M.ª DEL PILAR PALOMO

PEPITA JIMÉNEZ

1. HUMANISMO Y NOVELA

Cuando en un pasaje de su Discurso de entrada en la Real Academia, don Juan Valera sostiene la perennidad de los mitos grecolatinos, lo hace partiendo de la idea medular de su quehacer literario: la defensa de lo bello en el arte. Pero está bien lejos de sostener cualquier arcaizante anacronismo. De ahí que sus palabras pueda también fundamentarlas en la *Ética* de Hegel, y que rechace, irónicamente, años después, cualquier desviación hacia interpretaciones historicistas del mito, en cualquier religión, que coincidan ni de lejos con los postulados racionalistas de un nuevo evemerismo. Los mitos son simplemente, para un humanista del XIX, una forma —la más perfecta— de la belleza. Pero esa forma, por supuesto, no supone el *pastiche* anacrónico. Por ello, cuando Valera declara su clasicismo, tiene buen cuidado en mostrar lo esencial, más allá de la apariencia imitativa, de su actitud:

«Ni aun en la época de mayor fervor y entronizamiento del romanticismo, había sido yo *romántico* sino *clásico* a mi manera: manera, por cierto, harto diferente del pseudoclasicismo francés, introducido en España por Luzán y los Moratines. Yo era adorador, idólatra de la forma, pero de la forma íntima, espiritual, no de la estructura, no del atildamiento nimio, pueril y afectado; yo era fervoroso creyente en los misterios del estilo, en aquella sencillez y pureza, por donde el estilo realza las ideas y los sentimientos, y pone en la escritura, con encanto indestructible, toda la mente y el corazón de los autores.»

La cita corresponde a uno de los textos exhumados por De

Coster, pero pudiera signar su obra total. Humanista «a su manera», Juan Valera —repasemos su biografía y sus escritos teóricos—, participa de la política, la literatura y las artes europeas y americanas de su momento, más que ningún otro escritor español de su generación, y compagina ese cosmopolitismo y esa coetaneidad con una devoción a los clásicos que, como él mismo afirma, es algo que poco o nada tiene que ver con la fría *imitatio* libresca o con el *ornans* superficial de la cita cultista. Valera *recrea* los modelos clásicos, fundiéndolos con su momento histórico —costumbres y escuelas literarias— y, al mismo tiempo, fusionando su propio existir con los modelos consagrados. Tal es el caso de *Pepita Jiménez,* como veremos. Y en ambos aspectos —*recreatio y fusión*—, se sitúa en la más esencial perspectiva de un quehacer humanístico.

Se llamó a sí mismo, al traducir a Longo, «aprendiz de helenista». Así que, de entrada, habrá que considerar el andamiaje de ese quehacer: su conocimiento del mundo clásico, su dominio del latín y del griego, sus paráfrasis, sus traducciones... Un arco biográfico que va desde Nápoles, cuando su adorada Lucia Palladi le anima en el aprendizaje de la lengua griega, hasta sus últimos años madrileños, ya ciego, en su piso de la Cuesta de Santo Domingo, donde el profesor Alemany se convierte en su lector de griego. Lecturas que alternan con textos en castellano, francés o alemán, a cargo de otros lectores. Porque Juan Valera es el intelectual atento —desde su aristocrático y falso *dilettantismo*— a todas las novedades literarias que van apareciendo a lo largo de su existencia. Unas, para ensalzarlas, como en el caso de su temprano reconocimiento de los enormes valores del Modernismo rubeniano. Otras, para rechazarlas categóricamente, como el naturalismo, porque se oponían a su concepto clasicista, esteticista e idealizante de la literatura. Así, puede gustar de un Goethe —y seguirle— o leer y valorar la moderna escuela costumbrista, que *aprende* en las páginas de Estébanez Calderón. Pero todo el racionalismo del XVIII o el cientifismo del XIX, y todo el progresivo perfeccionamiento del mundo —en el que cree—, no alteran lo inmutable de unos modelos. Porque «la imprenta ha hecho que la ciencia se difunda y que toquemos y bebamos de ella todas las inteligencias vulgares»... «pero no ha conseguido crear filósofos más grandes que Platón, ni poetas más sublimes que Homero». Y notemos que este juicio cobra mayor rotundidad al leerlo en el contexto en que aparece: el artículo «Sobre los Cantos de Leopardi», uno de esos pocos poetas subli-

mes a los que Valera dedica toda su vida una especial devoción.

Valera se instaura emocional y estéticamente en una *latinitas* intemporal, como un humanista del Renacimiento, que compagina su entrega a la *res publica* con el amoroso cultivo de las letras, y que aspira, desde el ajetreo de su cotidianidad de político, diplomático, publicista y mundano frecuentador de salones y tertulias —todo lo que la *corte* le exige—, al retiro imposible a la *aldea,* «como Cincinato». Un ideal de «descansada vida», alejado del «mundanal ruido», que no pasó de ser un ideal imposible de realizar en la práctica —salvo temporadas—, pero que tampoco hubiera pasado, probablemente, de su fase de ideal soñado, aunque las condiciones económicas de Valera le hubiesen permitido la construcción de ese mundo de égloga a lo gran señor que él construye para Luis y Pepita al final de su obra.

Don Juan Valera *vive* un mundo coetáneo al que se entrega y al que, cuando es justo, admira. Él mismo forma parte de ese mundo. Pero hay una abierta afinidad, una simpatía no oculta hacia los juicios que transcribe en una célebre carta a Menéndez y Pelayo, fechada en julio de 1878:

«Diré yo con cierto amigo mío, napolitano, a quien yo le echaba en cara la sinrazón de llamar bárbaros a los hijos de Alemania, donde han nacido Hegel, Kant, Goethe, Schiller, Mozart, etc... Mi amigo me respondía: *Ma? Cosa Volete? Sono Barbari!,* y no salía de ahí. Sí, amigo: usted y yo somos grecolatinos y clasicotes hasta los tuétanos. Vamos a traducir juntos un poeta clásico.»

Una isla entre *bárbaros* —es decir, escritores fuera de la *latinitas*— parece su correspondencia con Menéndez y Pelayo. Y éste señalará, en las Notas que acompañan a la reedición de los poemas de Valera, el carácter de poesía «reflexiva, erudita, sabia», que aquélla poseía. Señala, como era lógico, los préstamos clásicos en algunos poemas —*En la égloga cuarta de Virgilio*— o analiza la paráfrasis valeriana del *Pervigilium veneris.* Pero va señalando, también, la raigambre neoplatónica de los poemas amorosos de su amigo y maestro, citando el *Fedro* y el *Symposio,* trayendo a colación a Pausanias, Plotino, Marsilio Ficino o León Hebreo, o recordando a Dante, Petrarca, Ausias March, Camões, Fray Luis, Herrera y al mismo Leopardi, otra isla de platonismo, como Valera, en la lírica de su momento.

