil luces y excitaba a amar; las estrellas se miraban con amor unas a otras; los ruiseñores cantaban enamorados; hasta los grillos agitaban amorosamente sus elictras sonoras, como trovadores el plectro cuando dan una serenata; la tierra toda parecía entregada al amor en aquella tranquila y hermosa noche. Nada de aviso; nada de signo; nada de pompa fúnebre; todo vida, paz y deleite. ¿Dónde estaba el ángel de la Guarda? (1874, 192).

A este erotismo que emana de la naturaleza se le añade el elemento pagano de la noche de San Juan que viene a coincidir con el solsticio de verano. La tradición católica de tal noche queda circundada con la tradición festiva pagana de la misma en la que el fuego de la hoguera es símbolo de catarsis y amparo, a su vez que el agua y algunas plantas adquieren cualidades milagrosas y curativas, algunas relacionadas con el amor. De hecho, el narrador, en una sucinta descripción del ambiente festivo, alude a los tres temas que caracterizan —como comenta Joaquín Díaz González—

el romancero: «El amor, el combate como alarde, y la magia» (1981, 11).

El lugar estaba animadísimo. Las mozas solteras venían a la fuente del ejido a lavarse la cara, para que fuese fiel el novio a la que le tenía, y para que a la que no le tenía le saltase novio. Mujeres y chiquillos, por acá y por allá, volvían de coger verbena, ramos de romero u otras plantas, para hacer sahumeros mágicos. Las guitarras sonaban por varias partes. Los coloquios de amor y las parejas dichosas y apasionadas se oían y se veían a cada momento. La noche y la mañanita de San Juan, aunque fiesta católica, conservan no sé qué resabios del paganismo y naturalismo antiguos. Tal vez sea por la coincidencia aproximada de esta fiesta con el solsticio de verano. Ello es que todo era profano y no religioso. Todo era amor y galanteo. En nuestros viejos romances y leyendas, siempre roba el moro a la linda infantina cristiana, y siempre el caballero cristiano logra su anhelo con la princesa mora, en la noche o en la mañanita de San Juan; y en el pueblo se diría que conservaban la tradición de los viejos romances (1874, 193).

La naturaleza a su vez penetra por la ventana del cuarto en el que se encuentran los dos amantes:

Penetraban además por la ventana-vergel el lejano y confuso rumor del jaleo de la casa de campo, que estaba al otro extremo, el murmullo monótono de una fuente que había en el jardincillo, y el aroma de los jazmines y de las rosas que tapizaban la ventana, mezclado con el de los don-pedros, albahacas y otras plantas, que adornaban los arriates al pie de ella (1874, 201).

La naturaleza es el lenguaje que Valera utiliza para describir el momento íntimo entre Pepita y Luis: el sonido de la fuente del jardincillo, el sosiego y la serenidad de la noche, el perfume de las flores y el resplandor de la luna (1874, 222). En el «Epílogo. Cartas de mi hermano» la naturaleza vuelve a ser uno de los elementos más destacados, al transformarse la huerta de Pepita en «jardín amenísimo» que alberga araucarias, higueras de la India, y ahora sí, plantas raras en un pequeño invernáculo.

