LAS INVENCIONES DE LUIS DE VARGAS EN *PEPITA JIMÉNEZ*

HARRIS, ST. JOHN

Igual que otros personajes en las novelas de Juan Valera, Pepita Jiménez personifica la belleza en que se funda el esteticismo platónico del autor. Ella hechiza y embellece su entomo del mismo modo que el artista pretende embellecer las cosas al pintarlas en una novela. Valera aprovecha las mismas metáforas de la luz y de la magia..[1] Si Pepita es la prosopopeya o el vehículo de la estética del autor, corresponde a otro personaje, a Luis de Vargas, fabricar la prosopopeya. En las *Cartas de mi sobrino* vemos el mundo con su visión idealizada, es decir con un filtro parecido al papel idealizante del arte de Valera. De esta manera, la creación poética o la invención, digámoslo así, de Pepita por parte de Luis, alegoriza la invención artística de Pepita Jiménez por parte de Valera. Según los principios de la novelística valeriana, el joven seminarista descubre "la poesía" en "lo íntimo del alma" de la viuda, y luego por sus imaginaciones transforma la novela "de vulgar y prosaica, en poética y nueva.".[2] Tal poesía está compuesta de una constelación de tropos, todos comprendidos dentro del tropo principal de la prosopopeya - según Paul de Man "el tropo maestro del discurso poético.".[3] Ésta posibilita también la conversión tropológica de los signos materiales de la página en personajes ficticios en las que se puede creer. Así que la novela tiene tanto que ver con las imaginaciones del lector y del autor, como con el enamoramiento.

Los tropos indudablemente bellos de que se vale Luis, constituyen una sustitución necesaria y problemática por un yo escurridizo y evanescente, que no se puede denominar directa ni materialmente. La superficie estética está integrada, en gran medida, de las figuras del yo. La extraña mezcla de idealismo filosófico alemán y misticismo teresiano que caracteriza la filosofía de Valera exige que el yo, identificado con Dios y con la Belleza, apoye la inflexible estruc-

1 Véase el prólogo de la edición de 1888, VALERA (1991:69), y ciertos pasajes en la novela, VALERA (1991:242, 175, 129). Futuras referencias a la obra de Juan Valera corresponden a esta edición.

2 VALERA (1949, Tomo 2:191)

3 DE MAN (1986, 48)

tura metafísica de su esteticismo.[4] Sólo el místico consigue experimentarlo directamente. Los personajes de Valera, ninguno de los cuales es un verdadero místico, se ven obligados a arreglarse a la mediación de signos. De un modo u otro, sus novelas dramatizan los problemas de no tener acceso inmediato al supuesto fundamento del significado del texto, la belleza misma. Luis de Vargas necesita fabricar sus propias invenciones de Pepita, con la esperanza que correspondan al referente, es decir, al yo detrás de la prosopopeya. Utilizo la palabra "invención" a propósito, dados sus matices de creación y de descubrimiento. De su amada Pepita, ¿cuánto descubre Luis y cuánto es su propia creación, proyectada por encima de lo desconocido? Una lectura semiótica del texto gira en torno a esta pregunta crítica.