Es bien sabido que ese «vamos a traducir juntos un poeta clásico», de la carta a Menéndez y Pelayo, no pasó en Valera del proyecto, no realizado, de traducir *Prometeo,* de Esquilo, mien-

tras su colaborador, incansablemente, acometía en solitario la traducción completa del trágico griego. Pero si no Esquilo, Juan Valera sí realizó por esta época la traducción de *Dafnis y Cloe,* de Longo, que publicó bajo el seudónimo de *Un aprendiz de helenista,* como ya he dicho. Traducción que entiendo que tiene para el entendimiento de la novela de Valera un interés extraordinario. Bastaría para apoyar esta afirmación, el juicio del propio novelista, en la *Introducción* que precede al texto traducido, de que entre las modernas imitaciones de la obra se encuentra la novela que «compuso en español, pocos años ha, cierto amigo mío, con el título de *Pepita Jiménez*».

Esa declaración —y toda la *Introducción,* que se transcribe en el Apéndice II, por su interés— estimo que es mucho más reveladora que los evidentes préstamos que de la novela helenística, en general, pudieran aparecer en otras narraciones del autor: el cuento *Los Cordobeses en Creta,* donde la protagonista, Glafira, como cualquier heroína de una narración bizantina, va recorriendo el mundo hasta llegar a Hesperia; el arqueologismo de *Elisa la Malagueña,* y sus comparaciones con Aspasia, Tais o las bailarinas béticas nombradas por Marcial... O el mismo *Morsamor* de su ancianidad, cercano en estructura a las novelas de aventuras del declinar helénico, como una especie de autobiografía espiritual del anciano Valera. Pensemos que la novela —casi dentro de lo que hoy llamaríamos realismo mágico y dentro, desde luego, de la verosimilitud de lo maravilloso que Valera defiende en *Dafnis y Cloe*— es, al final de la gran etapa de la novela realista española, el triunfo de la imaginación y la fantasía míticas. Si bien se trata de un proyecto antiguo, Valera va dictando la novela al compás de los tristes acontecimientos nacionales de la guerra en Cuba. Y en el personaje de fray Miguel de Zuheros —cordobés— que sueña desde su vejez y ceguera con aventuras heroicas, el anciano escritor va contraponiendo íntimamente el presente vivido a un tiempo de juventud y de gloria: los veinticinco años de su protagonista y la extraordinaria y naciente etapa española de 1524. Comienzo de una vida y comienzo de una nación que se configura en Imperio. Un Imperio cuyos últimos ecos se apagan en 1898. La novela y sus aventuras resultan ser un sueño. Ni Miguel de Zuheros ha recuperado su juventud por artes mágicas, ni ha paseado su triunfo por las exóticas tierras de las conquistas portuguesas, ni ha sido amado por magníficas mujeres. Todo ha sido un sueño maravilloso que termina en desengaño, como el último sueño de don Juan Valera, que con-

suela en él el declinar de su patria y el suyo propio. El recurso de la evasión hacia un pasado glorioso, por los caminos de la aventura y el mito. Y pensamos, ahora, en el recrear evasivo de los relatos bizantinos, añorando y recreando los grandes ideales de la *paideia* griega, desmoronados ante el burgués mundo alejandrino de su decadencia. Frente a la *nueva* cultura de Roma, una parte del Imperio intenta resucitar con la palabra, en narraciones de amor y de aventuras, de lejana ascendencia homérica, el mundo radiante de la Atenas de Pericles, distanciándola de la pobre, provinciana y mediocre Atenas que contemplan los actuales y desencantados ojos de los escritores bizantinos. Y Valera se acoge a esa *forma* novelesca de evasión, caminando literariamente hacia la vivencia de un pasado glorioso, que ya es un mito, y que se desvanece como un sueño, coetáneamente, ante sus ojos ciegos. Aquellos relatos de los siglos II al IV, que ofrecieron a su público un mundo de evasión literaria, eran, además, los únicos modelos *imitables* en el campo de la novela clásica —como analiza Valera en la *Introducción* a Longo—, que se ofrecía al teórico Valera como un modelo de amplia libertad creadora.

Recordemos también, en este somero recuento de aprehensión de formas clásicas, que cuatro años después de la publicación de *Pepita Jiménez* y casi coetáneamente a la redacción de *Doña Luz,* Valera escribe el diálogo dramático *Asclepigenia,* en torno a la filosofía del amor —bajo la sombra del diálogo renacentista— donde Valera intentó la conciliación equilibrada entre espíritu y materia, entre erotismo y platonismo, resuelta felizmente en la forma narrativa de *Pepita Jiménez,* y cuya no posibilidad provoca el drama de *Doña Luz.* La Constantinopla del siglo IV y los personajes de Proclo, el filósofo, y Asclepigenia, desarrollan en forma de tertulia y diálogo renacentistas, la misma problemática que Valera ha llevado en sus novelas a la campiña cordobesa, al siglo XIX y a la forma coetánea de la novela costumbrista y psicológica.

Parecida traslación y mucho más sutil, es la efectuada con Dafnis y Cloe y Luis y Pepita. La obra de Longo —véase la *Introducción*— es «mytho», «fabula» y «novela», y es «idilio en prosa». De ahí la denominación final de Valera de «novela bucólica» o, mejor aún, de «novela idílica». En ella, como en parte de *Pepita Jiménez,* se relata el despertar al amor de dos adolescentes que desconocen los síntomas de la pasión amorosa. Que ignoran —como Luis— que están enamorados. Y ello en medio de una Naturaleza voluptuosa donde todo parece invitar al goce

de los sentidos. No hay, por supuesto, conflicto entre carne y espíritu, erotismo y religión, en la vida natural de esos pastores del mundo pagano. Pero recordemos que Longo, en el siglo II, se sitúa en la aludida añoranza que caracteriza al neoaticismo, que opone al creciente auge de una moral judeo-cristiana y al abandono de las divinidades paganas, una resurrección idílica de un pasado de esplendor helénico, en donde el *eros* naturalista se fusionaba sin conflicto con los dioses que lo propiciaban. El amor de Dafnis y Cloe es profundamente sensual, como lo es el de Pepita por Luis, pero no es contrario a ninguna moral de índole religiosa. Así, su naturalismo voluptuoso se eleva estéticamente hacia el idilio, y hacia su consumación, rodeado de un coro de divinidades protectoras, que aparecen casi como símbolos de un acusado panteísmo. Y por ello, al final, en su feliz y fructífera unión, Dafnis y Cloe elevan a esos dioses protectores sus santuarios, y no salen jamás del entorno bucólico en donde nació su amor. Veamos ese feliz final y comparémoslo con la última carta de Pedro de Vargas a su hermano, en donde se nos relata cómo Luis y Pepita han construido los altares de sus *lares* domésticos, alternando las capillitas católicas con los templetes paganos, al alcanzar la armonización de paganismo y cristianismo en su vida doméstica, que tampoco sale, como la de sus modelos, del ámbito de la Naturaleza. Así, nos cuenta Longo, al final de su obra:

