

## PARADEISOS. EL TEMA DEL JARDÍN Y UN JARDÍN NEOPLATÓNICO EN LAS NOVELAS DE JUAN VALERA.

Lily Litwak

Universidad de Austin (Tejas)

La palabra paraíso deriva del griego, *paradeisos*, que a su vez viene del persa *pairidaeza*, que quiere decir un jardín cerrado, alegoría de la vida eterna. El primer jardín persa de que se tiene noticia es el de Ciro el grande en Passargada, (hacia 546 AC), con canales de agua, pabellones y prados de flores. Los árabes adoptaron el *chabarbagh* o jardín dividido en cuatro, por una especie de canal que rompe el flujo del agua y la hace brillar y espumear. Estaba formado por esquemas simétricos de flores y árboles típicos como el *platanus orientalis*, de hojas verdes y plateadas, y el ciprés, *cupressus sempervirens*, símbolo de inmortalidad. Los mongoles introdujeron frutales como el cerezo, la naranja, el melocotón y flores como la peonía, el lirio, el jazmín, la rosa y el crocus.<sup>1</sup>

A lo largo de los siglos, el hombre ha imaginado tantos tipos de paraísos como tipos de jardines. Cada cultura y cada época tiene su propia versión; los campos elíseos entre los griegos; para los budistas, las islas de los benditos, donde los bienaventurados se sientan en pétalos de loto; el *locus amoenus* romano es descendiente de los varios huertos dedicados a divinidades, en la Biblia, el jardín del edén<sup>2</sup>. Para el islam, los jardines son una eterna paradoja; recuerdo de la mortalidad y símbolo de la eternidad.

La variedad de estas visiones tiene un común denominador; se trata siempre de algún jardín lejano y fuera del tiempo, donde reina una eterna primavera, hay flores de mil colores y árboles que dan sombra y fruta, agua en abundancia y aves que cantan melodiosamente. En ese lugar privilegiado no se conoce el mal ni la enfermedad, y si por un momento asoman, señalan el principio de una historia diferente; la expulsión del hombre y su vida en la tierra, sujeto al tiempo y a la mortalidad.

1 Véase Gabrielle van Zuylen, *Tous les jardins du monde*, Paris, Gallimard, 1994;

2 El jardín persa tiene enorme significado, dio nombre al jardín ideal que está en el centro de la religión judía y judeo-cristiana; el paraíso terrenal. Los primeros traductores de la Biblia al griego interpretaron la palabra *gan-eden* que quiere decir «jardín de las delicias» por la palabra *paradeisos*. Los eruditos en hebreo aceptan que es imposible disociar *ganneden* de la raíz *e'den* que significa dulzura o delicia. Germain Bazin, *Paradeisos. The Art of the Garden*, Boston, Toronto, Londres, Bulfinch Press, 1990, p. 13.

A los creyentes de muchas religiones se les promete el acceso a este mundo perfecto tan sólo después de la muerte. Pero en los textos sagrados, esas imágenes están tan llenas de belleza terrenal que el paraíso se ve tentadoramente cercano, y es tal vez el brillo de la esperanza en la vida después de la vida lo que inspira al hombre a construir paraísos en la tierra; jardines deliciosos y fragantes, adornados de flores y acariciados por brisas celestiales, tal como el que cultivaba Hidebert de Laverdin, obispo y poeta inglés del siglo XI, que deteniéndose un momento para admirar su propio jardín, exclamó: «¡Paraíso, he aquí tu rival!»

Las novelas de Juan Valera que toman lugar en Andalucía, tienen extensas descripciones de jardines. Son de capital importancia, pues no están allí solamente para formar un marco, por el contrario, catalizan la acción o portan el mensaje de la novela. A menudo tenemos que descifrarlos, como si fueran acertijos, y siempre nos llevan de vuelta al mito del paraíso recobrado.

En *Las ilusiones del doctor Faustino*<sup>3</sup> los personajes no sólo son retratos tomados de la realidad. Juan Fresco, más que un aldeano de Villabermeja, parece figura legendaria y mitológica, parece, por momentos, aludir al dios Pan, pues informa que con las cañas de un cañaveral había hecho la mítica flauta, con la cual lograba una música «que se me figuraba que no había oído jamás en el mundo porque las inventaba yo mismo, o eran como reminiscencias vagas de la música del cielo.»<sup>4</sup> También son emblemáticas las tres mujeres en la vida de Faustino; su prima Constancia, María, la «inmortal amiga,» y la sensual Rosita.

En ésta, como en otras novelas de Valera, abundan las alusiones al pensamiento hermético, neoplatónico y ocultista. Por ejemplo, la historia se desarrolla bajo el signo del número tres; Juan Fresco comenta que precisamente encima de Villabermeja está el trono de la Santísima Trinidad, un capítulo se llama «la tertulia de los tres dúos», están los tres trajes simbólicos de Faustino, Constancia menciona que para poder casarse con Faustino necesitaría tener «triple amor»,<sup>5</sup> y por fin, los tres amores que corresponden a tres mujeres que podrían ser el desdoblamiento de una sola, pues las tríadas son manifestaciones de las potencias divinas, y de las actividades espirituales del alma humana; el número tres sintetiza la tri-unidad del ser<sup>6</sup>. En esta extraña novela, para cada una de las tres protagonistas, dedica Valera un jardín diferente; el *hortus conclusus* o jardín cerrado para Constancia, el cementerio o jardín de los bienaventurados para María, y el «paraíso terrenal» para Rosita.

El jardín de Constancia es el arquetípico *hortus conclusus*, tomado del jardín persa con muros, cuatro divisiones y fuente central. Es un paraíso terrenal del cual se

---

3 *Pepita Jiménez* apareció por entregas en *Revista de España* durante la primavera de 1874, y luego en forma de tomo ese mismo año. *Las ilusiones del doctor Faustino* salió en la misma revista entre octubre y junio de 75

4 Citamos de ahora en adelante y en todas las referencias a Valera de las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1947, 3 tomos. En este caso, t. I, pp. 203-4.

5 *Ibidem*, 259.

6 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 972.

excluyen los peligros del mundo. El interior apenas se descubre a través de la espesura frondosa de árboles y plantas. Destacan entre éstos los naranjos, árbol paradisiaco por excelencia, pues produce frutos y flores de aroma delicioso simultánea y continuamente. Fueron populares en los jardines de los claustros, e introducidos a Europa por los moros a través de España.<sup>7</sup>

El encuentro entre Faustino y María, la «inmortal amiga» se lleva a cabo sólo después de que éste atraviesa un complicado laberinto de calles estrechas y tortuosas,<sup>8</sup> el cual puede ser recorrido iniciático o representación de los complicados caminos del amor. En un encuentro, la silueta de María destaca en el cementerio iluminado por la luna<sup>9</sup>. Recordemos que el cementerio es también jardín de los bienaventurados, diseñado a través de los siglos para sugerir la visión del más allá.

A Rosita corresponde el «paraíso terrenal». Allí llega con Faustino en una gira campestre que se inicia por un terreno inhóspito y sin vegetación, hasta un extraño cerro, casi cortado a tajo, formado de áridos peñascos. Aparece nuevamente el tema del laberinto en el camino en espiral que les lleva hasta la cumbre desde donde admiran la inmensa vista panorámica limitada por las sierras; «poblaciones, caseríos, huertas, viñedos, ríos, arroyos, bosques de olivos y encinas, santuarios, y sembrados». Son provincias enteras iluminadas por un sol refulgente, y claras y distintas merced a la transparencia del aire.

Cada elemento concurre al significado mágico del paraje. Podemos percibir que no se trata de una montaña cualquiera, Juan Fresco nos había puesto sobre aviso sobre la peculiaridad del lugar. Según él, Villabermeja está justamente en el centro de un universo formado por el cielo, como media naranja de cristal, y la tierra, cuyo seno guarda un infinito abismo de cavernas sin término<sup>10</sup>. Tan peculiar situación, de acuerdo con tratados simbolistas, identifica a la extraña montaña como el *axis mundi*, el eje del mundo que conecta el centro de la tierra y el centro del firmamento, la línea en la que gira el cosmos y de la que es vértebra y principio de unidad.<sup>11</sup>

En la cumbre, los peñascos áridos y desnudos de los costados de la montaña, formando un enorme receptáculo lleno de tierra fértil, cierran y aislan una meseta, de laderas espléndidamente pobladas de viñas, almendros, acebuches y encinas. La nava es la perfección del paisaje según ejemplos antiquísimos y cumple con todos los requisitos del paraíso terrenal; el agua de abundantes arroyos que se han abierto

---

7 La naranja de Sevilla *citrus auriantu* fue introducida por los moros desde el siglo XII, la dulce naranja de China *citrus sinensis* llegó en el siglo XV. Sobre este tema véase Jack Goody, *The Culture of Flowers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

8 Aunque la ciudad era chica, no tanto que no hubiera en ella un laberinto de calles estrechas y tortuosas por donde se internó Faustino precedido de la vieja», 250. Véase sobre el significado del laberinto, Lima de Freitas, *O Labirinto*, Lisboa, Editora Arcadia, 1975.

