

**José María FORMENT COSTA**  
DESTINO Y LIBERTAD EN LOS ROMANCES DE  
THOMAS HARDY

*Tesis doctoral*  
*dirigida por*  
*Marcin KAZMIERCZAK*

*Universitat Abat Oliba CEU*  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
*Programa de doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales*  
*Departamento de Humanidades*

---

2017



*El carácter es para el hombre su destino*

HERÁCLITO

*La buena literatura tiene que jugar un papel clave en la conversión de los individuos y en la renovación de la cultura. Cualquier historia contada con el corazón contiene fragmentos de verdad, sin la intención consciente de hacerlo. La buena literatura nos muestra la verdad en un lenguaje bello. Mientras que mucha gente no leerá libros de teología y filosofía, a casi todo el mundo le fascina una buena historia, especialmente cuando está contada con verdad, belleza y honestidad. Vivimos en un mundo de misterio y necesitamos ver el mundo con ojos frescos. Y eso es lo que la gran literatura hará.*

JOSEPH PEARCE

*Sobre el arte se ha escrito mucho, quizá demasiado. Esa sobreabundancia también es un síntoma significativo: la literatura suele proliferar cuando el objeto de discusión se va alejando, perdiéndose de vista [...] los argumentos se hacen cada vez más barrocos y alambicados, hasta envolverse sobre sí mismos. En ese momento el objeto de la argumentación empieza a hacerse prescindible y ya sólo importa la argumentación misma, fase que siempre precede al imperio de los sofistas.*

JOSÉ JAVIER ESPARZA



## **Resumen**

Los tres romances de Thomas Hardy - *A Pair of Blue Eyes*, *The Trumpet-Major* y *Two on a Tower*- han sido incluidos como ejemplos de obras pesimistas y fatalistas. Esta tesis pretende mostrar que estas obras no se ajustan a este patrón, sino que los personajes son libres y que la tragedia final es consecuencia de sus propios actos.

A la vez, la tesis ejemplifica la relación mimética entre literatura y realidad a través de los vínculos amorosos de los personajes principales de las obras.

Así, con todo ello, esta investigación amplía el conocimiento en lengua castellana de la obra de Hardy, especialmente en relación a sus obras menores.

## **Resum**

El tres romanços de Thomas Hardy - *A Pair of Blue Eyes*, *The Trumpet-Major* y *Two on a Tower*- han estat inclosos com a exemples d' obres pessimistes i fatalistes. Aquesta tesi pretén mostrar que aquestes obres no s' ajusten a aquest patró, sinó que els personatges son lliures i que la tragedia final es conseqüència dels seus propis actes.

Al mateix temps, la tesi exemplifica la relació mimètica entre literatura i realitat a través dels vincles amorosos dels protagonistes de les obres.

Així, amb tot, aquesta investigació amplia coneixements en l'obra de Hardy en llengua castellana, especialment en relació amb les seves obres menors.

## **Abstract**

Thomas Hardy's three romances - *A Pair of Blue Eyes*, *The Trumpet-Major* and *Two on a Tower*- have been included as examples of pessimistic and fatalistic works. This thesis aims to show that these works do not conform to this pattern, but the characters are free and that the final tragedy is a consequence of their own acts.

At the same time, the thesis exemplifies the mimetic relationship between literature and reality through the love links of the main characters of the works.

Thus, this research expands the knowledge in Spanish of Hardy's work, especially in relation to his minor works.

## **Palabras claves / Keywords**

Thomas Hardy – Destino – Libertad – Catarsis - *A Pair of Blue Eyes* – *The Trumpet-Major* – *Two on a Tower*

Thomas Hardy – Destí – Llibertat – Catarsi - *A Pair of Blue Eyes* – *The Trumpet-Major* – *Two on a Tower*

Thomas Hardy – Fate – Freedom – Catharsis - *A Pair of Blue Eyes* – *The Trumpet-Major* – *Two on a Tower*

## Sumario

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>13</b>
<b>I. THOMAS HARDY Y LOS ROMANCES .....</b>	<b>15</b>
<b>1. Thomas Hardy .....</b>	<b>15</b>
1.1. <i>El autor</i> .....	15
1.2. <i>Clasificación de sus obras</i> .....	17
1.2.1. <i>General</i> .....	17
1.2.2. <i>Otras clasificaciones</i> .....	18
1.2.3. <i>Versiones canónicas</i> .....	19
1.3. <i>Estado de la cuestión general</i> .....	19
1.3.1. <i>Crítica bibliográfica</i> .....	19
1.3.2. <i>Obra narrativa</i> .....	20
1.3.3. <i>Crítica formalista de los años cincuenta, sesenta y setenta</i> .....	21
1.3.4. <i>Crítica del materialismo cultural</i> .....	22
1.3.5. <i>Crítica feminista</i> .....	23
1.3.6. <i>Obra poética</i> .....	24
1.3.7. <i>Aspecto general de la crítica</i> .....	25
<b>2. Romances .....</b>	<b>26</b>
2.1. <i>A Pair of Blue Eyes</i> .....	26
2.2. <i>The Trumpet-Major</i> .....	31
2.3. <i>Two on a Tower</i> .....	37
<b>II. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>41</b>
<b>3. Literatura, verdad, bien y belleza .....</b>	<b>43</b>
3.1. <i>Hardy como intelectual</i> .....	43
3.2. <i>Las preguntas últimas</i> .....	45
3.3. <i>La belleza como camino de contemplación</i> .....	47
3.4. <i>De la contemplación a la trascendencia</i> .....	49

3.5. Primera condición para buscar la verdad: la humildad .....	52
3.6. Segunda condición: la caridad.....	55
<b>4. Amor cristiano.....</b>	<b>57</b>
4.1. La amistad cristiana .....	57
4.2. Primer amor: el amor a Dios.....	60
4.3. Segundo amor: el amor de sí .....	64
4.4. Tercer amor: el amor al prójimo.....	68
4.5. La misericordia literaria.....	69
<b>5. Libertad.....</b>	<b>71</b>
5.1. Importancia de la libertad.....	71
5.2. Libertad moral .....	72
5.3. El hombre como ser libre.....	75
5.4. El fatalismo.....	76
5.5. El mito .....	78
<b>6. Tragedia aristotélica .....</b>	<b>80</b>
6.1. La tragedia .....	80
6.2. La catarsis.....	82
6.3. El yerro trágico.....	84
6.4. La reparación .....	87
<b>7. Fatalismo en los Romances .....</b>	<b>89</b>
7.1. <i>A Pair of Blue Eyes</i> .....	89
7.2. <i>The Trumpet-Major</i> .....	98
7.3. <i>Two on a Tower</i> .....	104
7.4. El valor de la obra narrativa de Thomas Hardy.....	111
<b>III. A PAIR OF BLUE EYES.....</b>	<b>119</b>
<b>8. Stephen Smith.....</b>	<b>119</b>
8.1. Supeditación a Knight y Elfride.....	119
8.2. Personalidad .....	120



8.3. <i>Inferioridad intelectual</i> .....	122
8.4. <i>Inferioridad social</i> .....	123
8.5. <i>Enamoramiento infantil</i> .....	125
8.6. <i>Amor idealizado</i> .....	127
<b>9. Henry Knight</b> .....	<b>129</b>
9.1. <i>El verdadero protagonista</i> .....	129
9.2. <i>El hombre superior</i> .....	130
9.3. <i>Amor pausado</i> .....	133
9.4. <i>Amor con condiciones</i> .....	134
9.5. <i>Falso arrepentimiento</i> .....	140
<b>10. Elfride Swancourt</b> .....	<b>141</b>
10.1. <i>Vida rural</i> .....	141
10.2. <i>Amor infantil</i> .....	143
10.3. <i>Amor maduro</i> .....	145
10.4. <i>La desconfianza</i> .....	147
10.5. <i>Entrega sin deseo</i> .....	150
<b>IV. THE TRUMPET-MAJOR</b> .....	<b>153</b>
<b>11. Anne Garland</b> .....	<b>153</b>
11.1. <i>Manera de ser</i> .....	153
11.2. <i>Relación con John</i> .....	156
11.3. <i>Relación con Festus</i> .....	161
11.4. <i>Relación con Bob</i> .....	163
<b>12. John Loveday</b> .....	<b>168</b>
12.1. <i>Introducción</i> .....	168
12.2. <i>Nobleza</i> .....	169
12.3. <i>Enamoramiento y entrega</i> .....	171
12.4. <i>Amor no acogido</i> .....	173
12.5. <i>Empecinamiento trágico</i> .....	175

<b>13. Robert Loveday .....</b>	<b>178</b>
13.1. <i>La aceptación del amor no acogido.....</i>	178
13.2. <i>Pasado con Anne y nobleza con John .....</i>	181
13.3. <i>Bob marinero.....</i>	184
13.4. <i>Bob en Overcombe .....</i>	186
<b>14. Festus Derriman .....</b>	<b>190</b>
14.1 <i>Carácter.....</i>	190
14.2. <i>A la conquista de Anne .....</i>	192
14.3. <i>Uncle Benjie .....</i>	197
14.4. <i>Consecuencias.....</i>	198
<b>V. TWO ON A TOWER .....</b>	<b>203</b>
<b>15. Lady Constantine .....</b>	<b>203</b>
15.1. <i>Inicio.....</i>	203
15.2. <i>Encuentro con Swithin .....</i>	206
15.3. <i>Lucha interior y caídas.....</i>	207
15.4. <i>Religiosidad.....</i>	211
15.5. <i>Virtud en la sociedad .....</i>	213
15.6. <i>Cambio de circunstancias.....</i>	215
15.7. <i>Diferencia de edad.....</i>	217
15.8. <i>Diferencia social.....</i>	220
15.9. <i>Progresión en el trabajo.....</i>	222
15.10. <i>Louis.....</i>	226
15.11. <i>El Obispo.....</i>	228
15.12. <i>El gran yerro.....</i>	232
<b>16. Swithin St. Cleeve .....</b>	<b>238</b>
16.1. <i>Situación inicial del personaje .....</i>	238
16.2. <i>El despertar.....</i>	241
16.3. <i>El apasionamiento .....</i>	243
16.4. <i>Relación con la astronomía .....</i>	245
16.5. <i>Universo y ser humano .....</i>	247
16.6. <i>Religion .....</i>	249

16.7. <i>Un amor auténtico</i> .....	251
16.8. <i>Recompensa</i> .....	256

<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>259</b>
-------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>265</b>
---------------------------	------------



## Introducción

Thomas Hardy es uno de los grandes novelistas de la época victoriana. Sus principales novelas han sido traducidas a múltiples idiomas y han sido analizadas por la crítica ampliamente. Esta crítica ha establecido mayoritariamente que sus novelas son pesimistas, deterministas y fatalistas. Es decir, que sus personajes no son libres, sino que son meros títeres en manos de unas fuerzas superiores que desean burlarse de ellos y que provocan que sus vidas acaben trágicamente.