«Y esto no fue sólo en aquella ocasión, sino también en lo sucesivo, porque Dafnis y Cloe hicieron casi de continuo vida pastoril, adorando a los dioses y profesando especial devoción a Pan, a Amor y a las Ninfas. Aunque llegaron a ser poseedores de mucho ganado lanar y cabrío, nunca hubo manjar que les supiese mejor que leche y fruta. Al primer hijo varón que tuvieron le dieron por nodriza una cabra, y a la segunda, que fue una niña, la hicieron mamar de una oveja. Al varón le pusieron por nombre Filopoemen y a la niña Agéles. Así vivieron largos y felices años. Y no descuidaron tampoco el adorno de la gruta, sino que erigieron nuevas imágenes de Ninfas; levantaron un altar a Amor pastoril, y a Pan, en vez de la copa del pino a cuya sombra estaba, le edificaron un templo, bajo la advocación de Pan batallador.»

En esta conciliación entre sentimiento religioso y goce de la vida, podía haber, por supuesto, en el texto de Valera, una base de defensa krausista y él mismo lo manifiesta en el prólogo a la edición americana de su novela. Pero ese propósito reconocido —manifestar la *ortodoxia* de una doctrina influyente y coetánea

y sus puntos de contacto con las obras de los místicos españoles—, no atenúa el sabor de «novela idílica» que se desprende de *Pepita Jiménez*. Primero, porque Valera es contrario a todo didactismo en arte, y segundo, porque situar, adaptar, sus posibles modelos clásicos a una situación de coetaneidad es, precisamente, el resorte más inteligente de su *recreatio*. Pensemos, por ejemplo, en cómo la decisión de Dafnis y Cloe de no abandonar su entorno pastoril, a pesar de sus adquiridas riquezas, se transfunde en la decisión de Luis y Pepita de no abandonar el mundo rural en el que viven y al que perfeccionan. Ahora bien, esa decisión cobra en las palabras de don Pedro de Vargas un tinte de actualidad, que enlaza, incluso, con el regeneracionismo coetáneo de la Institución Libre de Enseñanza, que Valera contribuyó a fundar: la consagración de los mejores ciudadanos a la reconstrucción económica y moral de las regiones y los pueblos, mejorando, *saneando* esas «extremidades», según la tesis —ahora sí abiertamente tesis— expuesta por Pereda en *Peñas arriba* o por Nogales en *Las tres cosas del tío Juan,* y que ya Cadalso había planteado, equívocamente, desde el perspectivismo de las *Cartas marruecas*.

El helenismo, pues, de Valera, es algo mucho más sutil que la existencia de unas traducciones, un conocimiento de la lengua griega o un sintomático amor a los clásicos. Creo que es precisamente ese clasicismo en donde hay que buscar la causa del perfil *anómalo* que su novelística presenta en el cuadro general de la novela realista decimonónica, como estudió Montesinos. E indudablemente una parte de sus contemporáneos vio en él a ese autor *clásico* que escribió a lo largo de un siglo que no lo fue. Coetáneo al romanticismo, al costumbrismo, al realismo y al naturalismo y, por fin al Modernismo y al 98, fue su condición de poeta clasicista lo que inspiró la elegía fúnebre de su confesado discípulo Bonilla San Martín.

El «decir antiguo» que compuso en 1905 en honor de Juan Valera —véase Apéndice II— nos presenta al «poeta de Hesperia» bajando al Erebo y cautivando, nuevo Orfeo, a las deidades infernales. Son sus introductores, su amadísimo Homero y Filetas, el pastor que habló a Dafnis y Cloe de la existencia del dios Amor —se transcribe un corto pasaje de la traducción de Valera— y allí se le pronostica su subida al Empíreo para sentarse entre los Inmortales. Ese sueño paganizante de Bonilla puede resumir, en 1905, el sentir, tal vez minoritario de una parte del público de don Juan Valera que, por otra parte, fue siempre un autor de minorías, pese al éxito de *Pepita Jiménez*.

La razón tal vez estribe en que Valera establece un sistema de comunicación con el receptor, de guiño continuo, en que se presupone que ambos, autor y lector, están en el secreto del enunciado. Pero ello presupone la existencia de un código culturalista, muchas veces, que no es precisamente el poseído por la burguesía española de finales del XIX. La inteligencia y la ironía son el contrapunto en Valera del continuo proceso idealizante de la realidad a que aspira en sus novelas. Y ambos factores están bien lejos del humor llano de una parte del costumbrismo coetáneo. Incluso su *moralidad* novelística pudo ser mal entendida, en su lejanía absoluta de la pacatería de una *Fernán Caballero* e, incluso, del afán *moralizante* de las novelas de tesis de Alarcón, con el que, por otra parte, se siente bastante afín. Porque la presunta moralidad de Valera creo que parte, igualmente, de su concepto clasicista del Arte: la realidad reflejada mostrencamente *no es bella.*

No importa, en modo alguno, que la realidad del vivir amoroso de Valera, por ejemplo, esté bien alejada de todo factor idealizante. Incluso abomina en su epistolario, como de algo antinatural, de cualquier relación estrictamente platónica. (Lo que no impide, naturalmente, que *ejercite* el platonismo petrarquista en sus poemas.) Así, se desespera en sus cartas ante las *limitaciones* impuestas por la inteligente y sensible Lucia Palladi, o por la sensual y coqueta Magdalena Brohan. Y también lo harán sus personajes. Recordemos el drama del padre Enrique —*Doña Luz*— atormentado de pasión y celos ante el anunciado matrimonio de la mujer amada. O la valiente y sincera declaración de Pepita ante el quimérico proyecto de Luis de una relación amorosa estrictamente espiritual.

Pero el arte, fundamentalmente, ha de buscar la Belleza. Y para Valera «estética y moral» son «como ramas de la misma raíz», según afirma categórico en su tratado antinaturalista de 1887. Existe una «moral universal» cuya transgresión supone una ruptura de la base misma del concepto de lo artístico. Así, don Juan Valera *puede* describir y relatar en sus cartas, con toda *naturalidad,* escenas bastante escabrosas, sin más aditamento artístico que la increíble gracia con que lo hace y que convierten la carta —*malgré lui*— en un modelo de arte epistolar. Pero Valera cuando escribe cartas a familiares y amigos no se propone la realización de ningún ideal artístico, pese a tener en la epístola clásica y renacentista tan excelsos modelos. Sin embargo, como novelista no sigue a Luis dentro de la alcoba de Pepita y elude el

relato de una escena que todo lector debe imaginar. Y lo hace en razón de un factor artístico, no de un criterio didáctico-moralizante, en el que no cree en modo alguno. Con razón pudo afirmar once años después —en el prólogo a sus *Canciones, romances y poemas,* anotadas *clásicamente* por Menéndez y Pelayo—, que existe una *moral de lo bello,* a la que siempre se atuvo en lo literario:

«Porque yo, tal vez habré pecado por error, pero no tengo remordimiento de haber puesto jamás intención viciosa ni en mis obras más ligeras y desenfadadas; sino que, siempre, cuando no la bondad moral, me ha inspirado el amor puro de lo bello.»