9 *Las ilusiones*, p. 272.

10 P. 203.

11 Véase Jill Purce, *The mystic spiral*, New York, Thames and Hudson, 1980.

cauce sin que intervenga la mano del hombre, fertiliza el «lugar delicioso» y forma sotos frondosos. Es el tema del *locus amoenus*, el lugar hermoso y sombrío, que con antecedentes como el ambiente bucólico de Teócrito y Virgilio, se desprende después como tema retórico-poético independiente y persiste a través de la poesía latina y la edad media hasta el siglo XVI.

La metáfora de la floración perpetua identifica el carácter absoluto del paisaje y lo reúne con la memoria mítica del paraíso perdido. En el bellissimo lugar se encuentran las más preciosas flores en las combinaciones más artísticas y coloridas que pueda imaginarse; «merced a la primavera, y sobre el fondo verde de hierba fresca y tierna, lucían cual rico esmalte o cual bordados primorosos, las nigelas azules, los lirios morados, la salvia purpúrea, la amarilla gualda y las blancas margaritas,» y otras mil flores y plantas que brotan espontáneamente por toda aquella llanura y al borde del sendero. Las sensaciones olfativas se asocian a la visión o las substituyen con una complejidad y correspondencia sensorial: el perfume del tomillo y el romero, los mastranzos, el toronjil y la mejorana que embalsaman el ambiente. Junto al recreo de los ojos, junto a los aromas y fragancias insiste en el recreo de los oídos, pues se oyen los cantos de los mil tipos de pájaros; «pitirros, vejetas, oropéndolas, verderoles, gorriones y jilgueros» que saludan a los recién llegados. La abundancia de agua, pajaros, flores y frutas todo ello se funde y entrelaza en el más sutil, excitante y hasta morboso halago sensorial que nos lleva de vuelta al jardín islámico, del cual Sattar Kheiri ha notado que: «fueron tan lejos en sus intenciones artísticas, que hasta pretendieron armonizar (y conseguir sensaciones nuevas) los perfumes del jardín con los efectos plásticos y musicales de surtidores y cascadas.»<sup>12</sup>

En el centro mismo de la nava florece un jardín de rosas de todos géneros y colores; reminiscencia del *gulistán* del paraíso terrenal persa, pues fueron ellos quienes la veneraron como la reina de las flores y cultivaron y lograron numerosas variedades. Desde un palomar, las mansas aves vienen a posarse sobre los hombros de los amantes, arrullándose sin el menor recelo. La paloma es doblemente emblemática, pues según el Nuevo Testamento, representa al Espíritu Santo, y como símbolo de simplicidad y pureza se relaciona con la Virgen María. En su acepción pagana que valoriza diferentemente la noción de pureza, no se la opone al amor carnal, sino que se la asocia a él, como ave consagrada a Afrodita.<sup>13</sup>

Identifica Valera a una flor que sirve de común denominador a jardines tan diversos; la violeta, que a pesar de su modestia, destaca entre las más bellas flores. Indica el escritor que en el jardín de Constancia, a ambas orillas del arroyo, había muchas violetas y que su aroma sobresalía por encima del de las rosas, azahar y demás flores. En el paraíso terrenal, «quedaban violetas tardías que era la flor que más gustaba a Rosita.» La flor también tiene significados plurivalentes. Por una parte se identifica con

---

12 Sattar Kheiri, «Jardines de la India,» *Arquitectura*, No 52, 1923, p. 261.

13 *Dictionnaire de symbols*, p. 972.

la Virgen María, por su proverbial humildad; y por su color, formado por igual proporción de rojo y azul, se relaciona con la alquimia<sup>14</sup>. Según esa ciencia, es el equilibrio entre la lucidez y la acción, entre la tierra y el cielo, los sentidos y el espíritu, la pasión y la inteligencia. Es el color del secreto, detrás del cual se lleva a cabo el misterio de la reincarnación, y de la transformación.<sup>15</sup>

*Juanita la Larga* parece una novela más transparente que *Las ilusiones del Doctor Faustino*, pero si ponemos atención, nos percatamos que el paisaje del lindo pueblito de Villalegre, donde transcurre la acción resulta igualmente misterioso. En el centro del pueblo, una milagrosa fuente riega las huertas y hace frondosísimos los alrededores. El agua exquisita y transparente filtrada por las rocas de los cerros tiene cualidades prodigiosas, se dice que da fuerza al vinagre y mejor sabor al trigo. Oculta a la vista de los transeúntes por muros y frondosos pinos, nos lleva fuera del tiempo y del color local; parece volver a los tiempos bíblicos cuando las mujeres con su cantarillo a la cintura acudían por agua, como si fuesen «Rebecas».<sup>16</sup>

En esta novela el jardín tiene un papel fundamental. El modelo aquí es el típico patio cordobés que predomina en la arquitectura del pueblo. Se ven por entre los hierros de las cancelas, todos llenos de las flores y enredaderas, que forman tupido cortinaje, siempre con el surtidor en el medio cayendo en las rojas tazas de bruñido jaspe, y rodeado de gran pirámide de tiestos.

Esos preciosos recintos ya habían sido apreciados desde el siglo pasado por viajeros extranjeros que visitaban Andalucía. Escribe Mrs Villiers Stuart: «El patio cordobés es el más íntimo y familiar. Las columnas suelen ser de piedra y los azulejos se emplean parcamente. El pavimento es, en general, mosaico de canto rodado y los zócalos encalados o con anchas cenefas pintadas en azul, rojo o amarillo, de pintura al temple.»<sup>17</sup> Théophile Gautier había destacado su carácter recatado, como extensión de la casa, que simboliza y resume el modo de vida de sus habitantes<sup>18</sup>. Esos recintos siguen en Córdoba el ejemplo del atrium romano, si bien añadiéndole arriates (del árabe *riat*) de plantas trepadoras, y una verdadera colección de macetas repletas de geranios, rosas, gitanillas, jazmines, nardos y claveles arrojando el pozo o la fuente central de donde proviene el agua para atender a su riego.<sup>19</sup>

---

14 Ibidem, p. 1020. El arcano XIII del tarot, nombrado la temperancia, representa un ángel que tiene en sus manos dos vasos, uno azul y el otro rojo, entre los cuales se intercambia un líquido incoloro; el agua vital, el violeta, invisible en esta representación es el resultado de este intercambio perpetuo entre el rojo chthoniano de la fuerza impulsiva y el azul celeste.

15 Es por ello por lo que Jesucristo lleva el manto violeta durante la Pasión, es decir, cuando ha asumido totalmente su encarnación y que en el momento de llevar a cabo su sacrificio se une competamente en él al hombre hijo de la tierra que va a redimir con el espíritu.

16 *Juanita*, p. 537.

17 Mrs Villiers Stuart, *Spanish Gardens*, Londres, Batsford, 1929, p. 170.

18 Angus Mitchell, *Spain*, London, Weidenfeld, p. 206.

19 *La belleza de Córdoba*, Ed Noria, 1990.