Hardy escribió catorce novelas. De estas, la crítica ha considerado a siete de ellas como mayores y a las otras siete como menores. Esta clasificación es aceptada sin reservas. La visión de pesimismo, determinismo y fatalismo en sus obras ha sido defendida profusamente para sus obras mayores. De las obras menores apenas se ha escrito y lo poco que se ha escrito ha servido para trasladar esta visión mayoritaria de las obras mayores.

Hardy hizo una clasificación propia de sus novelas. Las dividió en tres clases: novelas de personaje y entorno, romances y fantasías, y novelas de ingenio. Las obras mayores corresponden exactamente a las de la primera clase –novelas de personaje y entorno– mientras que las consideradas menores son las otras dos clases: por un lado, romances y fantasías y, por otro, novelas de ingenio.

La presente tesis analiza si las tres novelas, clasificadas como romances: *A Pair of Blue Eyes*, *The Trumpet-Major* y *Two on a Tower*, y por tanto, como obras menores, se ajustan a la visión fatalista de las tragedias de las obras mayores o por el contrario sus personajes son libres y por tanto responsables de sus actos y de las consecuencias que estos puedan acarrear, incluidas las trágicas. Queda fuera del ámbito del trabajo cuestionar si en todas –o en alguna– de las obras mayores existe este fatalismo. Se estudia si el traslado de esa visión mayoritaria se ajusta a la realidad de estas obras menores tan poco estudiadas.

La elección de estas tres obras viene determinada por el sorprendente poco interés que estas novelas han despertado en el ámbito académico y en el público en general. Tanto

es así que dos de ellas -*The Trumpet-Major* y *Two on a Tower*- todavía no han sido traducidas jamás al español<sup>1</sup>.

Se ha escogido el grupo de novelas clasificado como romances dada la unidad temática que presentan. No se ha incluido la fantasía *The Well-Beloved* ya que se alejaba de la visión realista –en cuanto a verosímil y plausible- de los romances.

Para ver si los personajes actúan libremente, se estudia cada obra desde el análisis detallado de los principales personajes de la historia. Dado que la visión mayoritaria de fatalismo de estas tres obras se da más por influencia de las obras mayores que de un examen propio de las obras, se pretende acudir exhaustivamente a los propios textos de Hardy y ver directamente qué se infiere de ellos. Solo así se puede concluir si en las obras hay realmente fatalismo o es meramente por repetición o influencia de lo dicho en sus obras mayores.

La tesis se divide en cinco partes. En la primera se describe brevemente qué se ha dicho sobre Hardy y sobre los romances a estudiar. En la segunda parte se analiza con detalle los conceptos clave para la interpretación de las obras: así se habla del destino, del fatalismo, de la libertad, del amor, de la tragedia aristotélica y de la catarsis. En las tres partes restantes se analiza detalladamente cada uno de los romances a estudiar.

La tesis pretende, así, contribuir a clarificar la visión de estas obras menores de Hardy y ampliar su estudio académico especialmente en lengua española. Si bien es cierto que alguna de sus obras mayores son conocidas y estudiadas en España, no es así en el caso de las obras menores ni en concreto de estos tres romances.

---

<sup>1</sup> En este sentido cabe destacar que en España en los últimos años ha habido un esfuerzo editorial por las obras de Hardy. En 2009, se tradujo por primera vez *The Hand of Ethelberta* (editorial Belvedere) y en 2013, *The Woodlanders* (editorial Impedimenta).

# I. THOMAS HARDY Y LOS ROMANCES

## 1. Thomas Hardy

### 1.1. El autor<sup>2</sup>

Thomas Hardy es considerado como uno de los seis grandes novelistas de la época victoriana inglesa junto a Charles Dickens, Charlotte Brontë, George Eliot, William M. Thackeray y Anthony Trollope. Además de ello, es uno de los grandes poetas del primer tercio del siglo XX de la lengua inglesa. En este sentido, Thomas Hardy no tiene parangón: su fama y su éxito corren paralelas tanto en narrativa como en poesía.

Thomas Hardy nace el 2 de junio de 1840 en Higher Bockhampton, un pueblecito situado a apenas tres kilómetros de Dorchester, capital del condado de Dorset en el sur de Inglaterra. De carácter tímido y reservado, faceta que le acompaña toda la vida y que le lleva a evadirse de periodistas y biógrafos, su formación viene marcada por la educación de su madre Jemina, que le inculca un profundo amor por los clásicos desde muy temprana edad.

Hasta los dieciséis años, asiste a diversas escuelas y, a partir de entonces, empieza su aprendizaje como arquitecto en Dorchester junto a John Hicks, con quien luego empezará a trabajar como empleado. De los veintidós a los veintisiete años, se traslada a Londres y se dedica a la restauración de iglesias en el despacho del arquitecto Sir Arthur Bloomfield. A la vez que abandona sus aspiraciones de asistir a la universidad y de ser pastor, continúa su formación y empieza a escribir sus primeras poesías.

Después de una seria enfermedad y con nostalgia de su tierra, vuelve a Bockhampton, donde vuelve a trabajar para John Hicks. Es entonces cuando envía su primera novela, *The Poor Man and the Lady*, al editor Macmillan, quien la rechaza pero le anima a que siga escribiendo. Esta novela jamás será publicada aunque algunas ideas y pasajes serán aprovechados para otras novelas posteriores.

Su siguiente novela, *Desperate Remedies*, es también rechazada por Macmillan, pero el editor Tinsley la acepta a cambio de recibir 75 libras por parte del propio Hardy. Dos días después de entregar esta novela, Hardy visita St. Juliot, Cornualles, en el sudoeste de Inglaterra, para ver si es posible la restauración de la iglesia del pueblo. Allí conoce a la cuñada del rector, Emma Lavinia Gifford, que cuatro años más tarde se convertirá

---

<sup>2</sup> Esta reseña bibliográfica está basada en la bibliografía de Millgate. Véase MILLGATE, MICHAEL (1982). *Thomas Hardy: A Biography*. London: Oxford University.

en su esposa. Durante ese periodo, de los treinta y uno a los treinta y cuatro años, escribe sus tres siguientes novelas: *Under the Greenwood Tree*, *A Pair of Blue Eyes* - que es la primera en ser publicada bajo su nombre y a partir de la cual, animado por la que será su esposa, deja la arquitectura para dedicarse por completo a la escritura- y *Far From the Madding Crowd*, que ya le da fama.

Thomas Hardy declaró en varias ocasiones que sus novelas era sólo un medio para subsistir y que su auténtica vocación era la poesía - "*the heart of literature*"<sup>3</sup>- medio a través del cual únicamente podía expresar sus ideas sin miedo a la malinterpretación. Por razones hasta hoy todavía desconocidas, Hardy no publica ninguna de sus poesías hasta la edad de cincuenta y ocho años. Hasta entonces, publica toda su narrativa, consistente en tres colecciones de relatos y en catorce novelas. A las cuatro novelas ya comentadas anteriormente, sin contar la desaparecida-destruida *The Poor Man and the Lady*, hay que añadir las diez siguientes: *The Hand of Ethelberta* (1876), obra menor<sup>4</sup>; *The Return of the Native* (1878), considerada por muchos críticos como la más perfecta de sus novelas; *The Trumpet-Major* (1880), *A Laodicean* (1881) y *Two on a Tower* (1882), otras tres obras pertenecientes al grupo de las llamadas menores; *The Mayor of Casterbridge* (1886), prototipo del estilo de obra hardiana más conocido; *The Woodlanders* (1887), *Tess of the d'Urbervilles* (1891), que recibe gran número de críticas que afectan profundamente a Hardy; *The Well-Beloved* (1892) y *Jude the Obscure* (1895), que es dilapidada por la crítica como obra inmoral y que incluso llega a conocerse con el sobrenombre de *Jude the Obscene*. Estas críticas fueron las que llevaron a Thomas Hardy a pensar que su narrativa era malinterpretada y a tomar la decisión inamovible de no escribir ninguna novela más durante el resto de su vida.

A partir de entonces, Hardy se dedica exclusivamente a la poesía, a excepción del extenso drama en verso *The Dynasts* y *The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall*, y publica hasta su muerte diversas colecciones de poemas tales como *Wessex Poems*,

---

<sup>3</sup>TAYLOR, DENNIS (1999). "Hardy as a nineteenth-century Poet" en KRAMER, DALE (1999). *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Cambridge: Cambridge University Press, p.183.

<sup>4</sup>En la tradición de la crítica de la obra narrativa de Hardy se han distinguido sus obras narrativas en dos grandes bloques: las mayores y las menores. Las mayores son: *Under the Greenwood Tree*, *Far From the Madding Crowd*, *The Return of the Native*, *The Mayor of Casterbridge*, *The Woodlanders*, *Tess of the d'Urbervilles*, *Jude the Obscure*, *Wessex Tales* (relatos) y *Life's Little Ironies* (relatos). Las menores son: *A Pair of Blue Eyes*, *The Hand of Ethelberta*, *The Trumpet-Major*, *A Laodicean*, *Two on a Tower*, *The Well-Beloved*, *A Group of Noble Dames* (relatos) y *A Changed Man and Other Tales* (relatos). Esta distinción viene marcada en parte por el propio Hardy que en 1912 en el prefacio general a la *Wessex Edition* distingue su narrativa en tres grupos. Al primero lo llama "*Novels of Character and Environment*", al segundo "*Romances and Fantasies*" y al tercero "*Novels of Ingenuity*". Las obras mayores las constituyen el primer grupo "*Novels of Character and Environment*".



*Satires of Circumstance* o *Moments of Vision*; obras que llevarán a los críticos a considerarle como fuente primaria indiscutible de la poesía inglesa moderna<sup>5</sup>.