Mucha de la ironía memorable de las *Cartas de mi sobrino* procede de que Luis se interpreta a sí mismo, cuando se cree un intérprete de Pepita: "Ella imagina que su alma está llena de un místico amor de Dios, y que sólo con Dios se satisface, porque no ha salido a su paso todavía un mortal bastante discreto y agradable que le haga olvidar hasta a su niño Jesús."(p. 105) Lo que le llama la atención del comportamiento de su padre y la viuda, es su egoísmo. Valera opina en "Psicología del amor" que el egoísmo es la fuente de todo amor. La relación entre dos amantes es "el egoísmo de dos" y éste se puede extender a la relación del hombre con Dios que es "el egoísmo total; aquel punto sublime en que egoísmo y altruísmo se confunden."[5] Este egoísmo se conforma perfectamente con el logos antropocéntrico que sostiene la doctrina de "el arte por el arte"; según Montesinos, "apretada fórmula del mayor egoísmo."[6] Es el amor que fuerza al artista, o al protagonista a buscar la belleza. Pero es el mismo artista quien lleva por dentro este ideal. La emoción que siente por su amada se origina del amor que siente por sí mismo, de su potencia para inventar esta belleza. De este modo, el ideal autogenerado que Luis impone a Pepita, guarda estrecha relación con su amor propio de artista y de creador del ideal. El que Luis se engañe a sí mismo ante el alcance de su egocentricidad, tanto afectiva como epistemológica, incrementa el placer del lector irónico. Valera procura que la posibilidad de una hermenéutica escéptica y narcisista no pase inadvertida para el lector: "A veces me pregunto a mí mismo si al censurar en mi interior esta condición de Pepita no soy yo quien me censuro. ¿Qué sé yo lo que pasa en el alma de esa mujer para censurarla? ¿Acaso, al creer que veo su alma, no es la mía la que veo?"(p. 120) No obstante, para contrarrestar este inquietante subjetivismo, Luis se recuerda a sí mismo de enfocar su visión idealizante hacia lo real, utilizando una figura hecha famosa por Fray Luis de Granada y Santa Teresa de Jesús[7]: "No se me oculta que todas estas cosas materiales son como las letras de un libro, son como los signos y carácteres donde el alma, atenta a su lectura, puede penetrar un hondo sentido y leer y descubrir la hermosura de Dios, que, si bien imperfectamente, está en ellas como trasunto o más bien como cifra, porque no la pintan, sino que la representan. . . Porque yo me digo: si amo la hermosura de las cosas terrenales, tales como ellas son, y si la amo con exceso, es idolatría: debo amarla como signo, como representación de una hermosura oculta y divina, que vale mil veces más, que es incomparablemente superior en todo."(p. 112) La idolatría en que Luis teme caer es la autoidolatría de idolizar su propia creación performativa, Pepita. Ésta es la idolatría inherente a la interpretación

4Veáse, en especial, sus ensayos "La libertad en el arte" VALERA (1949, Tomo 3:1087-1096), "De la naturaleza y carácter de la novela" VALERA (1949, Tomo 2:185-197) y "Del misticismo en la poesía española" VALERA (1949, Tomo 3:1153-1171)

5 VALERA (1949, Tomo 2:1575)

6 MONTESINOS (1957:78)

7 Véase DE GRANADA (1989:132) y DE JESUS (1974:53)

constitutiva de signos, según la cual el signo representa a sí mismo en el mismo acto de la lectura proyectiva de Luis. En realidad, no percibe a Pepita "tal como ella es", sino como él elige elaborar su prosopopeya y dar vida performativamente al signo. El hecho que Valera recurra a Dios equivale a la búsqueda de un significado objetivo, de una teoría semiótica representacionalista o fenomenalista. Según ésta, su belleza idealizada representa algo muy superior, es decir, "la hermosura de Dios", la misma hermosura que se experimenta durante la unión mística. El que Luis dejase al final de amar a Pepita como una cifra de algo trascendental debe advertir al lector, de una manera alegórica, que no suponga que su lectura de los signos del libro *Pepita Jiménez,* sea más que su propia interpretación performativa, y no la única interpretación objetiva y universal. En otras palabras, el fracaso de Luis alegoriza contra la alegoría.