La trama amorosa de la novela que nos ocupa se desarrolla en el patio de Juanita, donde ésta y su madre reciben a don Paco, acaudalado propietario ya entrado en años, y enamorado de la joven. Son las noches del mes de julio, iluminadas por la luna y multitud de estrellas de oro, en aquel patio fresco y perfumado de dompedros, albahaca y hierbaluisa de los arriates y macetas. El patio aquí es el *hortus conclusus*, cerrado del exterior por los jazmines y rosas de pitiminí que trepan por las paredes y forman verdes cortinas enredándose en las rejas de las ventanas<sup>20</sup>. Se explica que el lugar, en su reconditez, en su estructura de espacio pequeño y en su afán de intimidad e individualismo, en su riqueza de color, en sus halagos sensoriales de flores, y hasta en su mismo regusto de exotismo musulmán, con ecos de literatura, historia y romances, se ofrezca en la novela como una de las realizaciones ideales del jardín-paraiso. Siguiendo ejemplos bíblicos, la misma Juanita se identifica con el huerto cerrado al despreciar a otro pretendiente: «Señor don Andrés, el jardín de que aquí se trata no tiene verduras sino para su amo. Para los demás, sin excluir a vucencia, sólo tiene ortigas, aulagas, cardillos y cardos ajonjeros.»<sup>21</sup> En el modelo cristiano, la Virgen María se identifica con el lugar, así como la amada de Salomón en el *Cantar de los cantares*, donde se encuentra el más fragante y sensual jardín cerrado que nos lleva de vuelta al *pairidaeza* persa: «un jardín es mi hermana, mi esposa; un manantial, una fuente... un huerto de granadas con deliciosa fruta, alcanfor y nardos, azafrán, cálamó y canela, con árboles de incienso mirra y aloe, ... una fuente del jardín, un pozo de agua, un arroyo de Líbano...»<sup>22</sup>

El paraíso para Valera está circunscrito a ciertos enclaves. Don Paco, desilusionado y tristísimo por no creerse correspondido por Juanita se marcha de Villalegre. Con añoranza se aleja del espléndido lugar en plena primavera dejando atrás las acequias por donde corre con grato murmullo el agua clara y fresca, los prados esmaltados de brillante verdura, violetas y mil silvestres y tempranas flores de olor delicioso, los manzanos y otros frutales en flor y los tiernos renuevos en los álamos y en otros árboles. El territorio que limita a Villalegre donde se adentra, no tiene huertas ni viñedos ni olivares, sólo son terrenos incultos y amarillentos, cardos y pitas, cerros pelados sólo cubiertos a trechos por jaras y chaparros<sup>23</sup>. Es la negación del edén, el paisaje de Caín, un limbo de espacio desolado, donde le ocurren aventuras verdaderamente iniciáticas; se extravía en un laberinto de estrechas sendas, encuentra a un bandido enmascarado, y logra salvar a don Ramón, el rico tendero de Villalegre en lucha con el forajido. Sólo entonces puede volver don Paco a Villalegre.

En esta novela, la ambivalencia del paisaje es obvia, Valera encuentra el paraíso, pero lo restringe a pequeños y frondosos enclaves edénicos, con alguna connotación

---

20 *Juanita*, p. 555.

21 *Ibidem*, p. 616.

22 John Armstrong, *The Paradise Myth*, Oxford, Oxford University Press, 1969, p. 102.

23 *Juanita*, pp. 590-91.

a la sexualidad, y con ella a la culpa e imperfección<sup>24</sup>. Las dos escenas son más contrastantes que complementarias, el pueblo paradisíaco, representando el ideal de un mundo ordenado y armonioso, y las afueras como el mundo después de la caída, áspero, duro, irregular, árido y salvaje, y tan sólo en parte domado por la sociedad y la religión. El patio de Juanita, como el *hortus conclusus*, es alegórico del alma regenerada y protegido del exterior por sus muros.

Si el lector de las novelas de Valera se anima a salir de Villalegre, a pocos kilómetros de distancia llega a un pueblo cuyo nombre nunca se especifica, pero que se conoce como el lugar donde están la casa y el jardín de *Pepita Jiménez*. El argumento de esta novela parece simple a primera vista; el joven protagonista Luis de Vargas, hijo natural de un rico labrador en un pueblo de Andalucía, viene del seminario donde ha estado preparándose para el sacerdocio, a pasar un tiempo en las propiedades de su padre. Allí, a pesar de su firme propósito de dedicarse a la Iglesia, sucumbe al encanto de Pepita, joven y bella viuda, hogareña y virtuosa, bien acomodada y propietaria de hermosas fincas. Al final, Luis olvida sus proyectos eclesiásticos, y se casa con Pepita, fundando una hermosa familia. La crítica ha juzgado sistemáticamente que el abandono del camino del sacerdocio por el protagonista, es debido simplemente a que éste comprende que su misticismo era falso, pero en realidad este asunto y la novela son más complejos, y sus significados se revelan en gran parte a través del jardín.

Un importante episodio de la novela ocurre cuando Luis, Pepita y otros personajes se reúnen para una merienda campestre en la huerta de Pepita. Aquí cristalizan los sentimientos amorosos de Luis, y sus cartas dan cuenta de la reunión, revelando su inclinación hacia la dulzura de los placeres de la vida y su atracción a la linda lugareña.

Anteayer tarde fuimos a la huerta de Pepita. Es hermoso sitio, de lo más ameno y pintoresco que pueda imaginarse. El riachuelo que riega casi todas estas huertas, sangrando por mil acequias, pasa al lado de la que visitamos; se forma allí una presa, y cuando se suelta el agua sobrante del riego, cae en un hondo barranco poblado en ambas márgenes de álamos blancos y negros, mimbrones, adelfas floridas, y otros árboles frondosos, la cascada, de agua limpia y transparente, se derrama en el fondo formando espuma, y luego sigue su curso tortuoso por un cauce que la naturaleza misma ha abierto, esmaltando sus orillas con hierbas y flores y cubriéndolas ahora con multitud de violetas. Las laderas que hay a un extremo de la huerta están llenas de nogales, higueras, avellanos y otros árboles de fruta. Y en la parte llana hay cuadros de hortaliza, de fresas, de tomates, patatas, judías, y pimientos, y su poco de jardín, con gran abundancia de flores, de las que por aquí más comunmente se crían. Los rosales, sobre todo, abundan, y los hay de mil diferentes especies.

---

<sup>24</sup> El dualismo religioso del periodo postdarwiniano, a menudo hacía difícil concebir el paraíso sin mancha. Max F. Schltz, *Paradise Preserved. Recreations of Eden in Eighteenth and Nineteenth Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 250-59.

La carta de Luis comenta que en la merienda, los asistentes fueron agasajados con las jugosas fresas que allí se cultivaban acompañadas de leche fresca de algunas cabras de Pepita, y que se habló «de flores, de frutas, de injertos, de plantaciones y de otras mil cosas relativas a la labranza, luciendo Pepita sus conocimientos agrónomos en competencia con mi padre».<sup>25</sup>

El jardín se describe como un verdadero paraíso. Estamos otra vez en el *locus amoenus* y el encuentro con la variedad de sensaciones, visual, táctil, auditiva y olfativa, que puede ser la base de la compleja emoción del sentimiento integral del paisaje. La acción transcurre en primavera, el clima es delicioso, y no existen allí insectos ni alimañas. Se enumera todo cuanto de bello produce la tierra, poniendo de manifiesto los dones de la providencia. Todo es «de lo más ameno» las flores son «mil», las acequias «llenas», la cascada «limpia y transparente», los rosales «abundan», hay «multitud» de violetas y fresas en «cantidad asombrosa». En equilibrio con la belleza del paraje, se da atención al trabajo que el hombre realiza; signo visible de que entiende científicamente y colabora con los procesos naturales, más que imponerles esquemas forzados. Los elementos naturales, aguas, plantas, árboles, etc., aparecen al lado de un vocabulario que señala la actividad humana, riego, presa, huerta, hortalizas. La mitad de esta inversión proviene del hombre y se complementa por la contribución de la naturaleza que a su vez tiene su propio papel artístico, pues esmalta, forma espuma, dibuja cursos sinuosos, pinta, diseña, hace formas.