El que, como neoplatónica consecuencia, esa Belleza deba ir unida a la Bondad y a la Verdad, es algo que ya está más allá de la intención del novelista, que —léanse sus numerosas declaraciones—, no cree en ninguna forma de sermón o didactismo en el Arte. Lo que sí es absolutamente evidente para él, es que éste no existe sin una manipulación ennoblecedora de los elementos de la realidad. Y cuando esos elementos —no rehuidos argumentalmente, en ocasiones—, son la manifestación de las bajezas de la especie humana, el mostrarlos *naturalistamente* está en contra de la Estética ennoblecedora que el Arte requiere. Se han escrito muchas y muy certeras páginas sobre ello —véase la adjunta y somera *Bibliografía*—, y no insisto sobre ello.

Pero veamos dos ejemplos concretos de la aplicación de esos principios a las dos *novelas idílicas* que Valera afrontó, como autor y como traductor.

Ya en el prólogo de su traducción de Longo alude Valera a que lo que podía haber de «perverso» en la novela se ha cambiado o suprimido. Y al final de la obra, en la Nota primera, concreta esa corrección:

«En el cuarto libro nos hemos atrevido a hacer bastantes alteraciones: algo parecido a lo que llamamos un arreglo. Esto no quita que muchos párrafos (más de la mitad de dicho libro cuatro) estén también traducidos por nosotros con la mayor exactitud. Sólo hemos variado unos lances originados por cierta pasión repugnante para nuestras costumbres, sustituyéndolos con otros, fundados en más naturales sentimientos.»

Lo que Valera denomina inclinación perversa es, obviamente, la pasión homosexual que despierta Dafnis en el ánimo de Gnatón, el parásito del opulento Astilo. Valera cambia esta pasión por una ortodoxa inclinación hacia Cloe, lo que obliga a cambios argumentales y a un trastrueque de citas mitológicas:

cuando Gnatón, por ejemplo, para apoyar sus deseos, cita ante su amo, varios ejemplos de amores de dioses y bellos *pastores* —Ganímedes y Zeus, etc...—, Valera los cambia por historias de dioses y hermosas *pastoras,* tal como relatan los mitos de Pitis o de Maya. Pero el recurso no entiendo, en modo alguno, que deba achacarse a pudibundo puritanismo —como algún crítico, creo que erróneamente, ha señalado— que está bien lejos del carácter y formación de Valera. El cambio es el lógico y obligado de un autor que, al recrear el texto griego, permanece fiel a su criterio ennoblecedor de la novela. Y desde luego, cuando Valera alude a la existencia de una «moral universal» —inseparable de la Estética—, tampoco hay por qué pedirle que adopte un tipo de moral que rechaza convencionalmente su época, para aceptar, *como bella,* una relación amorosa que, por otra parte, él mismo vivencial y biológicamente rechaza: no hay más que leer su biografía, sus cartas y las de sus amigos.

Pero ese ennoblecimiento estético-moral que efectúa sobre un texto literario, Valera lo aplica igualmente al entramado de sus novelas propias. Sabemos cuánto de su vida hay en muchas de ellas y cómo, por ejemplo, el tema tradicional del viejo y la niña aparece en sus narraciones como un signo indudable de experiencias propias; sus amores con la Brohan se utilizan en su primer esbozo de novela, *Mariquita y Antonio,* o sus recuerdos brasileños se novelizan en *Genio y figura.*

En el caso de *Pepita Jiménez* hay una historia real, por supuesto no autobiográfica, pero sí en cercanía a Valera: la historia de una parienta suya, doña Dolores Valera y Viaña, novia de don Felipe de Ulloa, obligada por su madre a casarse con el anciano don Casimiro Valera. El joven novio, despechado, ingresa en un Seminario, pero Dolores, al enviudar, logra que abandone la carrera eclesiástica y que se case con ella, pasando ambos a disfrutar de las riquezas del primer marido. Azaña ha estudiado hábilmente el ennoblecimiento que se efectúa en ese asunto familiar al transmutarse en novela, y los cambios decisivos de tipo argumental y psicológico que se precisan para ello. La historia, en su origen, bien poco puede tener de novela idílica: la muchacha real sabe muy bien lo que representa su matrimonio con un octogenario; abandona a su novio, pese a ello; éste no es el inocente Dafnis que ignora todo sobre el amor, como Luis, ni, por supuesto, la joven viuda —que cedió a la presión de su madre por interés— tiene la ingenuidad de Pepita ni de Cloe. Sin embargo, Valera quiere desarrollar un *idilio* de casi adolescentes

que despiertan y sienten por primera vez la fuerza de la pasión, sumidos en el voluptuoso ambiente de la primavera andaluza. Le *sirve,* por supuesto, la historia real, sobre todo en su propósito de contraponer la natural fuerza del amor a la alambicada y falsa vocación religiosa de Luis. Pero le sirve hasta cierto punto. Y lo mismo que modifica a Longo, *embellece* también el cristal de su historia cordobesa. De tal manera que al darle su nueva *forma,* al convertirla en novela, en Arte, transforma una vulgar historia de intereses y posterior seducción, en una novela-idilio, donde todas las intenciones son puras. Pero esa nueva *forma* requiere la adaptación a una estructura novelesca apta para el desarrollo de su idea: mostrar la historia de ese idilio *desde dentro,* en una narración psicológica que analice paso a paso la transformación, desde la curiosidad interesada a la pasión plena. Para ello, Valera ha de olvidarse de *Dafnis y Cloe* y de sus técnicas narrativas. Porque la introspección de sentimientos, el análisis interior, Valera lo ha aprendido en la forma personal y en el psicologismo de una gran parte de la mística española —leamos las páginas del Apéndice I— y su *comunicación* cuenta ya con una práctica que, más allá de Longo, podríamos rastrear en Ovidio. Aunque, de nuevo, Valera puede aunar vida y cultura. Porque el «aprendiz de helenista», el humanista amante de los clásicos, es además un maestro en el arte de escribir cartas. «Escribiendo cartas se reveló prosista, y a fuerza de escribirlas arribó a la maestría», afirmó Manuel Azaña, en juicio tantas veces reproducido. La afirmación es indudable. Pensemos que Valera comienza su trayectoria de novelista con un esbozo, no desarrollado, de novela epistolar —*Cartas de un pretendiente*—, pero que hasta *Pepita Jiménez,* su mejor prosa y lo mejor de su arte de narrador, se encuentra en sus numerosas cartas particulares que, a veces —el caso de las enviadas desde Rusia—, sus amigos convierten en públicas, al editarlas a manera de crónicas o artículos.