La idiosincrasia y la artificialidad de la prosopopeya de Luis nos recuerda, pues, el convencionalismo que supone cualquier descripción de un personaje en cualquier novela. En la mayoría de los casos, los lectores aceptamos estas convenciones sin pensar, a fin de leer la novela y animar el personaje. *Pepita Jiménez* es una obra metaficticia, sobre todo, por su modo de destacar la creación tropológica de su heroína epónima. Hemos examinado el tropo del libro y la manera en que se refiere parabólicamente al libro *Pepita Jiménez,* ¿pero y las otras figuras? Como ya he comentado, la lucha central que nos ocupa ocurre entre la percepción representacionalista y la percepción constitutiva de Pepita por parte de Luis. Valera subraya que el conflicto es cerebral y que tiene lugar dentro del interior de su imaginación. A pesar de su afirmación de un criterio representacionalista de signos, la belleza sensual que le rodea, comienza a producirle cierta inquietud; claro que Pepita es parte integrante de esta belleza. Luis se da cuenta que la idolatría que le alarma es, en cambio, la actitud de los aldeanos, incluso la del cura, con respecto a ella: "aparece como un ser peregrino,venido de una tierra lejana, de alguna esfera superior, pura y radiante, y obliga y mueve al acatamiento afectuoso, a algo como admiración amantísima a todos sus compatricios."(p. 129-130) La deificación de su belleza es una usurpación de su papel más humilde, según el criterio representacionalista. Luis reacciona contra esta amenaza, figurándosela como una obra del arte, la obra de Su Divina Majestad: "Pero no: ¿qué he pensado yo, qué he mirado, qué he celebrado en Pepita, por donde nadie pueda colegir que propendo a sentir por ella algo que no sea amistad y aquella inocente y limpia admiración que inspira una obra del arte, y más si la obra es del Artifice soberano y nada menos que su templo."(p.133-134) La estética kantiana nos dice que nuestra contemplación de la belleza nos permite entrever el *telos* del mundo, además de proporcionarnos un placer puramente desinteresado; de ahí que convertir a una persona en una obra de arte, es volverla inocua e inanimada. Cuando el señor vicario aconseja a Pepita que renuncie a Luis, se sirve del mismo tropo. Todo lo que le quedará a ella será "un grato y melancólico recuerdo. . .sería como una hermosa poesía y dorará con su luz tu existencia." (p.205) Una esteticización así da la muerte. Es como figurar a una persona como un texto, y luego fijar el significado. A este respecto Luis escribe: "Yo haré de ella, me digo, un símbolo, una alegoría, una imagen de todo lo bueno y hermoso. Será para mí, como Beatriz para Dante, figura y representación de mi patria, del saber y de la belleza. Esto me hace caer en una horrible imaginación, en un monstruoso pensamiento. Para hacer de Pepita ese símbolo, esa vaporosa y etérea imagen, esa cifra y resumen de cuanto puedo amar por bajo de Dios, en Dios y subordinándolo a Dios, me la finjo muerta, como Beatriz estaba muerta cuando Dante la cantaba. Si la dejo entre los vivos, no acierto a convertirla en idea pura, y para convertirla en idea pura, la asesino en mi mente."(p.183) Las reflexiones de Luis hacen evidente el aspecto oscuro de la prosopopeya. Al convertir a Pepita en una personificación de lo universal –belleza, bondad, y verdad– la desangra y la deja sin vida. Luis, entonces, ha aquieta-

do el deseo hermeneútico, y lo que creía que era el yo incomunicable de Pepita, ha sido explicado. El crítico, J. Hillis Miller llama a esto "el poder mortífero de la literatura"[8], y una posibilidad tan horrenda alegoriza asimismo contra la alegoría o el significado universal. Lo que, a mi ver, es una profunda motivación antialegórica en *Pepita Jiménez* no ha impedido que los críticos sigan suspirando por la verdad de la novela. Enrique Rubio afirma que "en el fondo suele engarzar sus relatos con algún recóndito propósito, con un misterioso misticismo inmerso en exóticas filosofías."(p.37) Arturo García Cruz recalca la necesidad de analizar las palabras de Valera "hasta las raíces últimas", y al final podremos "ver, comprender, y llegar a la verdad."[9] Esta prosopopeya aterroriza a Luis. Para cambiarla, por lo tanto, impone otra prosopopeya, y la estatua, la creación cobra vida: "Como Galatea, animada ya por el afecto de Pigmalión." (p. 184) La alusión de Valera a la metamorfosis de Pigmalión destaca hasta qué punto la viuda es una invención de Luis, y que ya no es un mero símbolo de lo universal, sino que a partir de esta base, adquiere su propia vida. La tenacidad de su presencia en la imaginación del seminarista hace al final que abandone su búsqueda mística del referente material más allá del signo. Suplica al cielo que reciba "la fuerza imaginativa" y que crea " una semejanza, un símbolo de ese concepto que todo lo comprende, a fin de que absorba y ahogue la imagen, el recuerdo de esta mujer."(p.162) Pero todo es en vano. Su "hechizo" –es decir su atractivo, pero también en el sentido de lo que está hecho y fabricado– triunfa sobre la búsqueda de "ese sol increado"(p. 117), es decir, lo que no se encuentra bajo el auspicio de la fabricación humana.

Los conceptos de hacer y de crear destacan en su descripción sobre las manos de Pepita. Luis las aprovecha como una representación prosopoética de ella misma: "la mano es el instrumento de nuestras obras, el signo de nuestra nobleza, el medio por donde la inteligencia reviste de forma sus pensamientos artísticos, y da ser a las creaciones de la voluntad. . "(p.117) Luis inventa a Pepita a partir de sus manos, las que la gente utiliza para crear, y para manufacturar. Se manipula la sinécdoque de la mano tropológica y artísticamente para producir la prosopopeya, que, según el teórico Miller, "no proyecta la totalidad de un yo, de un cuerpo y alma juntos, sino fragmentos que representan la totalidad, de la misma forma que la cara representa la persona que presenta esa cara al mundo. Cada prosopopeya contiene en sí misma, por lo tanto, los indicios de su violencia y artífice inaugural."[10] La Pepita estetizada por Luis es de este modo una mutilación de la auténtica Pepita, el otro inalcanzable, que desestabilliza el intercambio figurado.