Se distingue en la huerta la combinación de plantas utilitarias y ornamentales. Las orillas de las acequias están cubiertas de hierbas olorosas y de flores de mil clases. Además de rosas y violetas, hay patatas, judías, pimientos. La gran variedad y abundancia de las plantas, característica del tópico paradisíaco, lleva a Valera a acomodar en la huerta todos los árboles posibles; nogales, álamos, higueras, avellanos y otros frutales. La noción de 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. Así, en la propiedad de Pepita, este elemento aparece diversa y convenientemente almacenado y distribuido. Pero el agua no es regalo gratuito de la naturaleza y requiere el trabajo y el manejo del hombre, pues la huerta funciona gracias a un plano de irrigación de papel importantísimo; la vasta trama de acequias que riega las huertas, la presa y el estanque obligan a trabajos y cuidados para asegurar la sin igual fertilidad. Por otra parte, la utilización del agua no va en detrimento de la belleza del lugar. La naturaleza dirige el curso sinuoso del riachuelo y ha formado la bella cascada que cae en el estanque. En contraste con el trazo geométrico y recto de las acequias, actúa la línea serpentina del riachuelo considerada en la estética de lo pintoresco

---

25 *Pepita*, p. 128. Sobre este jardín véase mi libro *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991. La fresa es simbólica, tanto de placeres celestiales como terrenales.



como la más intrincada, la más variada, y sobre todo la más universalmente observada en la naturaleza. De esta búsqueda de equilibrio entre arte de la naturaleza y el artificio humano deriva la construcción del paisaje. El jardín guarda semejanzas con el jardín islámico y el hispano-árabe, que sigue el modelo persa, con las divisiones de los canales, agua corriente, huertas en sombra, perfumes, el sonido de las fuentes y el canto de los pájaros. Hay detalles de la huerta de Pepita que se encuentran ya en textos medievales que describen jardines en Córdoba, Almería y Málaga; la colocación del pabellón, que en este caso es el merendero, la diversidad de plantas alimenticias y ornamentales, y sobre todo en la organización del agua; el curso sinuoso del arroyuelo, el sistema de irrigación por medio de acequias, y el estanque en donde se recoge el agua del riego.<sup>26</sup>

Al final de la novela Luis ha abandonado su postulación mística y se ha casado con Pepita. La reconciliación de sus ideas con la vida y la felicidad conyugal se perciben en las reformas que el joven matrimonio ha hecho en la casa. Ahora adornada con muebles, libros y cuadros que han traído de París, Roma y Viena, y tiene cuartos que parecen «preciosas capillitas católicas o devotos oratorios» pero que tienen también «su poquito de paganismo». El cambio filosófico de Luis se pone de manifiesto sobre todo en el jardín, con cuya descripción se cierra la novela. Apunta Valera que la huerta «ha dejado de ser huerta» y es un «jardín amenísimo» con sus araucarias e higueras de la India y con una pequeña estufa llena de plantas raras. Sobre todo, una serie de elementos artísticos y mitológicos imparten nuevos significados al lugar:

El merendero o cenador, donde comimos las fresas aquella tarde ... se ha transformado en un hermoso templete, con pórtico y columnas de mármol blanco ... dos bellas pinturas lo adoman: una representa a Psiquis descubriendo y contemplando extasiada, a la luz de la lámpara al amor, dormido en su lecho, otra representa a Cloe cuando la cigarra fugitiva se le mete en el pecho, donde, creyéndose segura y a tan grata sombra, se pone a cantar, mientras que Dafnis procura sacarla de allí. Una copia, hecha con bastante esmero, en mármol de Carrara de la Venus de Medicis ocupa el lugar preferente y como que preside la sala.<sup>27</sup>

El jardín de Pepita se asemeja ahora a un nuevo modelo, ya no al jardín musulmán, sino al del Renacimiento italiano, pues lo que hace Valera, es reproducir en un pueblito cordobés, una miniaturización de una villa renacentista, posiblemente palladiana. Esta correspondencia se lleva a cabo en tono juguetón y humorístico, sin pomposidad. Los muebles nuevos traídos del extranjero, los canarios y gatos de Pepita, los tiestos graciosos, hablan de placeres domésticos y logrables, de las delicias de estar en la casa, son elementos lúdicos que se burlan de la pretenciosidad y nos

---

<sup>26</sup> Véase James Dickie, «The Islamic Garden in Spain», en Eds. Elisabeth B. Macdougall y Richard Ettinghausen, *The Islamic Garden*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1976, p. 100. y Francisco Páez de la Cadena, *Historia de los estilos en jardinería*, Madrid, Istmo, 1982, pp. 61-91.

<sup>27</sup> *Pepita*, p. 194.

invitan a compartir la alegría del matrimonio. El posible lazo con la arquitectura de Palladio es interesante, pues el arquitecto fue de los menos afectados por los arranques de misticismo del clima religioso del Renacimiento, lo cual coincidiría con el nuevo estado de ánimo de Luis. En su casa, como en las villas del famoso arquitecto, se glorifican los valores de la vida como si hubiese llegado una nueva edad dorada. Ambas reflejan el cuidado y organización de la tierra continuamente beneficiada por el dueño. De allí la armonía con que esa construcción se integra al paisaje, y la admirable combinación de idealismo y espíritu práctico que la anima.

La planificación de las acequias que admiramos anteriormente en la finca, si bien se relaciona con el jardín hispanoárabe, también tiene su equivalente en obras como los *Cuatro libros* de Palladio<sup>28</sup> donde se detalla cómo debe correr el agua para alimentar plantaciones y juegos de agua. Las plantas nuevas y raras y la estufa que embellecen ahora el jardincillo cordobés, permiten a Pepita mantener una constante y florida primavera durante todo el año y es el referente de la creciente importancia que el jardín renacentista<sup>29</sup> acordaba a hierbas medicinales y plantas extranjeras, para laboratorio e investigaciones botánicas, pues no está de más recordar que las cátedras de botánica empezaron a implantarse en Europa hacia 1544<sup>30</sup>. Toda la ideología encomiástica de las labores hortícolas que dirige el mensaje de *Pepita Jiménez*, refleja asimismo las ideas sobre jardinería incorporadas al pensamiento del Renacimiento. Aquellos nobles que comisionaron sus villas a Palladio eran lectores de Cato, Columella y Varro e inspirados por la seducción del paisaje y por la tradición autorizada del *otium classicum*, fueron ávidos jardineros.<sup>31</sup>

La inspiración de aquellas propiedades, como la de Luis y Pepita, no es bucólica, sino geórgica, con gran énfasis en el trabajo agrícola y elogios a los prados cultivados y juegos de agua. Por ello, la vida en esos lugares no se ve como evasión sino como ejemplo de su esplendor. No hay más que abrir al azar *Pepita Jiménez* para encontrar en esas gustosas páginas acompañando los vaivenes del pensamiento de Luis, su admiración por la belleza de las huertas, el despertar de su curiosidad por el trabajo agrícola, que contrasta favorablemente con sus excesivas elucubraciones místicas. A la vez que va enamorándose de Pepita, sus sentidos se dejan ganar por el encanto de

---

28 Publicados en Venecia en 1570.

29 Véase Eugenio Battisti, «Natura Artificiosa to Natura Artificialis» en *The Italian Garden*, ed. D. R. Coffin, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1972, pp. 1-36, y Lucio Tongiorgi Tomasi, «Botanical Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries», en eds. Monique Mosser y George Teyssot, *The Architecture of Western Gardens*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1991, pp. 81-2.

30 Antoine Schnapper, «Gardens and Plants Collections in France and Italy in the Seventeenth Century», *The Architecture of Western Gardens*, pp. 175-77.

31 Julian Barnes y Micheangelo Muraro «A Villa of Abundance. Villa Barbaro», *FMR* No 68 XIV, june 94. Véase también John Dixon Hunt, *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1986, y también, Terry Comito, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1971. y David Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

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 ambos, corre el agua cristalina con grato murmullo. Las orillas de las acequias están cubiertas de hierbas olorosas y de flores de mil clases. En un instante puede uno coger un gran ramo de violetas. Dan sombra a estas sendas pomposos y gigantescos nogales, higueras y otros árboles, y forman vallados las zarzamoras, el rosal, el granado, la madreSelva. Yo estoy encantado con las huertas, y todas las tardes me paseo por ellas un par de horas» Aprecia el «distinguir en las viñas, donde apenas empiezan a brotar los pámpanos, la cepa Pedro Jiménez de la balady, de la don Bueno, distinguir la cebada del trigo». «No he salido del lugar y de las amenas huertas que las circundan.» Hay muchas más menciones a estos temas que expresan que el cultivo del mundo natural es apropiado alimento para la mente tanto como para el cuerpo. Es una actitud similar a la de aquellos apologistas del jardín en el Renacimiento, que adjudicaban tan gran importancia a la «composición del lugar», Petrarca habla del genio del lugar *ingenium loci*. Ficino creía que lo que se cultivaba en la villa era tanto el alma como la tierra, y mencionando a Cicerón, hacía un juego de palabras con *cultus*, para articular la convicción de que la educación es sólo una forma más alta de cultivar los recursos de la naturaleza. Es allí donde se descubre la *vera hilaritas* (verdadera alegría), que hace buena la fallida promesa del jardín de Epicuro.<sup>32</sup>

El paradigma que se ofrece en *Pepita Jiménez* al concebir la relación entre pensamiento y mundo gracias al jardín encuentra su referente en obras como el *Convivium religiosum* de Erasmo donde los protagonistas huyen de la ciudad a una finca rústica para revivificarse. La alabanza a la vida campestre que en la novela de Valera evoca a Horacio, Cicerón, y Sócrates, es similar a la que hicieron Ficino, Pico della Mirandola y aquellos humanistas que querían restaurar las tradiciones clásicas a la orilla de un estanque y a la sombra de los huertos.