En conclusión, la naturaleza juega una importancia harto notable en las tres partes de la novela. Si bien como variación interna de las transformaciones en el aprendizaje de Luis ante el mundo ajeno al seminario es más notoria en la primera parte de la novela, no deja de tener una presencia destacada en las dos restantes partes. La ambivalencia entre el *locus amoenus* y el *locus agrestis* es un reflejo de la coexistencia de los sentimientos enfrentados ante el dilema entre Dios y Pepita, entre lo eterno y lo temporal, entre lo increado y lo creado, y entre lo sensible y lo suprasensible. Ante este, habrá de demostrar y formular Luis de Vargas una posible resolución en un espacio que le es lego y profano. Su argumento se convertirá poco a poco en una defensa de los sentimientos mundanos, en los que la naturaleza actuará ora como reflejo de ese sentimiento religioso, *locus amoenus*; ora como un sentimiento aciago ante esa duda religiosa, *locus agrestis*; ora como un *locus eroticus* al final de Paralipómenos; destacando ‘las plantas raras’ en la tercera y última parte de la novela como una de las distinciones más notables entre la percepción del joven seminarista acerca de Pepita en su primer encuentro y su evolución una vez casados. A pesar de las reservas de la crítica sobre el final abierto de la novela (Hoff, 2001, 216), la visión de un mundo idílico y tradicional a través de los convencionalismos sociales —matrimonio, un hijo varón, transformación del huerto en jardín, viaje por Europa (París, Roma, Florencia, Viena), alabanza del campo—, la conciliación del servir católico a través de la familia forma parte del final idílico de la misma: «el hombre puede servir á Dios en todos los estados y condiciones, y concierta la viva fé y el amor de Dios que llenan su alma con este amor lícito de lo terrenal y caduco» (1874, 275), dirá Pepita a las dudas expresadas por Luis. Esta conciliación entre la fe y el bienestar material es en la parte final de la novela una vuelta al concepto del jardín edénico en el que el cuerpo humano se convierte en «templo vivo del Espíritu» (1874, 276). Esta conciliación la formula Valera en la descripción de las imágenes católicas, “devotos oratorios” y de las imágenes paganas como “poesía rústica amoroso-pastoril”, la primera dentro de la casa y la segunda extramuros (1874, 276). La idea conciliadora está basada en la armonía y la belleza, en el ideal hacia Dios. La conciliación y la armonía fueron siempre pilares destacados del

talante moderado de Juan Valera. Como había ya expresado en su ensayo «De la doctrina del progreso con relación a la doctrina cristiana» (1864) es la aspiración a lo sublime y lo eterno el basamento de la civilización cristiana:

Pero ni el mundo, ni cuanto en él se encierra, bastan a satisfacer el amor y la aspiración del corazón cristiano, desasosegado mientras en Dios no se reposa. Por lo cual no queremos ni debemos gozar del mundo y de las cosas que en él hay, sino usar de ellas en esta peregrinación de la vida como de un vehículo y de una escala para encaminarnos y elevarnos a su origen y al nuestro, el cual es también nuestro fin, y no lo efímero y caduco (1864, 71).

Como podemos apreciar, tantas y tan diferentes han sido las opiniones críticas acerca de la novela *Pepita Jiménez* en los últimos 150 años que todos estos juicios, críticas y valoraciones conducen a un mismo álveo: la pertinencia y admiración por un escritor y una novela que forma parte del canon literario decimonónico.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBOLEDA, Joseph R. (1976). «Valera y el krausismo». *Revista de Estudios Hispánicos*. 10.1. 138-148.
- ARISTÓTELES. (1948). *El arte poética*. Traducción del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain. Buenos Aires.
- AZAÑA, Manuel. (1963) [1927]. *Pepita Jiménez*. Introducción y edición. Madrid. Espasa Calpe.
- AZAÑA, Manuel. (1934). «Valera». *La invención del «Quijote» y otros ensayos*. Madrid. Espasa-Calpe.
- AZAÑA, Manuel. (1971). «La novela de *Pepita Jiménez*» *Ensayos sobre Valera*. Madrid. Alianza.
- BENEDETTI, Mario. (1993). *Inventario uno. Poesía completa (1950-1985)*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, s.f.
- BERMEJO MARCOS, Manuel. (1968). «Los géneros literarios». *Don Juan Valera, crítico literario*. Madrid. Gredos. 72-116.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio. (1918). *Historia de la lengua y literatura castellana*. (Primer periodo de la época realista). Tomo VIII. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

COLL Y VEHI, José. (1867). *Compendio de Retórica y poética o nociones elementales de Literatura*. Barcelona. Diario de Barcelona.

DEMETRIO. (1902). *De elocutione*. [cito por la edición de Rhys Roberts *Demetrius on Style*. The Greek text of Demetrius *De elocutione* edited after the Paris manuscript with introduction, translation, facsimiles, etc. Cambridge. University Press].

DÍAZ GONZÁLEZ, Joaquín. (1981). «La mañana de San Juan en el Romancero». *Revista de Folklore*. 6. 11-13.