Ahora bien, esas cartas y su dominio del género epistolar, aun en la forma establecida de artículo periodístico —sus futuras *Cartas americanas*—, no hacen sino refrendar otra indudable perspectiva: el enorme atractivo que debía ejercer para Juan Valera el introducirse en una tradición narrativa de tan larga trayectoria y, sobre todo, de tan profundas raíces clásicas, como era la literatura epistolar.

Aludí antes a Ovidio, al Ovidio de las veintiuna cartas de amor de las *Heroidas.* Pues bien, recordemos, por ejemplo, que dos de ellas —la diecisiete y dieciocho—, intercambiadas entre

Hero y Leandro, coinciden con el célebre poema de Museo que Valera denomina «novela en verso», y que, tras la publicación de la obra de Longo, se proponía traducir también, según declara en el prólogo a *Dafnis y Cloe,* donde identifica certeramente a Museo con el poeta del siglo V y no con el mítico personaje en que creyeron los humanistas.

En los clásicos, pues, ha podido aprender Valera el valor narrativo, como sistema estructural, de las epístolas destinadas a relatar, *desde dentro,* desde la obligada primera persona del emisor, un proceso «de amores». Obviamente, seguir la trayectoria ovidiana no es tarea de estas páginas, ni el esfuerzo nos llevaría, por otra parte, a resultado alguno en conexión con Valera: estoy escribiendo de *estímulos* de filiación humanista, no de fuentes o imitaciones concretas. Pero puntualicemos el carácter de núcleo generativo que tuvo la carta en las narraciones sentimentales del XV, con la creación específica de la novela plenamente epistolar, en el primer ejemplo románico del género: el *Proceso de cartas de amores,* de Juan de Segura.

La *epístola,* como el diálogo —volvamos a *Asclepigenia*— es el modo de comunicación más característico del Humanismo. Pero en la carta literaria no tiene por qué excluirse la perspectiva lúdica, la distorsión chistosa, la desmitificación realista del mundo coetáneo. Las cartas de Aretino, en Italia, o las de Eugenio de Salazar, en España, discurren por cauces literarios a los que no es, en ocasiones, ajeno Juan Valera en una parte de su epistolario. Y en la práctica epistolar —narrativa o no— podía situar, perfectamente armonizadas, su experiencia personal de viajero y diplomático, su no menos personal experiencia de amistades y amores y su crítica irónica y distanciadora de situaciones vividas o contempladas. Pero todo ello podía, además, unirlo a una práctica de filiación renacentista.

La forma de la *epístola familiar* —o pseudofamiliar— del Humanismo, es un vehículo de comunicación en amistad real o literaria, apta como ninguna para transmitir una intimidad que desea ser compartida. Es, en consecuencia, la forma idónea para una narración introspectiva, que se comunica desde *sí* a *otro,* tal como comunica, por ejemplo, Teresa de Jesús su proceso espiritual a *un otro* —confesor o monjas carmelitas— en forma de dilatada pseudoepístola.

Para Valera, que ha podido partir —y participar— de un sistema epistolar clásico y renacentista, que sus diversos trabajos críticos demuestran conocer, tiene, además, precedentes narrati-

vos bien próximos: la moda epistolar del XVIII, que estructuró no pocas novelas en los finales de la centuria. Sin referirme a los consabidos ejemplos europeos —Richardson, Rousseau...—, solamente en España recordemos *La Serafina,* de Mor de Fuentes, que —en su edición definitiva de 1807— desarrolla una historia amorosa de corte intimista y psicológico, a través de las ciento cuarenta y cuatro cartas que un personaje, Alfonso, envía a un amigo suyo. Como en *Pepita Jiménez,* no hay respuestas expresas: sólo un *Epílogo,* como en la novela de Valera, permite saber el desenlace, y oír la voz de ese receptor, pretexto, como el Deán de Valera, para que el protagonista comunique su personal autoanálisis. Y como en *Pepita Jiménez* —y tantas otras novelas de corte semejante— el título de la novela nos lleva a la heroína causante del proceso amoroso, no a los emisores o receptores de las cartas, es decir a Pepita o Serafina, no a Luis o Alfonso.

En consecuencia, el maduro escritor que es Valera cuando termina su primera novela —cincuenta años y una merecida fama de poeta y ensayista— tiene detrás de sí una sólida cultura humanística muy bien asimilada; una amplia experiencia vital y un conocimiento extenso de la literatura coetánea e inmediatamente anterior. Ha expuesto ya muy claramente sus ideas acerca *De la naturaleza y carácter de la novela,* en fecha muy anterior —1860— a la aparición de las grandes novelas realistas de la época de la Restauración. Y al publicar *Pepita Jiménez* se sitúa, con casi veinte años más que el joven Galdós, al frente, cronológicamente, de la llamada generación de 1868. Tal vez todo ello contribuya a lo anómalo del resultado: una novela idílica, que estimulan a la vez modelos clásicos y realidad contemporánea, y que el teórico Valera desarrolla técnicamente en un juego prodigioso —casi *metanovela*— de insospechada modernidad, pero utilizando, aparentemente, procedimientos antiquísimos.

2. El desarrollo narrativo de «Pepita Jiménez»: ironía y distanciamiento

Dentro de esos procedimientos, Valera comienza colocando al lector en el código sobreentendido del más puro convencionalismo: el manuscrito hallado. Pero observemos que, de entrada, el autor nos da una señal equivocada, cuando advierte que el legajo, que contiene tres partes diferenciadas —que necesitan verosímilmente tres letras diferentes— está todo él escrito «de

una misma letra». Es sólo una sugerencia del autor del hallazgo el que ésta «fuese la del señor Deán». Es decir, que en plena ironía cervantina —recordemos a Cide Hamete Benegali— Valera se plantea irónicamente la misma licitud o credibilidad del procedimiento. En la existencia del manuscrito no cree nadie: lector y autor *están en el secreto* y aceptan lúdicamente la convención novelesca. Pero esa convención aceptada, planteada desde la plataforma previa de sus incoherencias, va a transformarse en la novela en un sutilísimo juego de suposiciones —tan convencionales como el planteamiento—, en que, no menos lúdicamente, acepta el lector intervenir. Por lo pronto, el manuscrito encontrado, ¿es una *historia* verdadera o es una *novela* escrita por el misterioso Deán? Naturalmente, todo no pasa, repito, del juego convencional, pero ello le permite al verdadero autor —sobre el cual, el lector no tiene, obviamente, ninguna duda— un distanciamiento de lo narrado. Distanciamiento que permitirá su intromisión en el relato cuando le parece, y el comentario metanovelístico oportuno.