La apropiación del *otium* clásico para propósitos cristianos en el Renacimiento tiene su origen en los jardines de los monasterios medievales, pero tanto en aquellas villas como en la finca de Pepita se percibe que no es tras los muros conventuales, sino dentro del mundo donde se cultiva la perfección edénica, y por ello, los emblemas del jardín no celebran los goces de la mente solitaria sino el esplendor y variedad de la creación original. El episodio de la jira campestre en la huerta de Pepita pertenece a la tradición de varias obras renacentistas, donde se asocia el diálogo con el jardín. Lo cual no tiene que ver sólo con una convención literaria sino con premisas humanistas y particularmente en las argumentaciones contra la escolástica. Mientras los comentarios y cuestiones medievales se llevaban a cabo en un espacio exclusivamente textual o lógico, el diálogo humanista estaba situado en el mundo real, donde se podía expresar al ser individual y al cosmos.

---

<sup>32</sup> Véase al respecto Liana Cheney, *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings*, Londres, University Press of America, 1985.

En el homenaje que Pepita y Luis hacen al mundo clásico, incorporan las divinidades paganas a una peculiar concepción del catolicismo, no sólo como curiosidades, sino como espléndidas presencias. Tal como en algunas villas italianas (como la Medici), donde se presenta una versión de la edad de oro asociada con la noción cristiana de paraíso, en el jardín de Pepita los mundos pagano y cristiano no están en conflicto, sino en armonía, fundidos por la cultura de los habitantes que creen tanto en la religión cristiana como en el espíritu de la antigüedad, de la cual se sienten herederos y perpetuadores. Valera no intenta sólo establecer una simple analogía con la antigüedad, sino lograr una continuidad. No recrea el pasado sino renueva y perpetúa un paisaje que persiste fuera del tiempo y la historia y restaura la plenitud clásica en ese pequeño rincón en Córdoba.

El jardín de Luis y Pepita expresa un elaborado mensaje que se descifra en los frescos y la estatua del templete. Sabemos que esta construcción es una modificación del merendero donde tomaron las fresas. Es un dato importante, pues implica que probablemente en tiempos antiguos era el sitio de un pequeño templo, o por lo menos el lugar de adoración de alguna divinidad local. Aquella jira, emprendida en primavera influye en toda la novela, pues ciertamente, la primavera está en la misma base de la finca como núcleo generativo, *omphalos* según los griegos. De allí que el agua que la irriga tenga un significado más profundo, y la relacione con antiguas tradiciones y mitos. El templete tomado de la tradición clásica es un soleado y alegre olimpo con sus pilastras y columnas, pedimentos y adornos y jubilosas alegorías de armonía pre-lapsaria. Es el centro espiritual del hogar, dedicado a las divinidades tutelares. Venus diosa de la belleza y los jardines y Eros, dios del Amor, que establecen el lugar como sagrado.

Los frescos y la estatua del templete deben verse en detalle, pues desarrollan en un plano icónico el tema de la novela y estos elementos tomados del arte y la arquitectura y no de la literatura, son una metanarración de la propia novela. Por medio de la interacción de la narrativa y las bellas artes, Valera refiere a *Pepita Jimenez* no ya a la historia sino al mito. Las imágenes del jardín son unidades iconográficas simbólico-sinópticas en el plano semántico, que no necesitan del desarrollo narrativo, y escapan a cualquier organización espacial y temporal. Ello hace posible la expresión del tema secreto de la novela que se sitúa más allá de la contingencia de la narración. El primer fresco representa una escena de la pastoral de Longo *Dafnis y Cloe* que Valera tradujo del griego, lo que indica la importancia que atribuía a la obra. Aprecia en ésta el hondo sentimiento de la naturaleza, y considera que tienen mérito suficiente como «para colocarla en el número de las novelas excepcionales, de belleza absoluta».<sup>33</sup>

En este novelita que trata de los amores y el descubrimiento de la sensualidad entre los pastores Dafnis y Cloe, disculpa Valera lo que alguien pueda tachar de licencioso, y que él, por su parte, encuentra cándido, inocente, lleno de «religión

---

33 *Dafnis y Cloe. Las pastorales de Longo*, pp. 837-8.

positiva». La historia griega resulta una trasposición de *Pepita Jiménez* a nivel de mito, pues don Luis y Pepita, tanto como los dos pastores «se aman antes de saber que se aman, son bellos e ignorantes, contemplan y comprenden su hermosura, y de esta contemplación y admiración nace su amor...»<sup>34</sup> Aun el género de la obra de Longo corresponde con la de Valera, quien indica que *Dafnis y Cloe* «más bien que de novela bucólica, puede calificarse de novela campesina, de novela idílica o de idilio en prosa; y en este sentido, lejos de pasar de moda, da la moda y sirve de modelo aun, *mutatis mutandi*, no sólo a *Pablo y Virginia*, sino a muchas preciosas novelas de Jorge Sand, y hasta una que compuso en español, pocos años ha, cierto amigo mio, con el título de *Pepita Jiménez*.»<sup>35</sup>

El tema del otro fresco está igualmente relacionado con la historia de Luis y Pepita. Presenta el mito de Psique y Cupido, y su fuente está en *El asno de oro* de Apuleyo. En este libro aparece un importante jardín, el que rodea el palacio del amor<sup>36</sup>. La historia fue de mucha significación durante la antigüedad clásica. En las pinturas de Pompeya se ven muchos Cupidos y Psiques revoloteando con alas de mariposa, y la figura de Psique aparece en las catacumbas simbolizando el alma. En el Renacimiento, bajo la influencia neoplatónica, la fábula fue muy usada como tema de frescos en villas y palacios, por ejemplo en la villa del Trastevere del Cardenal Alessandro Farnesse que más tarde se hizo famosa con el nombre de La Farnesina<sup>37</sup>. Aquí, los frescos de Rafael embellecen la *loggia*, una verdadera extensión del jardín, y entre ellos destaca el de Amor y Psique, imbuído de significaciones neoplatónicas, tal como en el templete de *Pepita Jiménez*.

La historia es como sigue. Psique era una doncella mortal tan hermosa que la gente la adoraba como si fuera Venus misma.<sup>38</sup> Pero la belleza cuando es tan grande crea distancias más que conexiones, por eso, la joven no podía atraer un marido y la propia Venus, ofendida se convirtió en su encarnizada enemiga y mandó a su hijo Cupido para castigarla. Este sin embargo, sin revelar su identidad, se enamoró de Psique, y quiso casarse con ella. Los padres de la doncella sabían, por la predicción de un oráculo, que su hija se casaría con un monstruo, y desesperando de encontrarle un marido terrenal y mortal, arreglaron el casamiento con ese desconocido, bajo las condiciones peculiares impuestas por Cupido: que en la fiesta de la boda se dejara a la novia en la cumbre de la montaña. Así fue Psique, conducida por un cortejo fúnebre al lugar designado, y al quedarse sola sintió que un viento ligero la llevaba hasta un magnífico palacio que sería su morada. Por la noche, en la

---

<sup>34</sup> Completa Valera que si el autor hubiera puesto en los amores de sus dos personajes algo más de más sutil, etéreo y espiritual, hubiera sido completamente falso, tonto e insufrible, p. 843.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Apareció durante el período helenístico, que duró desde la muerte de Alejandro hasta 31 DC. Véase *Paradeisos*, p. 17.

<sup>37</sup> Fue construida por el arquitecto Peruzzi, que también pintó algunos de sus frescos.