En su diálogo culminante con Pepita, Luis le explica en detalle el mecanismo de su imaginación creadora e intenta proteger su mundo interior. Sostiene que no habrá jamás una mujer que pudiese igualar la belleza de las mujeres que pueblan su imaginación inspirada por la literatura. Luego Pepita replica, en una alusión a su estado precisamente después de su resurrección como Galatea, que "Lo vago y aéreo de un fantasma, por bello que sea, no compite con lo que mueve materialmente los sentidos"(p.253). Recordamos que ella ya no está "vagarosa, diáfana, casi esfumada entre nubes de color de rosa y flores celestiales. . .sino consistente, sólida, bien delineada."(p. 183) Pigmalión ha inventado a Galatea, pero no puede seguir controlando y poseyendo a su criatura. La ambiguedad supuesta en cualquier invención genera un otro que elude dilucidación. Este "otro" desarregla la creación figurada. Ni Luis, ni Pigmalión puede nadar y guardar la ropa, por así decirlo. El seminarista no quiere que permanezca muerta, pero si cobra

8 MILLER (1990:75)
9 GARCIA CRUZ (1978:152)
10 MILLER (1990:222)

vida, se excederá en su papel de símbolo de lo universal, un universal que podría haber sido "controlado" por Luis y "compartido" por los dos. La metamorfosis de Galatea alegoriza el desajuste irónico del esteticismo de Valera. Luis no logra neutralizar al otro como hubiera deseado, como parte de un referente supremo, un "egoísmo total" que hubiera abarcado a Dios, a Pepita como cifra de Dios, y a él. En cambio, el otro queda oculto y fuera de su control. La viuda desafía a Luis acerca de su visión de ella, y él responde a su vez: "tengo fe de que esta idea es en todo conforme con usted; pero tal vez es ingénita en mi alma; tal vez está en ella desde que fue creada por Dios; tal vez es parte de su esencia." Y Pepita: "¡Bien me lo temía yo! Usted lo confiesa ahora. Usted no me ama. Eso que ama usted es la esencia, el aroma, lo más puro de su alma, que ha tomado una foma parecida a la mía."(p.254) Otra vez, la interrogación de Pepita va al grano del asunto. Todo lo que hace Luis es idolizar su propia creación, como una extensión de sí mismo. Luis, el narcisista, se ama a sí mismo y se ve a sí mismo en el espejo de Pepita. Cuando Luis se defiende con las palabras, "Como creo que Dios existe, creo que existe usted y que vale usted mil veces más que la idea que de usted tengo formada", ya no cabe duda que Pepita se ha hecho tan inaccesible a los sentidos del seminarista como Dios. El que Luis no encuentre a Pepita en esta prospopeya y que no encuentre a Dios en sus intentos místicos, proviene del mismo error lingüístico.

A pesar de la castidad de su prosopopeya de Pepita, se nota un asomo de incesto en su papel partido entre hacedor paterno y amante. Un egoísmo omnipresente rehuye lo que Miller denomina "el angustioso encuentro con la otredad de otras personas. Pero una relación en que no hay otredad, en que el mismo une con el mismo, es precisamente incesto."(11) Luis realiza, pues, una incestuosa manipulación tropológica de Pepita - ésta ha sido prefigurada por la violación de Pepita en su relación de matrimonio con su tío, don Gumersindo: "Pepita amó a don Gumersindo como a su compañero, como a su bienhechor, como al hombre a quien todo se lo debe; pero la atormenta, la averguenza el recuerdo de que don Gumersindo fue su marido.

En su devoción a la Virgen se descubre un sentimiento de humillación dolorosa, un torcedor, una melancolía que influye en su mente el recuerdo de su matrimonio indigna y estéril."(p. 128) La esterilidad de su relación es un resultado de que el mismo se parea con el mismo. El tabú de incesto es uno de los más fuertes de la civilización occidental. En sus *Estudios de histeria* Freud decidió que no podia revelar la verdad de uno de sus casos de incesto de padre e hija; en cambio, lo convirtió en un caso de sobrina y tío, es decir, en un incesto de grado menor. Se insinúa un incesto parecido por el hecho que Pepita iba a ser la madrastra de Luis. Tanto Luis como su padre son rivales de Pepita.