En su asumida personalidad de *editor,* el narrador-autor —Juan Valera— advierte acerca de la manipulación efectuada sobre el total del manuscrito: es suyo el título y ha cambiado los posibles nombres reales de los personajes, «para que, si viven los que con ellos se designan, no se vean en novela sin quererlo ni permitirlo». Y al final de la obra, el supuesto *editor* vuelva a dirigirse al lector para advertirle de la necesariedad relativa del *Epílogo,* y notificar una supresión. (Ya antes había advertido que suprimía las glosas o notas del Deán.) Ahora se trata de advertir que sólo se transcriben los párrafos más significativos de esta segunda colección de cartas, de las que ignoramos la cuantía.

¿Un epílogo innecesario? Verdaderamente, el *happy end* de la obra se sobreentendía: la futura felicidad de la pareja era, como dice burlonamente Valera, «una consecuencia dialéctica bien deducida». Pero siguiendo el juego del manuscrito encontrado, allí estaban las cartas y él se limita a extractar de ellas lo más pertinente, para atar todos los cabos posibles de la historia. Y no era el menor de ellos, mostrar, no la felicidad de la pareja, sino su mantenida religiosidad dentro del estado del matrimonio.

Tenemos, pues, de momento, tres emisores de la historia: un narrador-autor que la edita, la titula y, en cierto modo, organiza los materiales del discurso, y dos emisores de cartas: Luis de Vargas y su padre (partes I y II del relato). Todos ellos, naturalmente, utilizan la primera persona. A ellos se une, fuera casi del

texto o del enunciado, un receptor de los dos epistolarios, el Deán, sobre el que, paladinamente, vuelca Valera la paternidad de la obra y cuyas respuestas sólo podemos deducir, a través de las contestaciones de Luis a las advertencias que, supuestamente, contienen sus cartas. La personalidad del supuesto novelista sigue así escamoteándose. Al Deán sólo le *oiremos* directamente en dos ocasiones: una carta a su hermano reproducida en la parte II y una Nota a un pasaje de esa parte, que, como excepción, no omite el editor.

Ahora bien, al final de las cartas de Luis, el discurso narrativo cambia de procedimiento técnico, y comienza una narración en tercera persona a cargo de un narrador omnisciente, que relata los acontecimientos acaecidos desde la cita de Luis y Pepita hasta la boda de la pareja. Y de nuevo, al comienzo de esta segunda parte interviene el supuesto *editor,* para seguir haciendo cómplice al lector del juego establecido sobre la autoría de la obra. (En ello se ventila, convencionalmente, si el relato es *historia verdadera* o *narración fingida:* el viejo problema, ante el nuevo género, de los preceptistas del Renacimiento.) Porque el autor de los *Paralipómenos,* se dice al comienzo de éstos, es «un sujeto perfectamente enterado de todo». ¿Quién? No puede ser el señor Deán, alejado del lugar de los acontecimientos. Ni nadie que asuma el papel de narrador-testigo, presente, por ejemplo, inverosímilmente, en la entrevista secreta entre Luis y Pepita. ¿Quién es éste narrador omnisciente, cuyo relato llega al *editor* escrito en la letra que se supone del Deán? Es más, burlonamente, Valera, que se introduce como *editor* en dos ocasiones en medio del relato, vuelve a crear ante el lector a este supuesto y misterioso narrador omnisciente, que no es don Juan Valera (el editor oficial, simplemente), pero tampoco el Deán, aunque no se sabe con certeza. Porque las glosas del texto —suprimidas según se advierte, salvo una— indicarían que no lo era, pero tampoco son una prueba segura: aunque no estén de moda, existen novelas anotadas o glosadas. ¿El tema? Es atrevido, pero no está en contra de la «verdad católica» ni la «moral cristiana». En todo caso, justificaría el deseo de anonimato por parte del Deán y el presentar la historia como caso no inventado. Y en cuanto al punto de vista, es decir la no utilización de la primera persona, si el Deán relatase unos sucesos verídicos en los cuales él mismo es personaje, donosamente Valera aduce el ejemplo de Jenofonte, y la narración en tercera persona de su *Anábasis,* relatando desde fuera sucesos de los que fue testigo. Pero recordemos que

el Deán no ha sido testigo de los sucesos: sólo puede conocerlos por carta. ¿Por qué entonces no limitarse a transcribir éstas, fuesen de su sobrino o de su hermano?

Sin embargo, en un inteligentísimo juego de irónicas suposiciones, ese supuesto y desconocido autor —que asume las voces de Luis, don Pedro, el Deán y relata unos hechos como narrador omnisciente— Valera lo distancia de sí mismo en todo momento. Aunque en la primera de sus intromisiones en los *Paralipómenos,* Valera nos da una señal de la identificación *editor-narrador.* En cada intromisión el editor advierte de la ruptura del relato y de su reanudación: se señala por una separación de párrafos o se señala en el enunciado, con frases aclaratorias del orden de «Sigamos ahora con la narración», o «Al llegar a este punto...». Sin embargo al final de esa supuesta primera interpolación no hay separación expresa entre comentario y relato. El *editor* comenta lo prosaico y vulgar, lo poco novelesco de las circunstancias que preparan el encuentro amoroso de los futuros amantes y al reanudar el relato se limita a seguir éste, mediante un párrafo intermedio entre comentario y relato: «Mucho queremos nosotros a Pepita; pero la verdad es antes que todo, y la hemos de decir aunque perjudique a nuestra heroína.» ¿Quién es ese *nosotros?* ¿De quién es heroína Pepita? ¿Del *editor* o del autor misterioso? ¿Quién ha de decir la verdad? ¿El autor que relata los hechos tal como sucedieron, o el *editor* que debe transcribir el pasaje sin intentar transformarlo? El enlace de ambos textos —comentario y relato— no existe realmente y un *único* emisor pasa, sin previo aviso, de una a otra parte del discurso.

La duda —supuesta, naturalmente— Valera la mantiene hasta el final. Gracias a ella son verosímiles sus intromisiones. Porque lo son en cuanto el lector acepta el juego comunicativo de la novela. Y esas intromisiones, y todo el proceso comunicativo mismo, le permiten a Valera realizar una función metapoética a través de las páginas del relato en su totalidad. Le permiten opinar sobre lo supuestamente transcrito, en irónicos comentarios sobre la verdad novelesca de la historia relatada y de la inverosimilitud de otras concepciones novelescas ya caducas. (Recordemos que *Pepita Jiménez* se escribe a las puertas de la escuela realista de la llamada novela de la Restauración.) Le permiten, en suma, un juego de la inteligencia, en donde el teórico puede plantearse qué es la ficción novelesca y hasta dónde la realidad de una historia ha de presentarse como tal.