El matrimonio Hardy no tuvo descendencia y finalizó al morir Emma cuando Hardy contaba con setenta y dos años. El matrimonio pasó por momentos de dificultades durante los treinta y ocho años que duró, debido en parte a las diferencias de clase de la que provenía cada uno -Emma era de clase superior- lo que les llevó a tener aspiraciones sociales muy distintas -las diferencias de clase quedan retratadas en la novela que posiblemente presenta mayor número de pinceladas autobiográficas: *A Pair of Blue Eyes*-. A pesar de todo, a la muerte de su esposa, Hardy queda intensamente deprimido para sorpresa de su entorno y publica en los meses siguientes los que serán sus poemas más conocidos.

Quince meses más tarde, Thomas Hardy contrae de nuevo matrimonio con Florence Emily Dugdale, maestra, autora de libros para niños y amiga de Emma y del propio Hardy desde hacía unos años y unas tres décadas más joven que él. El matrimonio dura catorce años hasta que le sobreviene la muerte a los ochenta y siete años y convertido en toda una figura literaria. Años antes de su muerte, debido en parte a su celo por la privacidad y en parte por miedo a falsas o malintencionadas biografías futuras<sup>6</sup>, escribe su propia biografía, que aparecerá póstumamente como si hubiese sido escrita por su esposa Florence. El día de su muerte fue día de luto nacional. A su funeral asistió un enorme gentío y personalidades destacadas, como el Primer Ministro, Stanley Baldwin, así como escritores como Sir James Barrie, John Galsworthy, Sir Edmund Gosse, A.E. Housman, Rudyard Kipling o George Bernard Shaw. Fue enterrado en la abadía de Westminster en el rincón de los poetas, aunque su corazón se encuentra enterrado en su Dorset natal junto al cuerpo de su primera esposa Emma.

## 1.2. Clasificación de sus obras

### 1.2.1. General

Novelas: *Desperate Remedies* (1871), *Under the Greenwood Tree* (1872), *A Pair of Blue Eyes* (1873), *Far From the Madding Crowd* (1874), *The Hand of Ethelberta* (1876), *The Return of the Native* (1878), *The Trumpet-Major* (1880), *A Laodicean* (1881), *Two*

---

<sup>5</sup>Cfr. DAVIE, DONALD, (1973) *Thomas Hardy and British Poetry*. London: Routledge&Kegan Paul en WIDDOWSON, PETER (1999). "Hardy and Critical Theory" en KRAMER, DALE (1999). *Ibid.*, p.79.

<sup>6</sup> Son muchos los escritores de fama que sienten pavor ante posibles falsas biografías posteriores. Óscar Wilde (1854-1900) lo manifiesta en una de sus frases ingeniosas: "Hoy en día, cada gran hombre tiene sus discípulos y es siempre Judas quien escribe la biografía". PEARCE, JOSEPH (2006) *Oscar Wilde, la verdad sin mascarar*. Madrid: Ciudadela, p. 16.

*on a Tower* (1882), *The Mayor of Casterbridge* (1886), *The Woodlanders* (1887), *Tess of the d'Urbervilles* (1891), *The Well-Beloved* (1892) y *Jude the Obscure* (1895).

Colección de relatos: *Wessex Tales* (1888), *A Group of Noble Dames* (1891) y *Life's Little Ironies* (1894).

Poesías: *Wessex Poems and Other Verses* (1898), *Poems of the Past and Present* (1901), *The Man He Killed* (1902), *Time's Laughingstocks and Other Verses* (1909), *The Voice* (1912), *Satires of Circumstance* (1914), *Moments of Vision* (1917), *Collected Poems* (1919), *Late Lyrics and Earlier with Many Other Verses* (1923), *Human Shows, Far Phantasies, Songs and Trifles* (1925) y *Winter Words in Various Moods and Meters* (1928).

Dramas: *The Dynasts* (1904-1908) y *The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall* (1923).

Otros: *The Life of Thomas Hardy* (1933)<sup>7</sup>, *The Collected Letters of Thomas Hardy* (1978-1988) y *The Personal Notebooks of Thomas Hardy* (1979).

### 1.2.2. Otras clasificaciones

En 1912, hizo una clasificación de todas su obra narrativa en el prefacio general a la *Wessex edition*. Agrupa las novelas y los cuentos<sup>8</sup> en tres grandes bloques.

- *Novels of character and environment: The Poor Man and the Lady, Under the Greenwood Tree, Far from the Madding Crowd, The Return of the Native, The Mayor of Casterbridge, The Woodlanders, Tess of the d'Urbervilles, Jude the Obscure* y las colecciones de cuentos *Wessex Tales* y *Life's Little Ironies*.
- *Romances and fantasies: A Pair of Blue Eyes, The Trumpet-Major, Two on a Tower, The Well-Beloved* y la colección de cuentos *A Group of Noble Dames*.
- *Novels of ingenuity: Desperate Remedies, The Hand of Ethelberta y A Laodicean*.

Esta clasificación es aceptada por la crítica en general y habitualmente citada. Ahora bien, como no todas las obras han tenido la misma importancia, a la más importantes

---

<sup>7</sup> Biografía pretendidamente escrita por su segunda mujer, Florence Hardy. La obra, en realidad, está escrita por el propio Hardy –ya en 1922- para que aparezca tras su muerte como biografía escrita por Florence.

<sup>8</sup> Se recuerda que en 1912, Hardy solo escribía poesía. Había abandonado por completo la narrativa. Esta clasificación, con la excepción de algún cuento publicado posteriormente- es completa y por tanto es válida para toda su narrativa.

se les ha llamado obras mayores y al resto obras menores. Son siete obras por cada grupo.

- Mayores: *Under the Greenwood Tree, Far From the Madding Crowd, The Return of the Native, The Mayor of Casterbridge, The Woodlanders, Tess of the d'Urbervilles, Jude the Obscure.*
- Menores: *Desperate Remedies, A Pair of Blue Eyes, The Hand of Ethelberta, The Trumpet-Major, A Laodicean, Two on a Tower, The Well-Beloved.*

### 1.2.3. Versiones canónicas

A día de hoy, las versiones canónicas de las novelas son las de la edición de *The World's Classics* (Oxford University Press) que se inician a principios de los ochenta del siglo XX con todas las obras narrativas de Hardy a excepción de *The Hand of Ethelberta* y de las colecciones de relatos *A Group of Noble Dames* y *A Changed Man* que todavía no se han editado. Para estos, se conserva como canónica la edición de Wessex de 1912, hecha por el propio Thomas Hardy. El hecho de que a día de hoy, se tenga la de Oxford como canónica y no las de Wessex, se debe a que, aparte de unos cuantos errores tipográficos, la edición de Wessex guarda un gran número de imposiciones editoriales –y no sólo limitadas a la puntuación- que Hardy no intentó identificar en su revisión. En cuanto a la obra poética, existen dos obras canónicas de referencia que se usan indistintamente: la colección completa en cinco volúmenes de Samuel Hynes y la colección de poemas completos de James Gibson.

En esta tesis, para los tres romances que se analizan – *A Pair of Blue Eyes, The Trumpet-Major, Two on a Tower* - se ha usado obviamente las versiones canónicas de *World's Classics* (Oxford University Press).

## 1.3. Estado de la cuestión general<sup>9</sup>

### 1.3.1. Crítica bibliográfica

El punto de partida es la autobiografía de Thomas Hardy, que ya estaba acabada en 1922, pero que fue publicada como se ha dicho póstumamente a nombre de su esposa Florence Hardy. El año de su muerte, apareció la primera parte: *The Early Life of Thomas Hardy 1840-1891*<sup>10</sup> y dos años más tarde el resto: *The Later Years of Thomas Hardy 1892-1928*<sup>11</sup>. Tres años más tarde, se publicó conjuntamente bajo el título *The*

---

<sup>9</sup> La obra de referencia que analiza la crítica de Hardy es HARVEY, GEOFFREY (2003). *The Complete Critical Guide to Thomas Hardy*. Oxon: Routledge. Sobre ella se basa este epígrafe.

<sup>10</sup> HARDY, FLORENCE EMILY (1928). *The Early Life of Thomas Hardy 1840-1891*. London: Macmillan.

<sup>11</sup> HARDY, FLORENCE EMILY (1930). *The Late Years of Thomas Hardy 1892-1928*. London: Macmillan.

*Life of Thomas Hardy*<sup>12</sup>. Hoy en día, se ve esta autobiografía como muy valiosa, pero hasta cierto punto engañosa en cuanto que Hardy, como persona en extremo reservada y evasiva, intenta esconder su auténtico yo de la inspección pública. Para ello escribe una biografía muy completa que intenta detener a aquellos que ya empiezan a escribir sobre su vida como escritor destacadísimo y como figura pública. Además, tras la muerte, Florence borró alguna de las referencias que había de gente conocida y poderosa, cortó diversas referencias a Emma, la primera esposa de Hardy, y eliminó los comentarios más vehementes de Hardy contra aquellos críticos en manos de los cuales él tanto había sufrido. Robert Gittings define todo este intento autobiográfico como “engañoso y estúpido”<sup>13</sup>; sin embargo, James Gibson lo ve como un libro de gran riqueza y se atreve a definirlo como una “de las más grandes obras de Hardy”<sup>14</sup>.

Hoy en día, la biografía de referencia es la de Michael Millgate: *Thomas Hardy: A Biography*<sup>15</sup> (1982) que ha sido recientemente ampliada por él mismo en *Thomas Hardy: A Biography revisited*<sup>16</sup> (2006). Esta biografía es una obra académica en extremo detallada.

Anterior a ella, se encuentran las obras de Robert Gittings *Young Thomas Hardy*<sup>17</sup> y *The Older Hardy*<sup>18</sup>, en las que Gittings ataca sin piedad la figura de Hardy, crea una imagen de él repulsiva, mezquina y temperamental. La biografía de Paul Turner *The Life of Thomas Hardy: A Critical Biography*<sup>19</sup> es valiosa en el sentido en que ofrece un exhaustivo análisis de las lecturas de Hardy y su uso en sus propios escritos. La obra de F.B. Pinion *Thomas Hardy: His Life and Friends*<sup>20</sup> ilumina la vida de Hardy a través de la visión de sus amigos más íntimos y la de James Gibson, *Thomas Hardy*, ofrece una lúcida visión de la vida literaria de Hardy. La última biografía a día de hoy es la de

---

<sup>12</sup>HARDY, FLORENCE EMILY (1933). *The Life of Thomas Hardy* London: Macmillan.