DÍAZ PETERSON, Rosendo. (1975). «*Pepita Jiménez*, o la vuelta al mudo de los sentidos», *Arbor*, XC. 39-51.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. (1957). «Juan Valera, estudio preliminar». *Juanita la Larga. Las mejores novelas contemporáneas*. Tomo I. Barcelona. Planeta. 437-529.

FERNÁNDEZ LUJÁN, Juan (1889). *Pardo Bazán, Valera y Pereda (estudios críticos)*. Barcelona. Luis Tasso.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés. (1909). «Desviaciones de la novela idealista». *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*. Madrid. Sáenz de Jubera. 320-345.

GOÑI PÉREZ, José Manuel. (2010). *Análisis estilístico de «Cartas de mi sobrino» en Pepita Jiménez (1874) de Juan Valera*. Valladolid. Universitas Castellae.

GOÑI PÉREZ, José Manuel. (2022). «Del estilo y el lenguaje: Juan Valera y sus críticos». *Estudios de Lingüística y Literatura: Estilo, Crítica y Traducción en el siglo XIX*. Mario Benvenuto (ed.). Valladolid, Universitas Castellae. 51-71.

GUILLÉN, Claudio. (1992). «Paisaje y literatura, o los paisajes de la otredad». *Actas del X Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas*. Tomo I. Barcelona. Publicaciones Universitarias. 77-98.

GULLÓN, Germán. (1990). *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam-Atlanta. Rodopi.

HOFF, Ruth. J. 2001. «The trouble with truth, Gender, and desire in *Pepita Jiménez*». *Revista de estudios hispánicos*. XXXV. 1. 215-238.

JUDERÍAS, Julián. (1914). «La bondad, la tolerancia y el optimismo de las obras de Juan Valera». *La Ilustración Española y Americana*. XXXI. 111-113; 134-135; 141; 154 y 155.

LITVAK, Lily. (2001). «Del jardín andaluz al mito mediterráneo en las novelas de Juan Valera». *Prosa y poesía: homenaje a Gonzalo Sobejano*. Leonardo Romero Tobar, Christopher Maurer, Yvan Lissorgues y Jean Francois Botrel (Eds.). 199-210.

MAINER, José-Carlos. (2002). «Notas sobre el regionalismo literario en la Restauración: el marco político e intelectual de un dilema». *Entre dos siglos: literatura y aragonesismo*. José Carlos Mainer y José María Enguita Utrilla (coords.). Institución «Fernando El Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza. 7-28.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1977). «Introducción». *Pepita Jiménez*. Madrid. Taurus.

MIRALLES GARCÍA, Enrique. (1979). *La novela española de la restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos*. Barcelona, Puvill.

MIRANDA, Lidia Raquel, y RODRÍGUEZ, Gerardo Fabián. (2022). «Retórica e historia sensorial en la representación literaria del hortus conclusus». *Cuadernos Filosóficos*. 19. 1-27

MONTESINOS, José. F. (1957). *Valera o la ficción libre: ensayo de interpretación de una anomalía literaria*. Madrid. Gredos.

MORENO HURTADO, Antonio. (2002). «El elemento castizo en la obra de Valera». *Don Juan Valera: hechos y circunstancias*. Cabra (Córdoba). Delegación de cultura, Ayuntamiento de Cabra. 93-109.

Harper's New Monthly Magazine. (1886). «Pepita Jimenez». *Editor's Study*. Volumen LXXIII. New York. Harper & Brothers. 962-964.

PARDO BAZÁN, Emilia. (1908). «Don Juan Valera: la personalidad, el crítico, el novelista». *Obras Completas III*. Madrid: editorial Aguilar. 1973. 1410-1435.

PALACIO VALDÉS, Armando. (1947) [1878]. *Semblanzas literarias. Obras Completas. Tomo 18*. Madrid. Ediciones Fax.

PEERS, Allison. (1964). *A History of the Romantic movement in Spain*. Volume II. New York and London, Hafner Publishing company.

RESINA, Joan Ramón. (1995). «Pepita Jimenez: del idilio a la restauración». *Bulletin of Hispanic Studies*. LXXII. 175-193.

REVILLA, Manuel de la. (1885). *Criticas de Manuel de la Revilla*. Segunda Serie. Burgos. Tip. de Arnaiz.