Pero en la verosimilitud de esta nueva forma novelesca

—vuelvo a insistir sobre la fecha de la obra— Valera ha dispuesto el material narrativo con exquisito cuidado, y de acuerdo a los tres sistemas de comunicación empleados: supuesta reproducción de la totalidad de unas cartas; relato de unos episodios, y sinopsis fragmentaria de otro supuesto epistolario.

En los dos primeros casos el proceso temporal de lo acaecido está perfectamente señalado. La obra comienza dentro de una imprecisión cronológica: el hallazgo de las cartas se presupone que es cercano en el tiempo al momento de redacción de la obra, tal como indican los tiempos verbales. Pero la acción de los hechos narrados se retrotrae a una época no lejana, pero indudablemente anterior: el Deán ha muerto «pocos años ha», y de Pepita y Luis se dice «si viven», cuando no hay indicio alguno que nos haga suponer que no alcanzaron la ancianidad. La cronología general del relato es, en consecuencia, incierta. Podemos suponer, por los datos suministrados, que la época de la juventud de Pepita es la de la juventud de Valera. Sin embargo, al penetrar en el discurso de la historia, y a partir de la primera carta, podemos seguir puntualmente el paso del tiempo. Entre el 22 de marzo y el 27 de junio de un año incierto de la primera mitad del siglo XIX se desarrolla toda la acción del relato, es decir, desde la datación de la primera carta de Luis, a la fecha, que se consigna, de la conversación final de don Pedro y su hijo. Acabada ésta, se añade: «Al mes justo de esta conversación —finales de julio, por tanto—, se celebraron las bodas...» Durante los cuatro años siguientes don Pedro escribe a su hermano, relatándole algunos pormenores de la vida de la pareja y el destino final de acontecimientos y personas.

Así pues, Valera nos hace seguir, en la primera parte, casi día a día, una acción interior —la de Luis— relatada casi a modo de diario, escrito entre un 22 de marzo y un 18 de junio, fecha de la última carta. Un diario fragmentado en secuencias, ya que se escribe en función de un destinatario, alejado en el espacio, lo que nos lleva inevitablemente a la forma epistolar. El relato posterior narrará, en consecuencia, los sucesos de muy pocos días: del 18 al 27. Más concretamente, como veremos, del 23 al 27, y de ellos, casi se excluyen cuatro días. La noche del 23 al 24, será decisiva en los acontecimientos y a ella se dedica la mayor extensión.

Los intervalos temporales entre carta y carta son, en la primera parte, cortos y bastante regulares: de ahí esa sensación de diario a que aludía. Y en ese diario se consigna casi por igual el

estado de ánimo del muchacho y los acontecimientos de la vida cotidiana, por donde entra en la narración un considerable material de carácter costumbrista: Luis es el testigo observador de una realidad social que desconocía y que transmite —como Gazel a Ben Beley, en las *Cartas Marruecas,* de Cadalso— a un receptor alejado de esa realidad descrita.

Esa minuciosidad en la fijación de los sucesos permite, a la vez, el detenimiento demorado en el proceso psicológico del protagonista, y la descripción pormenorizada de la vida cotidiana del lugar. Ambos elementos, según Luis se vaya dejando ganar por el encanto de la Naturaleza que le rodea, y según vaya tomando cada vez mayor parte en los usos y costumbres de las gentes, irán cada vez interfiriéndose más y, en consecuencia, produciendo mayor desgarrón en el espíritu del joven seminarista.

Esa precisión cronológica permite, además, observar puntualmente la linealidad cronológica de la novela —que Valera advierte en el *Epílogo—,* sin más retrocesos narrativos que el contar la historia de Pepita en la primera carta, para poner al Deán en antecedentes. Y que esa puntualidad en fechar cada secuencia narrativa es intencionada lo demuestra el hecho de mantener el supuesto *editor* todas las fechas de datación de las cartas, de las que se ha suprimido por inoperantes —pero la supresión no se le advierte al lector— todos los encabezamientos, salvo en la primera carta, y todas las despedidas. Pero la fecha sí es elemento significativo, que no puede hacerse desaparecer.

Esa precisión cronológica se mantiene en las secuencias narrativas de los *Paralipómenos.* Ahora no pueden existir unas fechas expresas encabezándolas. Pero cada secuencia o capitulillo —sin título, pero señalado tipográficamente— se fija al tiempo real de manera inequívoca. Comienza la acción «a los cinco días de la fecha de la última carta», es decir, el 23 de junio, y «eran las once de la mañana». Coetáneamente, «mientras ocurrían estas cosas en casa de Pepita», el narrador nos relata lo que pasaba en casa de Luis, luego en el Casino, de nuevo en la casa, «hasta que dieron las tres» y don Pedro llama a su hijo al comedor. Poco después llega Antoñona y dispone la cita de los enamorados para las diez de la noche. Llegamos a ella y el encuentro se prolonga hasta «las dos de la noche», en que el lector acompaña a Luis al Casino, donde espera encontrar al Conde «a pesar de lo avanzado de la noche». Tiene lugar el lance de honor, Luis es llevado herido a su casa y el doctor le pronos-

tica una recuperación «en tres o cuatro días». La narración salta esos días para llegar a la decisiva conversación entre padre e hijo «en la mañana del 27 de junio» y en ella se alude a los sucesos de «la noche del 23 al 24». Hemos pasado de marcar los días a marcar, casi, las horas.

Así pues, tres meses, en quince secuencias temporales —las quince cartas— en que se relatan los sucesos transcurridos entre carta y carta; cinco días de relato, que en realidad casi se reduce a veinticuatro horas iniciales, y un *Epílogo* brevísimo en que se condensan cuatro años, porque, realmente, la historia ya ha terminado.

Lógicamente, y de acuerdo con esta estructura, el análisis psicológico que dio merecida fama a *Pepita Jiménez* se desarrolla en la primera parte de la obra. No olvidemos que los *Paralipómenos,* de acuerdo con la etimología de su cultista título tienen un carácter casi de simple *amplificación,* sea cual sea la cantidad de páginas que a ellos se dedican. De étimo griego y en su oposición a *prolegómenos,* el término significa «lo que se ha omitido», viniendo a designar, «lo que se añade a una obra», es decir la narración de unos sucesos que redondean y completan una historia. Así, en la Biblia griega y en la *Vulgata* el término se utiliza para titular las crónicas añadidas de Esdras y Nehemías, como suplementos al *Libro de los Reyes.* No olvidemos que las resonancias bíblicas son frecuentes en la novela, pero tampoco olvidemos que está escribiendo un seminarista: son en las cartas donde aparecen con abundancia. Sin embargo, para el helenista don Juan Valera no podía ser un término extraño. Y más si pensamos que pudo tener en mente —junto a la Biblia, que cita— los *Paralipomeni della Batracomiomachia,* aparecidos en 1842 y obra póstuma de su amadísimo Leopardi. Definir el término es importante, porque en este sentido de *amplificación* o *continuación* de lo historiado —perspectiva que aún se acentúa más en el *Epílogo*—, las partes II y III de la obra se presentan como un añadido, genéricamente hablando, pese a que puedan parecer imprescindibles para el conocimiento *total* de la historia. Quiero decir que la primera parte de la misma y su contenido sería la parte medular de la novela, que se configuraría así, no como el relato con final feliz de una historia amorosa, sino como el desarrollo y análisis del nacimiento, desarrollo y revelación de una pasión amorosa compartida. Esa perspectiva de narración introspectiva creo que es, pues, el enfoque medular de la obra. De ahí la importancia del sistema epistolar elegido.