<sup>13</sup>GITTINGS, ROBERT (1978). *The Older Hardy*. London: Heineman Educational en HARVEY, GEOFFREY (2003). *The Complete Critical Guide to Thomas Hardy*. Oxon: Routledge, p.50.

<sup>14</sup>GIBSON, JAMES (1996). *Thomas Hardy*. Basingstoke: Macmillan en HARVEY, GEOFFREY. *Ibidem*.

<sup>15</sup>MILLGATE, MICHAEL (1982). *Thomas Hardy: A Biography*. London: Oxford University Press en HARVEY, GEOFFREY. *Ibid. p. 54*.

<sup>16</sup>MILLGATE, MICHAEL (2006). *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. London: Oxford University Press.

<sup>17</sup>GITTINGS, ROBERT (1975). *Young Thomas Hardy*. London: Heinemann Educational en HARVEY, GEOFFREY. *Op. cit. Ibidem*

<sup>18</sup>GITTINGS, ROBERT (1978). *The Older Hardy*. London: Heinemann Educational en HARVEY, GEOFFREY. *Op. cit. Ibidem*.

<sup>19</sup>TURNER, PAUL (1998). *The Life of Thomas Hardy: A Critical Biography*. Oxford: Blackwell en HARVEY, GEOFFREY. *Op. cit. Ibidem*

<sup>20</sup>PINION, FRANK B. (1992). *Thomas Hardy: His Life and Friends*. Basingstoke: Macmillan en HARVEY, GEOFFREY. *Op. cit. Ibidem*

Claire Tomalin<sup>21</sup>, en la que ahonda especialmente en las relaciones entre Hardy y su primera esposa Emma.

### 1.3.2. *Obra narrativa*

Desde la muerte de Thomas Hardy en 1928 hasta los años cuarenta, la percepción de Hardy es la de un novelista fatalista por un lado y, por otro, la del creador de Wessex<sup>22</sup>. En este periodo, hubo dos posturas diferenciadas ante su obra: la entusiasta, que admiraba y apreciaba su obra, encabezada por Virginia Woolf y D.H. Lawrence<sup>23</sup> y, la otra, la del desprecio, encabezada por el famoso crítico F.R. Leavis<sup>24</sup>.

A partir de los años cuarenta, la obra de Hardy deja de analizarse y de estudiarse como tal y pasa a ser usada, utilizada como un “campo de pruebas”<sup>25</sup> para las distintas nuevas teorías de crítica literaria. De hecho, la obra de Hardy carece de un estudio profundo independiente de las diferentes corrientes literarias. Eso ni sucede con los grandes escritores del siglo XIX ni tampoco con escritores contemporáneos como James Joyce. Así pues, se puede afirmar que en la obra de Hardy la crítica ha intentado volcar sus modelos teóricos literarios para ver por un lado su aplicabilidad y por otro para ver qué pasa a la obra de Hardy cuando es leída bajo su perspectiva. En cada corriente crítica, además, esa lectura ha sido hecha tarde, cuando el modelo ya estaba asentado e incluso, a veces, substituido mayoritariamente por otro. Así pues, para comprender la historia crítica de las obras de Hardy desde mitad del siglo XX hasta nuestros días, se analiza cada corriente crítica literaria.

### 1.3.3. *Crítica formalista de los años cincuenta, sesenta y setenta*

La corriente formalista se basa en la lectura detallada del propio texto sin considerar elementos externos como la vida del autor o la época en que fue escrito.

---

<sup>21</sup>TOMALIN, CLAIRE (2007). *Thomas Hardy. The Time-Torn Man*. Harmondsworth: Penguin Books.

<sup>22</sup>Thomas Hardy ambientó la mayoría de sus novelas en los territorios del sur y del suroeste de Inglaterra y que denominó Wessex que era tal y como se llamaba ese territorio en el periodo Anglo-Sajón antes de la conquista de los Normandos en 1066. Hardy nombró a los pueblos y ciudades con nombres ficticios (Casterbridge es por ejemplo el propio Dorchester) pero a partir de sus novelas el término Wessex quedó acuñado para referirse a toda esa área del sur y suroeste de Inglaterra (excluyendo Cornualles).

<sup>23</sup> El año álgido del entusiasmo es 1940 en que se celebra el centenario del nacimiento del autor. Hay que destacar los importantes artículos laudatorios que aparecen en la revista *Southern Review*.

<sup>24</sup> Cfr. LEAVIS, F.R. (1948) *The Great Tradition*. Harmondsworth: Penguin. Leavis deja fuera del canon a Hardy en comparación a la visión humanista de George Eliot. Esta obra ha creado mucha polémica por su criterio a la hora de definir la obra canónica frente a la no-canónica: interés formal a la vez que interés moral relevante. Su criterio válido aunque poco explícito le lleva a dejar fuera del canon a autores indiscutiblemente canónicos como Charles Dickens.

<sup>25</sup> WIDDOWSON, PETER (1999). “Hardy and Critical Theory” en KRAMER, DALE. Op. cit., p.79.

Las obras de Jean Brook, *Thomas Hardy: The Poetic Structure*<sup>26</sup>; de Dale Kramer, *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy*<sup>27</sup> y de Peter Casagrande, *Unity in Hardy's Novels: "Repetitive Symmetries"*<sup>28</sup> van en esta dirección y analizan las propiedades formales de sus obras: lengua, simbolismo y estructura.

En la cuestión ideológica son los únicos que siguen la corriente tradicional del Modernismo en la que Hardy es visto como escritor pesimista. Sin embargo, sus análisis se centran exclusivamente en las obras llamadas mayores de Hardy.

#### 1.3.4. Crítica del materialismo cultural

La corriente surge a finales de los setenta y principios de los ochenta y trata de hacer ver cómo determinados poderes sociales han tratado de dar el sentido que les interesaba a los textos canónicos en beneficio de su propia ideología. Su misión es, por tanto, la de ver los textos desde otros puntos de vista y encontrar lo *residual* y lo emergente de esos textos. En el caso de Hardy, hablan de subvertir al Hardy ortodoxo.

La primera muestra se encuentra en el capítulo dedicado a Hardy en la obra *The English Novel from Dickens to Lawrence*<sup>29</sup>, de Raymond Williams, en la que se enfatiza los elementos optimistas de sus tragedias frente a los tradicionalmente destacados como pesimistas y ve a Hardy como la bisagra de cambios sociológicos y literarios de la literatura inglesa.

Terry Eagleton, en su *Criticism and Ideology*<sup>30</sup>, destaca de las obras de Hardy su anti-realismo en el sentido en que éstas se convierten en un asalto desafiante a la ideología imperante de la época. Mantiene que las obras mayores son aquellas que se han querido hacer canónicas para mostrar las ideas que convenían y se han rechazado las denominadas menores para esconder este anti-realismo.

Estas ideas son ampliadas por George Wotton en su *Thomas Hardy: Towards a Materialist Criticism*<sup>31</sup> y por Peter Widdowson en *Hardy in History: A Study in Literary*

---

<sup>26</sup>BROOK, JEAN (1971). *Thomas Hardy: The Poetic Structure*. London: Elek Books en *Ibid.* p. 76.

<sup>27</sup>KRAMER, DALE (1975). *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy* London and Basingstoke: Macmillan en WIDDOWSON, PETER. *Op. cit.* p.76.

<sup>28</sup>CASAGRANDE, PETER (1982). *Unity in Hardy's Novels: "Repetitive Symmetries"* London and Basingstoke: Macmillan WIDDOWSON, PETER. *Op. cit. Ibidem.*

<sup>29</sup>WILLIAMS, RAYMOND (1974). *English Novel from Dickens to Lawrence*. St. Albans: Paladin en WIDDOWSON, PETER. *Op. cit.* p.80.

<sup>30</sup>EAGLETON, TERRY (1976). *Criticism and Ideology*. London: Verso en WIDDOWSON, PETER. *Ibidem.*

<sup>31</sup>WOTTON, GEORGE (1985). *Thomas Hardy: Towards a Materialist Criticism*. Dublin: Gill&Macmillan en WIDDOWSON, PETER. *Ibid.* p.81.

*Sociology*<sup>32</sup>. Wotton se fija en el término Wessex desde un punto de vista materialista histórico y examina la manera en que algunas protagonistas femeninas son vistas por la crítica y dentro de la novela. Widdowson hace una relectura de la obra de Hardy contra la lectura convencional fijándose especialmente en los conceptos de clase, de género y de anti-realismo.

Las dos obras más recientes destacadas del materialismo cultural referidas a Hardy son la obra de Joe Fisher *The Hidden Hardy*<sup>33</sup> y la de Roger Ebbatson *Hardy: The Margin of the Unexpressed*<sup>34</sup>. En la primera, se hace una distinción clara entre las obras mayores y menores. Las mayores son para lectura de la clase burguesa que necesita este tipo de libros y las menores son aquellas obras que presentan estrategias subversivas. Fisher, por su parte, destaca lo *no-dicho* en las obras de Hardy. Así por ejemplo el anti-realismo se manifiesta en lo *no-dicho* por los labriegos y granjeros de sus novelas, en las queda de manifiesto que Hardy es un hombre de letras importante de cara a sus lectores de la ciudad, pero en las que se esconde la verdadera pobreza de la vida de esos labriegos y las injusticias que sufren mediante el silencio.

#### 1.3.5. Crítica feminista

John Goode, con sus *Woman and the Literary Text*<sup>35</sup>, *Sue Bridehead and the New Woman*<sup>36</sup> y *Thomas Hardy: The Offensive Truth*<sup>37</sup> hace de unión entre el materialismo cultural y el feminismo. En el primero, resalta la para él objetivación del personaje de Tess por parte de los personajes de la novela, del autor y del propio lector. En el segundo, Sue Bridehead<sup>38</sup> es vista como incomprendida por la sociedad por la mistificación inherente al amor y al matrimonio en todo amor heterosexual y, en el tercero, afirma que la verdad en Hardy se encuentra en su visión patriarcal de la sociedad en la que la mujer es silenciada. Rosemarie Morgan, por el contrario, ve en los personajes femeninos de Hardy -en su *Women and Sexuality in the Novels of Thomas*

---

<sup>32</sup>WIDDOWSON, PETER (1989). *Hardy in History: A Study in Literary Sociology*. London: Routledge en WIDDOWSON, PETER. *Ibidem*.