REVUELTA Y REVUELTA, Luisa. (1947). *Valera, Estilista*. Córdoba. Tipografía Artística.

RAMOS GARCÍA, Ana María. (2020). «A Perfect Work of Art. A propósito de las primeras traducciones al inglés de Pepita Jiménez». *Hermeneus*. 22. 337-362.

RODRÍGUEZ, Alfred y Boyer, Charles. (1991). «Some Feast and an Icon: the Triumph of the Pagan Spirit in Pepita Jimenez». *Romance notes*. 32. 179-184.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2001). «Introducción». *Pepita Jiménez*. Edición crítica: introducción y notas. Madrid. Cátedra. 9-14.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2004). «Pepita Jiménez, novela abierta». *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo*.

Primer suplemento. Dirigida por Iris M. Zavala. Barcelona. Crítica. 272-275.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (2020). «Valera y Pardo Bazán». *De Galicia a Madrid y el mundo por montera*. Instituto de Estudios Madrileños. CSIC. 183-193.

SHAW, Donald. (1996). *Historia de la literatura española 5: el siglo XIX*. Barcelona. Ariel.

SUÁREZ-MURIAS, Marguerite. (1968). *Antología estilística de la prosa literaria española*. New York. Las Américas Publishing Company.

VALBUENA, Antonio de. (1893). «Pepita Jiménez». *Agridulces (Políticos y Literarios)*. Tomo II. Madrid. J. Lerín. 149-161.

VALBUENA PRAT, Ángel. (1974). «La novela realista, Alarcón, Valera, Pereda». *Historia de la literatura española*. tomo III. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 265-296.

VALERA, Juan. (1874). *Pepita Jiménez*. Madrid. Imprenta de Noguera.

VALERA, Juan. (1880). «Introducción». *Dafnis y Cloe o las Pastorales de Longo*. Madrid. Librería Fernando Fe. V-XLII.

VALERA, Juan. (1884). «De la moralidad en el teatro». *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*. Tomo II, segunda edición. Madrid. Francisco Álvarez. 287-308.

VALERA, Juan. (1886). «Prólogo». *Pepita Jiménez*. New York. Appleton and Company.

VALERA, Juan. (1946). *Epistolario de Menéndez Pelayo y Juan Valera*. Publicado con una introducción y notas de Miguel Artigas Ferrando y Pedro Sainz y Rodríguez. Madrid. Espasa Calpe.

VALERA, Juan. (1949a) [1861]. «Qué ha sido, qué es y qué debe ser el arte en el siglo XIX». *Obras completas. Tomo II*. Madrid. Aguilar. 219-223.

VALERA, Juan. (1949b) [1860]. «De la naturaleza y el carácter de la novela». *Obras completas. Tomo II. Crítica Literaria*. Segunda edición. Madrid. Aguilar. 188-201.

VALERA, Juan. (1961) [1901]. «*Cartas de mujeres* (Primera serie), por Jacinto Benavente». *Obras Completas. Tomo II*. Madrid: Aguilar. 1084-1087.

VALERA, Juan. (1864). «De la doctrina del progreso con relación a la doctrina cristiana». Edición digital a partir de *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días. Tomo I*, Madrid, Librerías de A. Durán, 1864, pp. 63-118. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

VALERA, Juan. (1984). *Ciento cincuenta y una cartas inéditas a Gumersindo Laverde*. Transcripción y notas de María Brey de Rodríguez

Moñino. Introducción de Rafael Pérez Delgado. Madrid. R. Díaz-Casariego.

WHISTON, James. (1977). *Valera: Pepita Jiménez*. Critical Guides to Spanish Texts. London. Grant & Cutler.

WHISTON, James. (1997). «Campo, huerta, jardín, estufa: el deseo y la domesticidad en *Pepita Jiménez*». *Actas del I Congreso internacional sobre don Juan Valera*. Córdoba. Exma. Diputación de Córdoba-Ayuntamiento de Cabra. 265-273.

VIDART, Luis. (1876). «Recuerdos de una polémica acerca de la novela de don Juan Valera, “Pepita Jiménez”». *Revista de España*. LIII. (210). 269-284.