<sup>38</sup> Erich Neumann, *Amor and Psyche. The Psychic Development of the Feminine. A Commentary on the Tale by Apuleius*, New York, Pantheon Books, 1956.

oscuridad, sentía una presencia junto a ella, pero no sabía quién era ese marido, pues éste le había advertido que si ella lo veía, lo perdería para siempre. Las hermanas de la joven, celosas de su felicidad, despertaron su desconfianza a tal grado que una noche Psique tomó un cuchillo y una lámpara de aceite y por primera vez miró a su esposo dormido; era un dios tan hermoso, que ella se quedó embelesada contemplándolo, enamorándose del amor mismo. La mano con que sostenía la lámpara tembló, y una gota de aceite hirviendo cayó en el pecho de su amado que huyó y la abandonó. Entonces comenzaron muchas otras desgracias de Psique, víctima de la cólera de Venus.

Hay en esta fábula el tema del severo castigo por trasgredir una prohibición para adquirir mayor conocimiento, pero de mayor importancia es la significación neoplatónica de la historia. Psique en griego quiere decir alma, y en el mito, la heroica persistencia de Psique es lo que eventualmente vence la malicia de Venus y la transforma en inmortal. Psique se une a Amor, su marido, pero no a través de la muerte sino por el matrimonio, pues ella también se ha convertido en diosa. La trascendencia final es la unidad del alma y el amor cuya hija es *Voluptas*, que en el lenguaje de los mortales quiere decir Placer. Las implicaciones de la historia se aprecian mejor al considerar los comentarios de Ficino sobre Platón<sup>39</sup>. Como otros filósofos del siglo XV, en su síntesis de cristianismo y platonismo, considera al mundo como un negro abismo donde el hombre, por sus pasiones, puede caer fácilmente, La solución para escapar de esta tiranía está en el neoplatonismo que ofrece al alma, Psique, el verdadero camino para llegar a secreto central del universo, la belleza. Se llega a ello a través del Amor, una emoción irresistible, provocada tanto por la belleza del cuerpo como por la del alma. Venus es la encarnación de esta fuerza vital que reúne lo que se había separado, y reconcilia el alma con el universo. Lejos de estar aprisionado por el mundo de los sentidos, como sería el punto de vista de la ortodoxia cristiana, el Amor se ve aquí como la forma de desprender al alma de su envoltura carnal y elevarla a lo angélico.

Al examinar el mito, nos damos cuenta que el fresco no es una simple decoración del jardín en *Pepita Jiménez*, sino que alegoriza el tema de la novela. Luis se identifica con Psique porque sus preocupaciones místicas expresan los peligros del alejamiento de la vida. Al aceptar a Pepita no se trata, como comúnmente se cree, de que esté convencido de que su misticismo no es sincero, lo que propone es que todo misticismo es falso porque el amor equivale a amor a Dios. Como explica Erich Neuman, la relevancia del mito es enorme, Apuleyo el platonista, vivió en una época cuando Psique aún no era adorada como diosa, y por ello este mito que simboliza la transformación y deificación de la psique, muestra no sólo un cambio religioso fundamental en el mundo antiguo sino también el paso del mundo medieval al renacentista. Considera Neuman que en este último caso, el cuento de Psique representa el desarrollo de una idea pagana en una época cristiana permeada de

---

<sup>39</sup> Escritos en 1464.

paganismo. Concluye que sólo mil quinientos años después de Apuleyo, se logró hablar significativamente de la deificación de la psique humana, y sólo cuando empezó a ceder la prohibición medieval sobre el aspecto femenino de la vida psíquica en un mundo espiritual orientado exclusivamente hacia valores celestes masculinos, se pudo empezar a descubrir lo divino en la naturaleza terrestre y el alma humana<sup>40</sup>. La fortuna del mito fue enorme y Valera se une a toda una serie de escritores desde Apuleyo hasta Spencer y Milton, Keats y otros románticos, que interpretaron la historia de Psique y Amor, como el «alma autónoma buscando su propia salvación fuera y más allá de la jerarquía de la gracia.»<sup>41</sup>

La vida de Luis está predestinada, pues lo que él quiere, no es sólo ser sacerdote sino alcanzar la gracia. Ahora bien, todas las vidas de los santos son metamorfosis, transiciones de un estado físico a uno espiritual, lo cual ocurre también en la novela, pero en este caso la transformación no menos santa ni menos divina se logra con el casamiento y depende del amor. Este amor debe entenderse según la definición que da Ficino; el deseo, inspirado por la belleza, pues sin belleza no sería amor sino pasión animal, así como la belleza, sin relación con la pasión sería una entidad abstracta. Sólo el vivificante éxtasis del amor une los contrarios *pulchritud* y *voluptas*.<sup>42</sup>

Esa peculiar calidad del amor como unión del amor sexual y espiritualidad se explica en la Venus que Valera escoge para presidir el templo. Se trata de la Venus de Medici, que está desnuda pero se cubre el seno y el vientre con las manos, la clásica *venus pudica*, y con ese momentáneo gesto expresa la unión de contrarios, naturaleza doble del amor, tanto sensual como casto, y su belleza se explica como símbolo de lo divino.<sup>43</sup>

No se trata aquí de un simple caso de *contaminatio* de temas cristianos con ideas del paganismo. La doctrina neoplatónica intentaba reconstituir las imágenes de las divinidades clásicas rehabilitando la mitología, pero atribuyendo además a cada una de esas figuras significaciones astrológicas, morales, cristianas, por lo que la figura puede verse en diferentes contextos. Ello fue acelerado por los esfuerzos de los humanistas en establecer un punto de convergencia entre las doctrinas de la antigüedad y el cristianismo.<sup>44</sup> Warburg ha demostrado lo múltiples que eran los significados

---

40 Neumann, pp. 143-44.

41 Wendy Steiner, *Pictures of Romance. Form Against Context in Painting and Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p. 60 ss.

42 Corresponde a la definición del amor que da Platón en el *Symposium*.

43 A. Streeter, *Botticelli*, Londres, George Bell and Sons, 1905, p. 99, señala que la Venus de Medici fue descrita desde 1375 por el erudito boloñés Benvenuto Rambaldi que había visto la estatua antigua durante una visita a Florencia. Liana Cheney, Op. cit., señala que la Venus de Medici inspiró la figura de Venus de *El Nacimiento de Venus* de Botticelli, 16. Esta obra y *La primavera* también se explican en base a ideas neoplatónicas por Wind, Gombrich y otros. Véase también Giulio Carlo Argan, *Botticelli*, Paris, Skira, 1957.

44 Por ejemplo, Gombrich ha señalado que la figura central de *La primavera* deriva iconográficamente de la Virgen en una *Anunciación* por Baldovinetti, y que *El nacimiento de Venus* está compuesto en relación con el tradicional bautizo de Cristo. Gombrich ha reconstruido ese proceso de transmutación o *contaminatio* de un tema sagrado, E.H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Forma, 1972, pp. 63-132.

atribuidos a las divinidades clásicas y lo poco que expresa una etiqueta convencional tal como «diosa del amor.» Para el Renacimiento, Venus fue un símbolo ambivalente. Los humanistas estaban familiarizados con su papel convencional no menos que con sus significados más esotéricos, lo que Wind considera una de las más refrescantes paradojas del neoplatonismo.<sup>45</sup> Lucrecio la trata de encarnación de la fuerza generadora. Pico della Mirandola la define como la fuente del *debiti temperament*<sup>46</sup> y la llama la diosa de la concordia y la armonía. Ficino ensalza su belleza como símbolo del esplendor divino, y lejos de ser la diosa del placer, Venus representa la *Humanitas*, que a su vez abarca el amor, la caridad, la dignidad, la magnanimidad, la liberalidad, la magnificencia, la gentileza, la modestia, el encanto y el esplendor, por todo lo cual es la más adecuada guía en las esferas superiores. En *De amore* de Plotino, traducido por Ficino, el contraste entre su plácida naturaleza y la inquietud de su hijo, viene en una definición que parece explicar sus divergentes papeles: «si el alma es la madre del amor, entonces Venus es idéntica con el alma, y Amor es la energía del alma.»<sup>47</sup>

Esto explica que la inscripción en latín con que se inicia la novela: «*Nescit labi virtus*» (la virtud ignora caer), tenga al final de la novela, no su negación sino su corroboración en los versos de Lucrecio grabados con letras de oro en el pedestal de Venus:

*Nec sine te quidquam dias in luminis ora sexoritur,  
neque fit loetum, neque amabile quidquam*

(Sin tí, absolutamente nada emerge a las divinas riberas de la luz  
y no hay sin ti en el mundo ni amor ni alegría)<sup>48</sup>

Valera propone una ideología controvertida según la ortodoxia católica. La moraleja está clara en *Asclepigenia*, y en *Doña Luz*, tanto como en *Pepita Jiménez*. Al margen de los particulares desenlaces de cada una, el tema es que la armonía afectiva no sólo es la base de la felicidad humana sino también de la realización concreta de lo ideal.<sup>49</sup> En el diálogo filosófico amoroso *Asclepigenia*, el personaje Proclo, (cuyo nombre es el de un pensador neoplónico), filósofo envejecido por estudios, ayunos y mortificaciones, reconoce que «la unión mística ... fue sin duda una ilusión malsana ... Mi prurito de perderme en el Uno... es la más monstruosa perversión del espíritu ... Es crear un misticismo contrario al amor».<sup>50</sup>

---

45 Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance. An exploration of philosophical and mystical sources of iconography in Renaissance art*, New York, The Norton Library, 1969, p. 118.