<sup>33</sup>FISHER, JOE (1992). *The Hidden Hardy*. London and Basingstoke: Macmillan WIDDOWSON, PETER *Ibidem*.

<sup>34</sup>EBBATSON, ROGER (1993). *Hardy: The Margin of the Unexpressed*. Sheffield: Academic Press en WIDDOWSON, PETER. *Ibidem*.

<sup>35</sup>GOODE, JOHN (1976). "Woman and the Literary Text" en *The Rights and Wrongs of Women*. Harmondsworth: Penguin en WIDDOWSON, PETER *Ibid*. p.82.

<sup>36</sup>GOODE, JOHN (1979). "Sue Bridehead and the New Woman" en *Women Writing and Writing about Women*. London: Croom Helm en WIDDOWSON, PETER. *Ibidem*.

<sup>37</sup>GOODE, JOHN (1988). *Thomas Hardy: The Offensive Truth*. Oxford: Blackwell en WIDDOWSON, PETER. *Ibidem*

<sup>38</sup>Protagonista femenina de *Jude the Obscure*

Hardy<sup>39</sup>- a personajes fuertes y robustos capaces de hacer frente a la sociedad patriarcal.

La línea que sigue el feminismo en referencia a Hardy es la mostrada en los ensayos de los años setenta de Mary Jacobus: se cuestiona si la visión de Hardy hacia sus personajes es feminista o misógina y hace una lectura detallada del lenguaje de género de los textos. En ese lenguaje ahonda Elaine Showalter, que en su artículo "*The Unmanning of the Mayor of Casterbridge*"<sup>40</sup>, afirma que la comprensión de la mujer en esta novela pasa por comprender el espíritu femenino de Henchard<sup>41</sup>.

Penny Boumelha, en *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*<sup>42</sup>, hace un análisis completo de la dominación masculina en las novelas. Según ella, la fuerza de la representación de sus mujeres reside en su resistencia a la reducción de una única y dominante postura ideológica.

Patricia Ingham, lingüista a la vez que crítica feminista, en su *Thomas Hardy: A Feminist Reading*<sup>43</sup>, intenta mostrar que los personajes femeninos de las novelas están creados por el lenguaje y que éste se convierte en un producto ideológico. Jean Jacques Lecercle's continúa en la línea deconstructivista del lenguaje en su artículo *The Violence of Style in Tess of the d'Urbervilles*<sup>44</sup>.

En una línea feminista psicoanalítica escriben Kaja Silverman y Marjorie Garson. La primera hace un estudio de la novela *Tess of the d'Urbervilles*<sup>45</sup>, en que sostiene que la mirada construida por el lenguaje narratológico es una mirada masculina, mientras que el objeto de esa mirada es femenino. La segunda, a partir del estudio de siete novelas hardianas, ve un *subtexto mítico*, un *lenguaje figurativo nervioso* que transmite ansiedad sobre la mujer.

---

<sup>39</sup>MORGAN, ROSEMARIE (1988). *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London: Routledge en WIDDOWSON, PETER. *Ibid.* p.84.

<sup>40</sup>SHOWALTER, ELAINE (1979). *The Unmanning of the Mayor of Casterbridge* en KRAMER, DALE (1979). *Critical Approaches*. London and Basingstoke: Macmillan en WIDDOWSON, PETER *Ibid.* p.83.

<sup>41</sup>Protagonista de *The Mayor of Casterbridge*

<sup>42</sup>BOUMELHA, PENNY (1982). *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Brighton: Harvester Press en WIDDOWSON, PETER. *Ibid.* p.83 y s.

<sup>43</sup>INGHAM, PATRICIA (1989). *Thomas Hardy: A Feminist Reading*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf en WIDDOWSON, PETER *Ibid.* p.84.

<sup>44</sup>LECERCLE'S, JEAN-JACQUES (1989). "The violence of style in Tess of the d' Urbervilles" in *Alternative Hardy*. London and Basingstoke: Macmillan en WIDDOWSON, PETER. *Ibidem.*

<sup>45</sup>SILVERMAN, KAJA (1984). *History, Figuration and Female Subjectivity in Tess of the d' Urbervilles*, London: Novel 18 en WIDDOWSON, PETER *Ibid.* p. 85.



### 1.3.6. Obra poética

La historia de la crítica de la poesía de Hardy se puede dividir en tres fases según Harold Orel<sup>46</sup>: la primera comprende el período de la vida de Hardy desde que comenzó a publicar sus obras poéticas (en 1898) y hasta más allá de su muerte en 1940. Esta fase se caracteriza por la cuestión de si su poesía es victoriana o moderna. La segunda fase se inicia en 1940 con la publicación de *Thomas Hardy Centennial Issue* en la revista *Southern Review*, en que el foco principal está centrado en su poesía y donde contribuyen entre otros W.H. Auden, John Crowe Ransom, R.P. Blackmur, F.R. Leavis, Allen Tate o Bonamy Dobrée y dura hasta los años sesenta. Esta fase se centra en los halagos a la técnica y al valor de su obra poética. Y la tercera fase empieza en los años sesenta y dura hasta nuestros días con la adaptación de la obra poética de Hardy a las distintas corrientes de crítica literaria, que ya se han visto en el apartado anterior referente a la obra narrativa.

Entre las pocas obras dedicadas íntegramente a la poesía de Hardy, la de Donald Davie, *Thomas Hardy and British Poetry*<sup>47</sup>, se ha convertido en la de referencia. Davie señala a Hardy como el originador de una tradición poética británica alternativa que es modesta y limitada pero a la vez decente y con un tono humanista.

A lo largo de esta historia crítica, la cuestión de la obra canónica de la poesía de Hardy ha sido objeto de discusión. F.R. Leavis, en 1932, ya hace un primer canon en su *New Bearings in English Poetry*<sup>48</sup>, en el que afirma que sólo hay una docena de poemas que se pueden considerar realmente grandes, pero no señala cuáles son. Donald Davie, en la obra comentada anteriormente, *Thomas Hardy and British Poetry*, mantiene que los casi mil poemas que integran su poesía son demasiados para configurar el canon y apunta a la necesidad de establecer un canon poético. En este sentido, Peter Widdowson<sup>49</sup>, en 1999, señala que en las *selected collections* se repiten aproximadamente ochenta poemas junto a otros menos familiares que varían en función de la selección, a la vez que constata que no hay consenso en cuanto a las virtudes diferenciadoras de los conocidos respecto de los no conocidos.

---

<sup>46</sup>OREL, HAROL (1995). *Critical Essays on Thomas Hardy's Poetry*. New York: G.K. Hall en WIDDOWSON, PETER. *Ibid.* p. 77 y ss.

<sup>47</sup>DAVIE, DONALD (1973). *Thomas Hardy and British Poetry*. London: Routledge&Kegan Paul. en WIDDOWSON, PETER. *Ibid.* p. 78.

<sup>48</sup>LEAVIS, F.R. (1932). *New Bearings in English Poetry*. Harmondsworth: Penguin en WIDDOWSON, PETER. *Ibid.* p. 78.

<sup>49</sup>Cfr. WIDDOWSON, PETER. *Ibid.* p. 79.

### 1.3.7. Aspecto general de la crítica

Como se ha señalado anteriormente, la crítica ha convertido las obras de Hardy en un *campo de pruebas* en el que experimentar las teorías respectivas de cada corriente crítica. Algunas de estas pruebas son interesantes y pueden ayudar a ver la obra hardiana con mayor claridad; otras, más forzadas, nos obligan a estudiar detenidamente las obras de Hardy y a encontrar por dónde no cuadran los aspectos teóricos de la corriente en cuestión con la propia obra de Hardy.

Asimismo, parece ser necesario estudios que vayan analizando la totalidad de la narrativa de Hardy –con especial hincapié en las obras novelas menores y las colecciones de cuentos– y que dé luz sobre las verdades antropológicas fundamentales de su obra. Existe crítica que abarca la totalidad de su obra desde el punto de vista del lenguaje<sup>50</sup>, biográfico, ideológico o incluso desde el entorno de Wessex<sup>51</sup>, pero no se ha encontrado crítica alguna que busque qué hay de verdad sobre el hombre en su obra o qué revela sobre nosotros mismos. Bien es cierto que, a mediados de siglo, se ha analizado las que se consideran sus dos obras maestras -o que, al menos, son las más conocidas-: *Tess of the d'Urbervilles* y *Jude, the Obscure*. No obstante, este análisis no se ha hecho ni con el resto de sus obras mayores ni mucho menos con el resto de las llamadas obras menores.

## 2. Romances

### 2.1. *A Pair of Blue Eyes*

*A Pair of Blue Eyes* aparece mencionada por primera vez en una carta que Hardy envía al editor Tinsley el 20 de octubre de 1871. Dicha carta la envía al recibir respuesta negativa del editor Macmillan -considerado por Hardy como el más importante del momento- para publicar *Under the Greenwood Tree*. Hardy inmediatamente se la ofrece a Tinsley, -diciéndole que la tiene casi acabada, cuando en realidad había ya enviado el manuscrito completo a Macmillan a principios de Agosto- a la vez que le comenta que ha empezado otra, “*the essence of which is plot, without crime – but on the plan of D.R.*”<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup>CHAPMAN, R. (1990). *The language of Thomas Hardy*. London: Macmillan.

<sup>51</sup>KEITH, W.J.(1988). *Regions of the imagination: The Development of British Rural Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.

<sup>52</sup>PURDY, RICHARD LITTLE. MILLGATE, MICHAEL (ed.) (1978-88). *The Collected Letters of Thomas Hardy*. 7 vols. Oxford: Clarendon Press, p.13-14 en DOLIN, TIM (2005). “Introduction” en HARDY, THOMAS. *A Pair of Blue Eyes*. Oxford, Oxford University Press, p.xiii. D.R. son las siglas, obviamente, de *Desperate Remedies*.