El falso misticismo del joven seminarista es un intento de asegurar una dominación totalmente egoísta de su mundo, en el que todo lo que le es ajeno queda explicado como un punto referencial a Dios y a sí mismo. De ahí que el yo de Pepita, lo que le es invisible, puede ser nombrado y poseido. Se convierte en un medio de la belleza, la verdad y la bondad divina. La desilusión de Luis consiste en la destrucción de esta inflexible y dogmática teoría representacionalista dé signos. ¿Cómo reflexiona sobre su error anterior? Examinemos el pasaje en cuestión: "Su misticismo, bien estudiado con la nueva luz que acaba de adquirir, se le antojó que no había tenido ser ni consistencia; que había sido un producto artificial y vano de sus lecturas... Cuando recordaba que a veces había creído recibir favores y regalos sobrenaturales, y había oído susurros místicos... don Luis se sonreía y sospechaba que no había estado por completo en su jui-

11 MILLER (1990:11)

cio." (p.27 1) La sonrisa de Luis es la sonrisa irónica de alguien que se da cuenta de que ha confundido su propia creación con la realidad material, de que ha estado bajo una ilusión tropológica. Desconstruye el sistema de tropos que utiliza para crear a Pepita y su propia experiencia mística. La locura que Luis se atribuye ha sido la locura de lo que Miller denomina "tomar literalmente una figura de dicción, y luego vivir en función de esa figura."(12) Sin embargo, el crítico no tiene más remedio que permitirse esta locura para leer una novela, y para convertir las letras impresas en gente en la que se puede creer. Se supone una locura parecida al personificar el yo en una entidad unitaria y estable a fin de sobrevivir día a día. Como ya he señalado, el misticismo es un caso especial, consiguiendo la ayuda de Dios, para establecer este yo fijo y trascendental. Por fortuna, Luis, por sus relaciones con Pepita, se desilusiona del egoísmo restringido del falso místico (o así nos parece al principio). La otredad radical de la viuda resiste a la comprensión bajo un sencillo representacionalismo. Lo que muchos críticos han interpretado como el desenlace armonista parece confirmar que al final, ella libera a Luis de su pesadilla idealista. La carne parece, por fin, reconciliada con el espíritu, lo real con lo ideal, y la apariencia con la realidad subyacente. La sonrisa de Luis asegura al lector que ha cultivado un nuevo sentido de ironía, una nueva aptitud para manipular y desmistificar los tropos. Este nivel de ingenio correspondería al estilo del agudo narrador de los "Paralipómenos", que, como Robert Lott ha demostrado parodia las metáforas de San Juan de la Cruz y Santa Teresa.(13) Entonces, ¿es el desencanto de Luis completo? ¿Ha encontrado una manera adecuada de conocer y amar a Pepita, como Pepita quienquiera que sea? El narrador de "Paralipómenos" describe el cambio que ha ocurrido en Luis: "Don Luis pensó desde luego en sustituir el antiguo y encumbrado ideal con otro más humilde y fácil. . .pensó en renovar con Pepita Jiménez, en nuestra edad prosaica y descreída, la edad venturosa y el piadosísimo ejemplo de Filemón y Baucis, tejiendo un dechado de vida patriarcal en aquellos campos amenos; fundando en el lugar que le vio nacer un hogar doméstico lleno de religión, que fuese a la vez asilo de menesterosos, centro de cultura y de amistosa convivencia, y limpio espejo donde pudieran mirarse las familias." Al igual que Pigmalión y Galatea, la historia de Baucis y Filemón procede de los *Metamor~oses* de Ovid, una colección de cuentos que demuestran los efectos de lenguaje figurado aberrante. La compulsión de Luis de ver su relación con Pepita a través de la metamorfosis, de sustituir un ideal o ilusión por otro, debe avisar al lector sobre el *happy end* de la novela. Según el teórico Miller: "La otredad irreducible de mi vecino o de mi amado/a puede ser expresada por la posibilidad de que él o ella pueda morir. Mi relación con otra persona está siempre ensombrecida desde el principio por la muerte. El que estemos seguros, aunque vivamos solo un minuto más de lo que calificamos de "ahora", de ser los supervivientes de las muertes de otros, es un rasgo determinante de la condición humana."(14) Por lo tanto, lo que me aparta de mi vecino es la posibilidad de que sobreviva su muerte. La metamorfosis de Baucis y Filemón, como la de Pigmalión y Galatea, intenta, faltando a la verdad, ocultar esta otredad. Júpiter concede a la pareja anciana su deseo que "la muerte nos lleve juntos en el mismo instante, para que yo no vea nunca los funerales de mi esposa, y ella no tenga nunca que enterrarme."(15) El que Luis tome esta metamorfosis en su sentido material, es cometer de nuevo el crimen egoísta contra Pepita y destruir su otredad den-