En sus cartas, Luis asume una doble función, como ya he apuntado: testigo, como «forastero», de una vida social y de un paisaje que le son extraños, por olvidados. Y testigo de su propia evolución. Dentro de la primera función, Luis comienza por transmitir a su tío una serie de circunstancias ajenas a su intimidad: la intención de matrimonio de su padre y las circunstancias que concurren en la mujer elegida. Pero inconscientemente —la habilidad narrativa de Valera llega al máximo en este punto— ese mundo ajeno, centrado en Pepita, comienza a invadir su intimidad y a modificar sus sentimientos, provocando sensaciones nuevas. Ahora bien, el autor debe comunicar al lector lo que ese emisor (Luis) no conoce: su progresivo enamoramiento. Para ello se vale de un sistema de *indicios* o *señales* que, inocentemente, Luis transmite, ignorante de que son un *síntoma* y que el lector, al decodificarlos, convierte en *signo*. Y decodifican esos *indicios*, a la vez, los dos receptores: el lector, como receptor no expreso, y el Deán, como personaje inmerso en el universo narrativo y receptor expreso de las cartas. Porque el hecho de que el Deán interpreta esas señales es evidente: Luis se defiende en las cartas ante las advertencias de su tío. Evidentemente son señales bien fáciles de captar.

El 24 de marzo Luis siente curiosidad ante Pepita. No la conoce. Y piensa que esa curiosidad deriva del hecho de que su padre la pretende. Aparentemente no influye en ello el conocimiento de su biografía y el interés general hacia ella, aunque algo se insinúa. El 28 de marzo afirma que le «pareció, en efecto, tan bonita como dice la fama». Afirma aún que la ha mirado «con atención» en función de que puede llegar a ser su madrastra. Pero al lector —y al Deán— esa atención le parece excesiva, a juzgar por la minuciosidad de la descripción de su casa y de su atuendo. Después, Luis añade: «No se puede negar que la Pepita Jiménez es discreta.» El 8 de abril se narra la excursión a la huerta. Se describe el traje, a la usanza aldeana de Pepita y a propósito de que, pese a él, lleve guantes para preservar sus manos del sol, se describe con entusiasmo la belleza de esas manos, hasta el punto de disculpar cualquier acto de vanidad. También se alaban sus ojos. Y desde luego, nada de esto tiene ya relación con el objetivo interés dimanado de un posible parentesco. Significativamente, Luis confiesa que está dejándose llevar por extraños sentimientos de ternura y que la vida en torno le está ganando algo. La carta siguiente —14 de abril— está ya casi íntegramente dedicada a Pepita, a quien conoce, si seguimos las

fechas, hace unos quince días. Tanto es así que el 20 de abril debe defenderse ante el Deán: él sólo ve en Pepita «una hermosa criatura de Dios». Pero luego se delata ingenuamente: tan hermosa criatura, ¿iba a fijarse en él? Se compara a los pretendientes que ha tenido la joven viuda y en esa comparación, dentro de su aparente humildad, el lector —y el Deán— descubren un fondo de despecho. El cuatro de mayo la situación anímica —que aún desconoce Luis— es mucho más patente y los indicios los decodificaría cualquier testigo que llegase en ese momento, y sin antecedentes, al conocimiento de los hechos. No es posible que Pepita le ame, dice Luis, pero sólo lo es porque él se siente indigno de ese amor y porque Pepita es virtuosa, aunque en punto a su hermosura no pueda establecerse ningún término de comparación. Luego relata la excursión a caballo, donde él, despechado, hará un «desairado papel» de galán, en una tranquila mula a sus veintidós años, entre doña Casilda y el Vicario. Tan desairado que exclamará: «¡Cuánto sufrí por dentro!» Expresa su turbación al verse a solas por primera vez con la muchacha: «sentí por todo mi cuerpo un estremecimiento». Ya reconoce que Pepita le gusta: «... que iba a darme a entender que conocía que yo gustaba de ella.» Se sonroja. Y por la noche escribe que «la figura de Pepita era como el centro, o mejor dicho, como el núcleo o foco de estas imaginaciones vagas». Pero aún se despide pensando que serán sensaciones pasajeras y firme en el propósito de «lograr la dicha de ser sacerdote». El 7 de mayo sigue afirmando que no cree estar «herido de lo que llaman amor en el siglo. Y aunque lo estuviera, yo lucharía y vencería».

La historia de esa lucha ocupa la totalidad de las cartas restantes, la mitad aproximadamente. Porque en la carta siguiente —12 de mayo— ya admite la posibilidad de que Pepita le ame. Y a partir del 19, la venda cae de sus ojos: las cinco cartas restantes son la confesión y análisis de esa lucha entablada en su alma, entre su amor profano y la vocación sacerdotal. La última de las cartas termina expresando la agitación de su conciencia: «¡Qué herida y qué lastimada está mi alma!»

Realmente, aquí termina el proceso psicológico. La narración de la *caída* de Luis y su sensata determinación de abandonar la carrera eclesiástica con los *Paralipómenos* de la historia, y se relatan en otro registro narrativo. Y también esta segunda parte se cierra en sí misma al narrar la boda: «La historia de Pepita y Luisito termina aquí. Porque no es lo mismo *Paralipómenos* que *Epílogo*. Los primeros continúan la historia relatando sucesos no

contados. Es decir *continúan* y *amplifican*. El segundo *cierra* y *completa* el enunciado.

Aunque en ese cierre esté resumido, en su final, la idea central de la obra. Es decir, la posibilidad de armonizar Naturaleza y Espíritu. Los sentidos representados por Cloe y el alma —Psique— que descubre que su desconocido esposo es el propio dios Amor. Las dos pinturas alegóricas se nos dice que decoraban el templete paganizante que Luis y Pepita levantan en la campiña andaluza. Y las capillitas católicas, por otro lado, presiden la marcha de su hogar.

[*Pepita Jiménez*, edición, introducción y notas de Pilar Palomo, Barcelona, Planeta, 1987.]