Esta otra obra será *A Pair of Blue Eyes*. Tinsley acaba publicando *Under the Greenwood Tree* el año siguiente, 1872, y ante el éxito de crítica de la misma, Tinsley pide a Hardy la nueva historia para publicarla serialmente en la *Tinsleys' Magazine* por un precio total de 200 libras. Esto es el 24 de Julio y la verdad es que Hardy apenas tenía un pequeño esbozo general de la obra. La necesidad de entregar la primera parte, capítulos 1 a 5, para el mes de septiembre -a publicar el 15 de agosto- obliga a Hardy a empezar el 27 de julio y a escribir muy rápidamente<sup>53</sup>.

Tanto es así, que su novia Emma -la futura Emma Hardy- le ayuda en la escritura de la novela, como se puede comprobar en el manuscrito original en que diversos fragmentos están transcritos por ella misma<sup>54</sup>. La serialización de la novela tiene lugar de septiembre de 1872 a junio de 1873.

Hardy inicia la escritura de la novela en Londres pero pronto se traslada a Bodmin, en casa de sus futuros suegros. Ante la actitud despreciativa de su suegro, no permanece muchos días allí y escribe entonces desde la rectoría de St. Juliot –vivienda del rector Revd. Caddell Holder casado con la hermana de Emma- y desde St. Bennet's Abbey – casa de unos amigos de Emma<sup>55</sup>.

Durante estos meses de composición de la novela, Hardy decide abandonar la arquitectura y dedicarse por completo a escribir. Esta decisión la toma, en parte, gracias a cierta seguridad económica obtenida con el compromiso de la serialización de la novela y su posterior publicación conjunta y en parte, por el inestimable apoyo de Emma que le anima encarecidamente a decidirse<sup>56</sup>.

La novela apareció publicada íntegramente en tres volúmenes en mayo de 1873 completa y con múltiples revisiones respecto a la versión aparecida en la revista. La obra presenta dos novedades en la producción novelística de Hardy: por un lado es la primera novela no pensada para ser publicada por Macmillan<sup>57</sup>, y por otro es la primera obra en ser publicada firmada con su nombre.

De la novela hay diversas versiones. La primera y la segunda son, como se ha comentado, la serialización para el *Tinsleys' Magazine* y los tres volúmenes de 1873

---

<sup>53</sup> Cfr. HARDY, FLORENCE EMILY (1962). *The Life of Thomas Hardy*, New York: St. Martin's Press p.90 y s., en TAYLOR, RICHARD H. (1982). *The neglected Hardy*, New York: St. Martin's Press, p. 31.

<sup>54</sup> Cfr. MILLGATE, MICHAEL (1982). *Thomas Hardy*. Oxford: Oxford University Press, p. 144 y ss.

<sup>55</sup> Cfr. *Ibid.* p.142 y s..

<sup>56</sup> Cfr. *Ibid.* p.145 y s..

<sup>57</sup> De hecho hasta 1887, con *The Woodlanders*, no publicó ninguna novela en Macmillan.

publicados por *Tinsley Brothers*. En 1877, aparece la versión publicada por Henry King con pequeñas revisiones hechas por Hardy a partir de los consejos críticos recibidos de la versión anterior. Tres años más tarde, aparece de nuevo publicada la obra por Kegan Paul<sup>58</sup> y probablemente seis años más tarde por Sampson Low. En ambas versiones algunas correcciones tuvieron el visto bueno de Hardy, pero otras pueden ser meras correcciones editoriales. En 1895 apareció la versión de la novela en el volumen IV de la edición de Osgood Mcllvaine *The Wessex Novels*. La revisión de esta versión no fue desgraciadamente del todo cuidadosa. Sin embargo, fue usada para la edición de Macmillan de 1902 y sus sucesivas reediciones, así como para las ediciones de bolsillo de 1906.

Macmillan publicó la novela en el volumen X de la famosa *Wessex Edition* de 1912. La copia usada probablemente venía de una reedición de Macmillan de 1908, pero hay constancia de que Hardy corrigió esa versión para la *Wessex Edition*. Para todas las novelas de Hardy, esta edición completa de 1912, marca el final de sus revisiones, excepto para *A Pair of Blue Eyes*. En 1919, Hardy manda una lista –que existe y se conserva- de revisiones para la *Mellstock Edition* y un año más tarde lo hace para una reedición de la *Wessex Edition*.

Desde los años 20, se ha estado reeditando tanto la *Wessex Edition* como la *Mellstock Edition* con o sin sus correspondientes revisiones. Sin embargo, desde 1985, con la publicación de la edición de *Oxford World's Classics* con el estudio cuidadoso realizado por Alan Manford, se considera a ésta la versión canónica, como se ha comentado anteriormente.

Independientemente de la versión –cuyas diferencias en la mayoría de los casos son más de detalle filológico que de contenido- la crítica ha resaltado principalmente la importancia de la novela en cuanto a su carácter autobiográfico.

En efecto, la novela tiene numerosas coincidencias con la propia vida de Hardy en el periodo de su noviazgo con Emma. Además de que el lugar en que transcurre la acción, St. Juliot, es el mismo en que conoció a Emma<sup>59</sup> son muchas las anécdotas conocidas de la relación entre Hardy y Emma que coinciden con las de Stephen y Elfride.

---

<sup>58</sup> Profundo admirador de la obra de Hardy. La aprobación de Paul de las obras de Hardy, consolaba a éste ya que consideraba que Kegan Paul era el único hombre sobre la tierra que conocía mejor Dorsetshire que él. Cfr. MILLGATE, MICHAEL (1994). *Thomas Hardy, his Career as a Novelist*. London: Macmillan Press, p. 118.

<sup>59</sup> A pesar de que en versiones anteriores a la *Mellstock Edition* se semi-escondiera con sustituciones tales como “St. Andrew’s Church” por “the nearest church”.

Asimismo, la admiración de Stephen por el lugar coincide con la que el autor tuvo toda su vida. Por si fuera poco, los padres de Stephen son muy parecidos a los del propio Hardy; él en cuanto a su carácter tranquilo y honesto y ella en cuanto a su viveza y sentido común. La insistencia de Hardy en que el personaje de Stephen estaba basado en un aprendiz de John Hicks<sup>60</sup> es poco convincente, si se tiene en cuenta su carácter reservado. Menos dudas ofrece la similitud de Elfride con Emma y mucho menos al leer una carta privada escrita en julio de 1913 –un año después de la muerte de Emma– en que afirma que *“the character of the heroine is somewhat –indeed, rather largely– that of my late wife, and the background of the tale the place where she lived”*<sup>61</sup>.

Otra de las coincidencias de la novela con la vida de Hardy es el personaje de Henry Knight con el gran amigo y consejero de Hardy, Horace Moule. Éste, como Knight, era articulista y tuvo una gran influencia en la formación de Hardy, como Knight con Stephen, hasta que se suicidó en 1873<sup>62</sup>. Tanto es así, que se considera que perdió la fe influenciado por las lecturas recomendadas por el propio Moule. Al igual que Stephen con Knight, el joven Hardy veía a Moule como una especie de héroe al que imitar. Thomas Hardy mantuvo esta admiración por Moule toda su vida<sup>63</sup>.

La figura del párroco Swancourt también tiene su símil en la vida real. Se trata del propio padre de Emma, John Gifford, que al igual que Mr. Swancourt con Emma, prohíbe a su hija casarse con Hardy por diferencias sociales. En su desprecio a Hardy, su futuro suegro lo define como *“[a] low-born churl who has presumed to marry into my family”*<sup>64</sup>.

Así pues, las similitudes entre las parejas Hardy–Smith, Emma–Elfride, Moule–Knight y John Gifford–Mr. Swancourt son, cuanto menos, posibles. La crítica en base a estas relaciones ha valorado la novela en tanto que revela claramente el método de trabajar de Hardy para obras futuras en las que esa relación autobiográfica no es tan significativa: *“These influences [...] here reveal more clearly than usual an intrinsic part of Hardy’s method, the importation of features of his own personality into one or more of the characters”*<sup>65</sup>. Esta actitud crítica implica quizá no valorar adecuadamente *A Pair of*

---

<sup>60</sup> Cfr. HARDY, FLORENCE EMILY (1962) en TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Op.cit.*, p.42.

<sup>61</sup> HARDY, THOMAS (1913). Letter to A.B. Dewar en MILLGATE, MICHAEL (1994). *Op.cit.*, p.63.

<sup>62</sup> Meses antes de suicidarse, Moule pudo leer la novela y hacer una crítica por carta entre entusiasta y condescendiente. Cfr. MILLGATE, MICHAEL (1982). *Ibid.*, p. 180 y s.

<sup>63</sup> Cfr. MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p. 62.

<sup>64</sup> MILLGATE, MICHAEL (1982). *Ibid.*, p. 143.

<sup>65</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982) *Ibid.*, p.42.

*Blue Eyes*. Significa que la novela tiene valor en tanto que nos revela algo de Hardy –en este caso su método de trabajo<sup>66</sup>–.

Asimismo, dicha influencia autobiográfica en la novela se suele atribuir a la presión que Hardy tenía por ir entregando los capítulos para su serialización en la *Tinsleys' Magazine*.

*A Pair of Blue Eyes became, under pressure of serialization, a kind of rag-bag of information, ideas, descriptive vignettes, personal experiences, fragments of the author's brief literary past. [...] But if these are major reasons for the failure of A Pair of Blue Eyes, they are equally sources of its continuing interest. Simply because it is so unfinished, its material still so raw, the novel permits an unusually direct insight into Hardy's imaginative process at this early point of his career*<sup>67</sup>.

Como se ve, en ocasiones se tilda a la novela de fracaso. La serialización, los rasgos autobiográficos y el posible aprovechamiento de parte de *The Poor Man and The Lady* sirven para convertir a la novela en valiosa en tanto que nos revela algo del proceso creativo de Hardy en esta época. Dichas críticas parecen usar como medio de “investigación literaria, la búsqueda desesperadamente minuciosa de cuanto pudo ver, leer o sentir el artista en torno a sí, como si esas cosas fuesen la materia del arte”<sup>68</sup>. Parece confundirse aquí una cosa con otra. El fin del conocimiento biográfico del autor es comprender las verdades de su obra, y no al revés: el fin de las obras no es comprender mejor la vida del autor. Y esto último es lo que parece intentar Michael Millgate –por otra parte, biógrafo de referencia de Thomas Hardy<sup>69</sup>– al enjuiciar la novela.