46 *Ibidem*, p. 119.

47 Gombrich., *Op. cit.*, p. 133, hay que considerar asimismo la creencia neoplatónica en dos venus, Venus Humanitas y Venus Celeste.

48 de Lucrecio *De rerum naturae*, lib. I, pp. 22-23. En su contexto los versos clarifican aun más nuestra interpretación: «En fin, por mares y montes y arebatados torrentes, por las frondosas moradas de las aves y las verdeantes llanuras, hundiendo en todos los pechos el blando aguijón del amor, (Venus), los hace afanosos de propagar las generaciones, cada uno su especie. Y puesto que tú sola gobiernas la naturaleza y sin ti nada emerge a las divinas riberas de la luz, y no hay sin ti en el mundo ni amor ni alegría, quisiera me fueras compañera en escribir el poema.» Tomado de la ed. de Leonardo Romero, *Pepita Jiménez*, Madrid, Cátedra, 1991, n393.

49 Arturo García Cruz, *Ideología y vivencias de don Juan Valera*, Salamanca, U. de Salamanca, 1978, p. 145.

50 *Asclepigenia*, p. 1296.



Es sabido ya la gran dosis de pensamiento ocultista y hermético que incluye Valera en *Morsamor*; lo que ha sido menos visto es su admiración por los filósofos neoplatónicos a quienes cita a menudo<sup>51</sup>. Recordemos algunos datos para verificar el vínculo del neoplatonismo con el hermetismo y la magia. Por ejemplo, es Cósimo de Medicis quien anima a Ficino a que traduzca el *Corpus hermeticus*, obra que se atribuía a Hermes Trimegistus, libro importantísimo durante el *quattrocento*, que participa una antigua y esotérica sabiduría, cuyo principio fundamental es la unidad del todo, materia y espíritu, y que, consecuentemente, considera a la naturaleza como fuerza sagrada. La cultura humanista del Renacimiento, empezando por Ficino, se vio rápidamente penetrada por estas ideas, casi antitéticas al pensamiento racional y católico-ortodoxo. Al pasar por alto estas alusiones en la obra de Valera, se ha pasado por alto que en sus novelas andaluzas también incorpora una fuerte base de paganismo, neoplatonismo, teosofía, ocultismo, y otras heterodoxias. Valera ya había declarado en alguna ocasión, que «yo no soy indiferente en materias de religión. Soy tan apasionado como sujeto a dudas y vacilaciones, .... cada día me separo más, allá en el fondo de mi conciencia de la religión católica. Sólo una revolución completa, una verdadera transformación en el seno de esta religión misma puede llevarme a ella de nuevo.»<sup>52</sup>

Las alusiones neoplatónicas se perciben a lo largo de diversos episodios de *Pepita Jiménez*. Edgar Wind indica que el dominar el caballo con la rienda según ciertas alegorías neoplatónicas se refiere al dominio de las pasiones animales, puesto que el caballo es el símbolo platónico de la pasión sensual o libido, y es por eso que como prueba de amor, el animal debe ser manejado por las riendas<sup>53</sup>. Reminiscente de ello es el aprendizaje de la equitación que tiene que hacer Luis, y su triunfo como jinete. Asimismo, la tríada que forman Pepita y dos aldeanas, que sirven la merienda de fresas en la finca puede referirse por su composición, simetría y situación, a las tres gracias, servidoras de Venus, a quienes el neoplatonismo había otorgado ricas significaciones como símbolo de amor que invitaba celestes meditaciones<sup>54</sup>. Sin entrar en los detalles de otras novelas de Valera igualmente llenas de temas neoplatónicos, basta indicar que en *Pasarse de listo* incluye toda una discusión sobre las diversas clases de amor y sobre las dos Venus que es estrictamente tomado de los escritos de Ficino.<sup>55</sup>

---

51 Véase por ejemplo en *Morsamor*, ed. de Leonardo Romero, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, pp. 122, 124, 128, menciones a Ficino, Pico della Mirandola, León Hebreo. Son sólo algunas menciones, hay muchas más. El platonismo de Valera fue tratado por Menéndez Pelayo en sus *Notas a la poesía* de Valera, *Obras Completas*, XVIII, 1908.

52 García Cruz, Op. cit., p. 150. Valera no sufrió las críticas de la ortodoxia católica como tuvieron que sufrirlas algunos neoplatónicos como Botticelli, eran vistas con benevolencia aun por críticos católicos tan exigentes como Menéndez Pelayo que se niega a considerarlo entre los heterodoxos, y califica al «dulce Valera, el más culto, el más helénico, ... y el más clásico, o más bien el único verdaderamente clásico de nuestros poetas, cuyo paganismo refinado y de exquisita naturaleza ... se ilumina con ciertos rayos de misticismo y teosofía y no excluye el amor a otras hermosuras más altas.» Marcelino Menéndez Pelayo *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, ed. Maroto, 1881, t. III, p. 814.

53 Edgar Wind, Op. cit., pp. 145-46, indica que ello proviene probablemente de ritos iniciatorios paganos cuyo primera prueba era el purgar las pasiones sensuales.

54 El grupo actúa en función de discursos simbólicos de mucha complejidad como en *La Primavera* de Botticelli. Véase Wind y Gombrich, op. cit.

55 *Pasarse de listo*, pp. 503-505.

Igualmente, las ideas que integran el mundo pagano en el cristiano son abundantes. Por ejemplo, el encuentro erótico entre Don Luis y Pepita, con el jardín como marco, que tiene lugar en la noche de San Juan, que como explica el autor, es tradicional en Andalucía, aunque sea fiesta católica, y conserva «no se qué resabios de paganismo y naturalismo antiguos... Tal vez por la coincidencia de la fiesta con el solsticio de verano, el hecho es que todo era amor profano y no religioso, todo era amor y galanteo.»<sup>56</sup> Es fecha importante, pues introduce en la narración rituales de sociedades agrícolas, asociadas a la magia, al culto del erotismo y las fuerzas de la vegetación. Así también, para Ficino, la magia es procedimiento natural, despojado de las connotaciones demoníacas de la nigromancia medieval y para él la naturaleza aparece como lugar de infinitas transformaciones, como nexo de flujos vitales.

Con estas premisas, una red de significaciones subyacen la descripción del jardín en esa noche, las muchas menciones al sensualismo de la vegetación, y sobre todo las menciones a los reflejos de los brillos celestiales en la tierra, pues hasta los millares de estrellas se corresponden con multitud innumerable de gusanillos de luz que relucen como diamantes entre las acequias y la hierba<sup>57</sup>. Tales reflejos van más allá de la simple observación, pues en sus brillos, los elementos terrestres se ven transfigurados y regenerados, no como débiles aproximaciones del objeto original, sino como idealizadas versiones. El encuentro en la noche entre Pepita y Luis, a oscuras, casi sin verse puede relacionarse con el tema del amor ciego, según lo explica Pico della Mirandola, que al explicar la imagen del eros vendado, o ciego, es una manifestación de un deseo profundo e irracional, pero no realmente ciego, sino más sabio que la razón, realizado más por coparticipación física que por especulación racional, que en frase de Pico es «amor ciego, pero por ello precisamente capaz dirigir la mirada sobre el aspecto material para captar el secreto de una verdad invisible»

(*amor ...sine oculis dicitur, quia est supra intellectus* )

Podemos ahora determinar donde queda exactamente el paraíso para Valera. Es evidente, que prefiere el paisaje con una fuerte base cultural clásica y mediterránea. En *Gento y figura*, un personaje detalla las bellezas paradisíacas de Río de Janeiro, pero confiesa que prefiere Nápoles, pues la bahía sudamericana no despierta recuerdos históricos ricos en poesía, mientras en la de Nápoles, cada piedra, cada escollo y cada gruta tiene su leyenda y evoca nombres de personajes históricos y míticos: Ulises, las sirenas, la sibila...<sup>58</sup>

Pero es en Andalucía donde Valera va a encontrar el palimpsesto mediterráneo. Empieza por un reconocimiento de la fuerza del paisaje, en sus formas bellas y en su luminosidad como energía apolínea, y legible asimismo en su cualidad viva y dionisiaca reconocible por la fiesta, y contenida en sus frutos y vides. Percibe el substrato mitológico al concebir la naturaleza como entidad fluida en comunicación

---

<sup>56</sup> *Pepita Jiménez*, pp. 169-170.