12 MILLER (1992:33)
13 LOIT (1970)
14 MILLER (1990:4)
15 OVID (1955:198)

tro de un intercambio narcisista tropológico, en el que los dos cruzan de la vida a la muerte al mismo tiempo. La muerte, lo que Miller llama "el otro de la conciencia y del lenguaje"[16], se une con la otredad elusiva de Pepita para constituir el vacío que menoscaba cualquier figuración. Al igual que el yo oculto, es el otro que la prosopopeya desea encubrir, y que el metafísico desea conocer y explicar. El relato de Baucis y Filemón hace especial hincapié en el momento crítico de la transición del conocimiento a la nada. Filemón desea ocultar la interrupción posible de la sucesión. En *Pepita Jiménez,* Pepita desempeña un papel importante para los que están a punto de morir - esto es una de las repeticiones curiosas en la novela. Primero, con don Gumersindo, "entendió que casarse con aquel viejo era consagrar su vida a iluminar y dorar, por último, sus postrimerías con el rayo esplendente y suave de su hermosura y de su juventud, como ángel que toma forma humana." (p.89) En la carta que el deán recibe de don Pedro, éste evoca una imagen parecida de ella: "Si viera ya la muerte en puertas, tomaría a Pepita por mujer para que me sonriese al morir como si fuera el ángel de mi guarda que había revestido cuerpo humano. . ." Luego, en el epílogo, ella ejerce la misma función para el señor vicario: "Pepita ha estado a la cabecera de su cama hasta el último instante, y le ha cerrado la entreabierta boca con sus hermosas manos." (p.302) Mientras ella vigila al sacerdote, cumple su función estetizante, brillando su belleza por encima de la muerte. Personifica un ángel, algo divino y espiritual, de lo espiritual hecho carne y real. Se mencionan sus manos, una parte integrante de la prosopopeya, y una señal de manipulación tropológica. El que Luis abrace el ideal de Filemón, continúa la serie de sucesos, y niega la otredad de su muerte, y así, la otredad de Pepita.

Al final de la novela, Luis dista tanto de comprender a Pepita, la personificación de la belleza, como al principio. Como su casa, ella es "el limpio espejo" que refleja a Luis la figura con la que desea vestirla. Ni la de Pigmalión, ni la de Baucis, aciertan a capturarla. En última instancia, Luis elige la ficción que mejor le convenga - él, como la personificación del artista, queda atrapado en tropos, mientras que ella, la personificación de la belleza, sigue siendo el referente inalcanzable. Esta otredad persigue la prosopopeya estética, la piedra angular del esteticismo de Valera, y por eso, menoscaba cualquier lectura unívoca o metafísica del texto. Pepita, la víctima, está condenada a ser siempre manipulada incestuosa, o, más bien onanísticamente por los demás.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE JESUS, T. (1974). *Obras Completas,* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

DE GRANADA, F. (1989). *Introducción del símbolo de la fe,* Madrid: Cátedra.

DE MAN, P. (1986). *The Resistance to Theory,* Manchester: Manchester University Press.

GARCIA CRUZ, A. (1978). *Ideologías y vivencias en la obra de don Juan Valera,* Salamanca: Universidad de Salaca.

LOTT, R. (1970). *Language and Psychology in* Pepita Jiménez, Chicago: University of Illinois Press.

MILLER, J. H. (1990). *Versions of Pygmalion,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

16 MILLER (1992:249)

MILLER, J. H. (1992). *Ariadne's Thread,* New Haven: Yale University Press.

MONTESINOS, J. (1957). *Valera o la ficción libre,* Madrid: Gredos.

OVID (1955). *Metamorphoses* tr. M. Innes, Harmondsworth: Penguin.

VALERA, J. (1949). *Obras Completas* Tomo 2 & 3, Madrid: Aguilar.

VALERA, J. (1991). *Pepita Jiménez* ed. de Enrique Rubio Cremades, Madrid: Taurus.