No obstante, ha habido otra parte de la crítica que desde su publicación ha admirado la obra. Así ya en Octubre de 1873 el articulista de the *Pall Mall Gazette* escribe: “*We are very careful how we use the word “genius”; but we have no hesitation in saying of the author of A Pair of Blue Eyes [...] that he is distinctly a man of genius*”<sup>70</sup>. Y más que la crítica, muchos otros escritores han quedado fascinados por la obra. Así, Marcel Proust manifestaba que era su novela preferida, para Tennyson era la mejor obra de Hardy,

---

<sup>66</sup> De hecho, el capítulo se titula *Finding a method: A Pair of Blue Eyes (1873)*.

<sup>67</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). v p.67-68.

<sup>68</sup> CASTRO, AMERICO (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando Disponible en internet en:

[http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote\\_antologia/castro.htm#npas](http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/castro.htm#npas)

<sup>69</sup> Cfr. MILLGATE, MICHAEL (1982). *Thomas Hardy*. Oxford: Oxford University Press y MILLGATE, MICHAEL (2006). *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. London: Oxford University Press.

<sup>70</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p.32.

Chesterton afirmaba que las mejores obras de Hardy eran las primeras<sup>71</sup> y Coventry Patmore lamentaba “at almost every page that such unequalled beauty and power should not have assured themselves the immortality which would have been impressed upon them by the form of verse”<sup>72</sup>; es más, su viuda contó a Hardy tras su muerte que durante 20 años se hizo leer la novela en voz alta y que cada vez “he felt the same shock of surprise and pleasure at its consummate art and pathos”<sup>73</sup>.

Pero si en el mundo de la crítica hardiana, *A Pair of Blue Eyes* es conocida principalmente por los elementos biográficos comentados; en ámbitos más extensos la novela es conocida por haber inventado el término *cliffhanger* para referirse al suspense con que finaliza un capítulo de una serie, película, libro o comic y que genera la intriga suficiente en el lector o espectador para que siga interesado en el siguiente episodio. El término nace del suspense que genera el final del capítulo XXI de la novela en que Knight queda suspendido (*hang*) de un precipicio (*cliff*).

## 2.2. *The Trumpet-Major*

Es sabido que ya antes de la publicación de la anterior novela a *The Trumpet-Major*, *The Return of the Native*, Hardy visita el *British Museum* en diversas ocasiones para obtener información de la época de las guerra napoleónicas. Es un tema que le interesa en aquel momento y seguirá interesándole posteriormente con la publicación del gran drama épico *The Dynasts*.

El interés de Hardy por la época napoleónica le viene desde la misma infancia<sup>74</sup>. El propio Hardy en el prefacio de la novela explica este interés personal que le viene tanto por el estudio de documentos como por la escucha de relatos de sus mayores:

*The present tale is founded more largely on testimony--oral and written--than any other in this series. The external incidents which direct its course are mostly an unexaggerated reproduction of the recollections of old persons well known to the author in childhood, but now long dead, who were eye-witnesses of those scenes. If wholly transcribed their recollections would have filled a volume thrice the length of 'The Trumpet-Major'*<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> Se recuerda que *A Pair of Blue Eyes* es la tercera novela de Hardy.

<sup>72</sup> HARDY, FLORENCE EMILY (1962). p. 104-5 en TAYLOR, RICHARD H. (1982) *Ibidem*.

<sup>73</sup> HARDY, FLORENCE EMILY (1962). p. 302 en TAYLOR, RICHARD H. (1982) *Ibidem*.

<sup>74</sup> Cfr. HARDY, FLORENCE EMILY (1962). (1962). p.16-17

<sup>75</sup> HARDY, THOMAS. (1998). *The Trumpet-Major*. Oxford: Oxford University Press, p.3.

Tan revelador se muestra este interés, que el autor en el capítulo V, hace un inciso en el relato para hablar de él mismo –algo poco habitual en Hardy- y explica que conoce a la perfección el tipo de fiesta que está describiendo –la que tiene lugar en casa de los Loveday cuando llega John- a pesar de mediar setenta u ochenta años entre su generación y la de ellos:

*The present writer, to whom this party has been described times out of number by members of the Loveday family and other aged people now passed away, can never enter the old living-room of Overcombe Mill without beholding the genial scene through the mists of the seventy or eighty years that intervene between then and now*<sup>76</sup>.

De hecho, el entusiasmo de Hardy es tal que incluye a uno de sus antepasados en la historia. Así cuando Bob se entera de que el *Vittoria* está en el puerto corre a pedirle un puesto al capitán Hardy y mantiene una prolongada conversación que supone un guiño para el lector y un motivo de orgullo para el autor: “*And a likely emotional attraction for Hardy was the involvement of his collateral ancestor (later Vice-Admiral) Hardy at Trafalgar*”<sup>77</sup>.

No obstante, a pesar de que *The Trumpet-Major* está situada a principios del siglo XIX, y de que se detallan aspectos históricos con precisión, la novela tiene como eje fundamental la historia Anne Garland y sus pretendientes. La época queda como contexto histórico –igual que la astronomía queda como contexto en *Two on a Tower*- y supeditada a la trama principal: “*It is helpful in approaching The Trumpet-Major to think in terms of a central domestic narrative, the story of Anne Garland and her suitors, unfolding within a framing narrative based upon actual events and historical personage*”<sup>78</sup>.

No se sabe a ciencia cierta cuándo Hardy empieza a escribir ni cuándo acaba. Lo más probable es que fuera entre septiembre de 1879 y enero de 1880 ya que la serialización tuvo lugar de enero de 1880 a diciembre de ese mismo año. Hardy intentó que se publicara en Macmillan una vez más, pero no lo consiguió. Finalmente, la obra se publicó en *Good Words*. Muy conocidas en el ámbito de la crítica son las cartas que el editor Macleod escribe a Hardy a propósito de la novela. Especialmente destacable es el hecho de que le pida evitar ofensas a sus la susceptibilidad de sus lectores “*avoiding*

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>77</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 78.

<sup>78</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.149.



*everything likely to offend the susceptibilities of honestly religious and domestic souls*<sup>79</sup>. Casi medio siglo después, Hardy casi no recordará nada de sus encuentros con Macleod excepto que tuviera que cambiar el primer encuentro entre Bob y Matilda —él le espera en Overcombe- de un domingo a un sábado y que juramentos y expresiones malsonantes como *Damn!* o *Good God!* fueran eliminados<sup>80</sup>.

Ahora bien, como deduce Richard Taylor, la posibilidad de una auténtica influencia del editor en la obra debió de ser mínima porque Hardy debía de tener el texto muy definido al haberlo presentado anteriormente Macmillan: *“Macleod’s possible influence must have come late, since Hardy had already written enough to submit to publishers in manuscript before he heard from the editor Good Words*<sup>81</sup>. De hecho, cuando Hardy publicó el libro íntegro en formato de volúmenes en octubre del mismo año 1880 restableció esos retoques a los que había sido obligado. Y si se analizan esos cambios —desde la serialización hasta la publicación íntegra- se observa que son mínimos.

Como en toda obra de Hardy —y probablemente de la mayoría de obras de cualquier autor- se ha analizado el porqué del título. El principal punto de debate radica en la presencia del trompetista como principal y único protagonista<sup>82</sup>. Obviamente, ello nos da una pista sobre la visión del autor sobre su propia obra y puede ser un punto de partida fiable para el análisis global de la misma.

Como detalla Michael Millgate es cierto que el protagonista es John Loveday. No obstante, toda la obra gira en torno a la figura de Anne Garland y sus pretendientes. Es más, la visión que tenemos del mundo del pueblo y de lo que sucede en él es a través de los ojos de ella.

*The book is named for the trumpet-major, and it is he who experiences and suffers most and for whom our sympathies are most consistently enlisted. The pivotal role, however, belongs to Anne. The novel opens with her, the action revolves upon her choice of a husband, the world of Overcombe is essentially the world she sees and inhabits*<sup>83</sup>.

---

<sup>79</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>80</sup> *Cfr.* TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 80.

<sup>81</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 94.

<sup>82</sup> De hecho, el título viene acompañado del subtítulo: *John Loveday a soldier in the war with Buonaparte and Robert his brother first mate in the merchant service.*

<sup>83</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.153.

Como se analizará posteriormente, y sin contradecir esta perspectiva perfectamente válida, se considera en esta tesis que el título es muy revelador del protagonismo absoluto del trompetista. Es cierto que Anne está presente en todos los acontecimientos y en todos los personajes que aparecen –Festus Ferriman, su tío, su padrastro, su madre, y los dos hermanos- y no se puede decir lo mismo de John. Por ejemplo, la relación con Uncle Benjie no es comparable con la de Ms. Garland. Ahora bien, John va a ser el foco de la tragedia de la obra y todos esos acontecimientos descritos en relación con Anne, él está presente de una manera indirecta. Así, en las numerosas ocasiones en las que Festus está a solas con Anne, el lector sabe que John está presente en las mentes de los dos y de una manera especial en la actitud de Anne. Recuérdese por ejemplo el acercamiento –solo mental, que no material- de Anne hacia Festus una vez su madre se ha casado con el padre de los hermanos. Es un acercamiento que tiene lugar para mantener la distancia con John.

Además, el hecho de que John sea el único que es golpeado por la tragedia le convierte en el elemento característicamente moralizante. El título ya nos indica que la purificación por parte del lector después de la tragedia va a ser a través de él. Y eso lo convierte en protagonista absoluto de la obra, más allá de que no sea el personaje con mayores apariciones.

Otro aspecto relevante a tener en cuenta en la obra es la diferencia de clase social entre los protagonistas y cómo Hardy la destaca cada vez desde los primeros bocetos hasta el texto definitivo. En un nivel superior se encuentran Mrs. Garland, Anne, Festus y su tío. Y en otro inferior John, Bob y Mr. Loveday. Se analizará posteriormente la influencia que estas diferencias sociales tienen en la obra, pero aquí resulta adecuado resaltar que Hardy acentúa la diferencia entre estos *status*. Así, el padre de Anne – ya muerto en la obra- pasa de ser *a schoolmaster* a un *landscape painter*; es decir, de tener unos ingresos fijos a una profesión liberal donde las posibilidades de tener más riquezas son mayores. Lo mismo sucede, por ejemplo, con el padre de John y Bob. En los primeros manuscritos era un *farmer* y pasa a ser un *miller*. Las posibilidades de riqueza son menores. Un granjero podía tener grandes tierras y un *status* considerable<sup>84</sup> mientras que un molinero era siempre mucho más pobre y más sujeto al trabajo diario dependiente del molino.