<sup>57</sup> Insiste Valera en esta correspondencia totalmente terrestre, aclara que no se trata de insectos aéreos; pues no hay luciérnagas aladas ni cocuyos que vuelan, «pero esos gusanillos de luz abundan y dan un resplandor bellissimo»

<sup>58</sup> *Gento y figura*, p. 634.

con el mundo divino, a través de lugares privilegiados; manantiales, cuevas, ríos, rocas, montañas, En el prólogo que Valera escribió para la novelita *Dafnis y Cloe* de Longo, explica que en esa historia está vivo el concepto de *mytho*, por medio del cual se explican los fenómenos de la naturaleza, «el terror de los bosques, el curso del sol y el de las estrellas, la vida misteriosa de las plantas, la voz del escondido eco, la recóndita inmensidad y el prolífico abismo de los mares, el subterráneo origen de las fuentes... la fuerza que amontona los metales... el fulgor de la aurora, las nubes, el trueno, el rayo...» En ella se guarda el saber de las primeras edades, y llega inclusive a defender su verosimilitud estética que se funda en la presencia de «ciertos seres por encima del ser humano... en la creencia en las ninfas; en Amor, no como figura alegórica, sino como persona real, viva y divina, y en Pan, como dios protector de los pastores.»<sup>59</sup> Así, en sus propias novelas, aun cuando se sitúa frente a la naturaleza de manera realista, en su visión más libre y amplia, falta de elementos artificiales, incorpora alusiones a la mitología que le proporcionan un acervo maleable de imágenes, un lenguaje de signos y sueños.<sup>60</sup>

Además, como se ve en *Pepita Jiménez*, a Valera le produce intenso goce la vista de los cultivos que también emparentan la tierra con el Mediterráneo. Es el *paradeiso* fecundo de la antigua Grecia, que produce higos, granadas, aceitunas, uvas. Pero la huerta, el viñedo y los olivos ilustran la voluntad de estos pueblos de componer, con los elementos de la naturaleza, un proyecto de vida y de producción que implica un conocimiento de la tierra que nace de la observación y de la experiencia, Para elaborarlo han sido menester siglos de mirada obstinada sobre el crecimiento de una planta o el fluir de un manantial o un río. Este conocimiento puede emparentarse con la búsqueda de un orden, es decir, de una aparente organización de los hechos y caracteres de la tierra.

Pero Valera es aun más preciso para la localización del *paradeiso*. Sabemos que sus novelas se localizan en pequeñas ciudades de Córdoba. *Las ilusiones del doctor Faustino*, está situada en Villabermeja, alusión al topónimo de Doña Mencía escenario también de *El comendador Mendoza*, y *El bermejino prehistórico*, Doña Mencía y Cabra dan como resultado el topónimo de Villalegre, lugar en el que se desarrollan los hechos de *Juanita la Larga*, y los cuentos *El doble sacrificio* y *El maestro Raimundico*. Valera da así una denominación poética a los espacios de su niñez. Y hay un lugar que nunca nombra explícitamente, y al que siempre se refiere como el más bonito de todos, es el pueblo donde vive Pepita Jiménez. Por ejemplo, en la introducción a *Las ilusiones del doctor Faustino*, Valera nos dice que Villabermeja está cerca de la pequeña ciudad donde vivían Pepita Jiménez y Luis de Vargas, y que

---

59 *Dafnis y Cloe*, p. 842. De particular interés en esta novela es la cueva o nifeo. Véase Florence M Weinberg, *The Cave The Evolution of a Metapoboric Field from Homer to Ariosto*, New York, Peter Lang, 1986.

60 Véase por ejemplo en la carta del 4 de mayo en *Pepita Jiménez*, al describir el paisaje del Pozo de la Solana: «se concibe allí en el fervor del mediodía, cuando el sol vierte a torrentes la luz desde un cielo sin nubes ... la vida de los antiguos patriarcas y de los primitivos héroes y pastores, y las apariciones y visiones que tenían de ninfas, de deidades y de ángeles, en medio de la claridad meridiana.» *Pepita Jiménez*, p. 139.

es más pobre y no tan bonito como el lugar de Pepita Jiménez<sup>61</sup>. Valera insiste en guardar la indeterminación espacial y geográfica. Indica en *El comendador Mendoza* que dista dos leguas de Villabermeja, ese lugar «cuyo nombre no he querido nunca decir, y donde he puesto la escena de mi Pepita Jiménez.»<sup>62</sup> Sabemos cual es el nombre de ese tercer vértice del triángulo de su narrativa entre Villabermeja y Villalegre. Es Cabra, el lugar más bonito de todo el paraíso. Y si no se cree, veámos esta descripción incluida en *El comendador Mendoza*:

La pequeña ciudad está por todas partes circundada de huertas. Muchas sendas la cortan en diversas direcciones. A un lado y a otro de cada senda hay una cerca de granados, zarzamoras, mimbres y otras plantas. En muchas sendas hay un arroyo cristalino a cada lado; en otras, un solo arroyo. Todas ellas gozan en primavera, verano y otoño, de abundante sombra, merced a los álamos corpulentos y frondosos nogales, y demás árboles de todo género que en las huertas se crían.

La tierra es allí tan generosa y feraz que no puede imaginarse el sinnúmero de flores y la masa de verdura que ciñen las márgenes de los arroyos, esparciendo grato y campestre aroma.

Campanillas, mosquetas, violetas moradas y blancas, lirios y margaritas abren allí sus cálices y lucen su hermosura.

El sol radiante, que brilla en el cielo despejado, dora el aire diáfano, hace más espléndida la escena. Increíble multitud de pájaros la anima y alegra con sus trinos y gorjeos. En Andalucía, huyendo de la tierra de seco, buscando el agua y la sombra, se refugian las aves en estos oasis de regadío, donde hay frescura y tupidas enramadas.<sup>63</sup>

Es el lugar que cumple con todos los requisitos del jardín absoluto. Común con la teoría del jardín hay la admisión preliminar de una naturaleza bella y propicia para la existencia del hombre, y la idea de que el hombre puede elegir lo mejor de las formas naturales. Se trata aquí del paisaje absoluto cuya naturalidad posee la apariencia del arte, y parece el resultado de un ingenioso artificio que pretende identificar belleza y utilidad en el sentido de que lo útil parece hecho solamente por belleza, y lo que es bello es, en cuanto bello, lo útil mismo, y no una negación o una superación de lo útil. Otro de los requisitos es la simultaneidad de flores y frutos, dos momentos que en la planta representan la alegría de la belleza destinada a la contemplación y la apetecible madurez del cultivo. La flor por la que todo paisaje parece un jardín, y el fruto por el que todo jardín parece un útil campo. Flores y frutas a la vez, escribe Milton en *El paraíso perdido* con evidentes reminiscencias homéricas.

Naturaleza, clima suave, triunfo de flores y frutos, paisaje ideal con jardín, coincidencia total de la realidad y de la idea, que la mitología y la poesía han situado en el origen de todos los paisajes. Y como estamos en Cabra, podemos exclamar como Hidebert de Laverdin, aquel obispo, poeta y jardinero inglés que mencioné al principio de esta conferencia: «¡Paraíso, he aquí tu rival!»

---

61 *Las ilusiones*, p. 196.

62 *El comendador Mendoza*, pp. 365-66.

63 *Ibidem*, p. 384-5.