---

<sup>84</sup> Recuérdese el personaje de William Boldwood de *Far from the madding crowd* de Hardy. Es un granjero rico y que ofrece estabilidad económica a Bathsheba

Es por tanto un hecho que Hardy pretende marcar claramente la diferencia entre los Loveday y los demás personajes (los Derriman está ya siempre por encima de ellos; de hecho, su vida depende en parte de sus compras): "*Hardy seems to have gone through the manuscript systematically pointing up the 'class' aspects of the book*"<sup>85</sup>. Estas diferencias, por tanto, tendrán un papel destacado en la relación entre los personajes de la obra.

En cuanto a la crítica, esta no ha prestado demasiada importancia a la obra. Los que sí han hablado de ella, en líneas generales la han considerado como una obra menor agradable: "*It is easy to see why critics have fallen back on nebulous congratulatory epithets like 'charming', for it is a novel which pleases but does not satisfy*"<sup>86</sup>, bien escrita y sin grandes pretensiones: "*Among the laudatory epithets adjectives like 'modest', 'charming' and 'competent' predominate*"<sup>87</sup>. También ha habido quien la ha considerado como una obra maestra injustamente infravalorada como H.A.T. Johnson<sup>88</sup> o un auténtico fracaso como Bayley<sup>89</sup>.

La obra también ha sido analizada desde el punto de vista comparativo. Así Richard Nemesvari ve similitudes entre *The Trumpet-Major* y *A Midsummer Night's Dream*: "*Anne's vacillation between Bob and John, the two brothers' own shifting attitudes towards her, both real and feigned, along with the interventions and interferences of Festus and Matilda, all create a situation reminiscent of A Midsummer Night's Dream*"<sup>90</sup>. Es cierto que Hardy conocía bien a Shakespeare y tenía una profunda admiración por él<sup>91</sup>; sin embargo, la reminiscencia parece algo forzada ya que John nunca cambia su pasión por Anne y la volubilidad de Bob y Festus nadie tiene que ver con intervenciones de los hados.

También se ha comparado la obra con las de Jane Austen y concretamente con *Sense and Sensibility*: "*Anne's quaint manners and quietly self-conscious gentility, indeed, are such as to prompt comparisons with the heroines of Jane Austen, while other aspects of the novel suggest specifically a condensation of major elements in Sense and*

---

<sup>85</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.150.

<sup>86</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 94.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>88</sup> Cfr. JOHNSON, H.A.T. (1976) "In defense of the Trumpet-Major". En F.B. Pinion (ed.) *Budmouth Essays on Thomas Hardy*. Dorchester: The Thomas Hardy Society.

<sup>89</sup> Cfr. BAYLEY, JOHN (1978). *An essay on Hardy*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>90</sup> NEMESVARI, RICHARD (1998). "Introduction" en HARDY, THOMAS. (1998). *The Trumpet-Major*. Oxford: Oxford University Press, p. XVI.

<sup>91</sup> En la mayoría de obras hay referencias al bardo. *The Trumpet-Major* no es una excepción. Matilda hablando con Festus cita literalmente una frase de Antonio de *El mercader de Venecia*.

*Sensibility*<sup>92</sup>. Es indudable que la obra está ambientada en la misma época que las obras de Austen y que John Loveday puede recordar al coronel Brandon. De todas maneras, resulta difícil pensar que Hardy tuviera estos elementos en cuenta a la hora de elaborar la novela.

Muy conocida y por tanto muy citada es la comparativa de la obra con *Under the Greenwood Tree* del propio Hardy<sup>93</sup>. Si bien es cierto que la ambientación es similar y los personajes presentan una caracterización similar –lo que obviamente las hace perfectamente comparables– el final de ambas es radicalmente opuesto. Si *The Trumpet-Major* tiene un final trágico para el protagonista principal, *Under the Greenwood Tree* es una obra única en la producción de Hardy en cuanto a la presentación amable de las situaciones y al final feliz<sup>94</sup>.

Como no podía ser de otra manera, la obra también ha suscitado opiniones contrarias en relación al género al que pertenece. Así, Nemesvari siguiendo la visión de Northrop Frye<sup>95</sup>, afirma que la obra es una comedia: “*The dominant form being established and then undercut in The Trumpet-Major is comedy*”<sup>96</sup>. Sin embargo, la novela no acaba de ajustarse al modelo que propone y ello le lleva a afirmar que no es una comedia en sentido pleno:

*Hardy's novel might be described as an exercise in non-communion and irresolution. However much the audience may wish to fulfil its genre expectations, to impose some type of comic closure on a story which appears to encourage such a reading, that wish is frustrated by a text which indefinitely defers what could be called the satisfactions of comedy*<sup>97</sup>

Como se observa, aquellos que destacan los elementos irónicos de las obras hardiana y las consideran como comedias se ven en la obligación de poner alguna objeción porque, como es lógico, el final de estas obras rompe con esta clasificación de comedia amable con la que pretenden clasificar a determinadas obras. Es este final el que lleva a otros autores a considerar a la obra como trágica:

---

<sup>92</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.149.

<sup>93</sup> Cfr. COLLISTER, PETER (1974-75). *Past Things Retold: A Study of Thomas Hardy's Under the Greenwood Tree and The Trumpet-Major*. Durham: Durham University Journal, 36.

<sup>94</sup> El final feliz de *The Woodlanders* fue impuesto y nadie tiene que ver con el resto de la obra que prepara para la tragedia final. Hardy cambió el final ya escrito.

<sup>95</sup> Cfr. FRYE, NORTHROP. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1973.

<sup>96</sup> NEMESVARI, RICHARD (1998). *Ibid.*, p. XIII.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. XXI.

*It is not perverse to regard the powerful elegiac note of the story's concluding paragraph as the key to the real meaning of the novel, the climax to a series of ironies upon which the story is structured [...] The apparent idyllic world of Overcombe has no better fate to offer*<sup>98</sup>.

Un final en el que el protagonista principal muere en la guerra sin haber conseguido el amor de la mujer que amaba. Esa muerte es una metáfora de la muerte espiritual que le sume la desgracia del trato con Anne Garland. Sin ella, la vida no tiene sentido y la muerte es lo último que le queda.

### 2.3. *Two on a Tower*

Hardy escribió *Two on a Tower* en su residencia de Wimborne<sup>99</sup>, en Dorset después de haberse recuperado de una duradera enfermedad. Su traslado se debió en parte a motivos de salud y en parte a buscar una vida más tranquila donde hallar paz para poder escribir: “*both for reasons of health and for mental inspiration ... he found ... that residence in or near a city tended to forcé mechanical and ordinary productions from his penm concerning ordinary society-life and habits*”<sup>100</sup>. Probablemente, Hardy se esté refiriendo justo a su anterior novela *A Laodicean* cuando habla de producciones ordinarias.

En septiembre de 1881<sup>101</sup>, el editor del *Atlantic Monthly* escribe a Hardy pidiéndole una novela para ser publicada serialmente y llegan a un acuerdo en enero del 82<sup>102</sup>. Probablemente el tema de la novela está pensado (o se había empezado a pensar) medio año antes cuando ya trasladado a Wimborne contempla “*the new comet from the conservatory*”<sup>103</sup>. Parece seguro que está investigando sobre astronomía y por tanto sobre el trasfondo de la novela cuando pide permiso para visitar el observatorio de Greenwich<sup>104</sup>. Ello confirma lo que el lector de la novela sospecha: Hardy conoce bien a que se dedica Swithin y los últimos avances que se han llevado a cabo en su época al respecto –“*all this makes the novel technically convincing and gives it a believable aura of astronomical inquiry*”<sup>105</sup>.

---

<sup>98</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 81.

<sup>99</sup> Solo escribió *Two on Tower* en esta residencia.

<sup>100</sup> HARDY, FLORENCE EMILY (1933). *Op. cit.*, p. 149.

<sup>101</sup> Hardy se había trasladado a Wimborne tres meses antes

<sup>102</sup> Cfr. PURDY, RICHARD L. (1954). *Thomas Hardy: A Bibliographical Study*. Oxford: Oxford University Press, p.44

<sup>103</sup> HARDY, FLORENCE EMILY (1962). p. 302 en TAYLOR, RICHARD H. (1982) *Ibid.*, p.149.

<sup>104</sup> Cfr. HARDY, FLORENCE EMILY (1928). *Op.cit.*, p. 195.

<sup>105</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 129.

La novela suponía la tercera serialización en tres años (*The Trumpet-Major* es de 1880, y *A Laodicean* de 1881) y la séptima en diez años. La escritura fue de enero a octubre de ese año 1882 y su serialización tuvo lugar de mayo a diciembre. El libro apareció en su conjunto por primera vez a finales de octubre de ese mismo año.

La crítica fue dura con la novela tanto a nivel literario como de contenido. A nivel meramente literario, la obra recibe críticas variadas, que incluso llega a ser muy negativas, como la de Harry Quilter en el *Spectator*: “*the book, as a whole, is bad –the worst the autor has written*”<sup>106</sup> Sin embargo, las peores críticas llegan por lo que los críticos del momento llaman la inmoralidad del contenido, especialmente en lo que hace referencia al personaje del obispo. El propio Hardy, en el prefacio que escribe trece años después en la edición de 1895 hará referencia a ello:

*But on the publication of the book people seemed to be less struck with these high aims of the autor tan with their own opinión, first, tan the novel was “improper” one in its morals, and, secondly, that it was intended to be a satire on the Established Church of this country. I was made to suffer in consequence from several eminent pens*<sup>107</sup>.

Hardy escogió el título sobre la marcha –“*off-hand*”<sup>108</sup>- y por tanto parece que no le acabó de agrandar nunca del todo. A pesar de todo, ese título engloba a la perfección la importancia de los dos protagonistas sobre todo el resto de personajes, así como el hecho de que la mayor parte de la acción sucede en la torre o en sus alrededores y que ésta es símbolo de la relación entre ellos: pertenece a la familia de Lady Constantine y es el lugar donde Swithin puede realizar todas sus observaciones – “*The tower is the meeting point of human emotional drama and Swithin’s scientific aspirations, ans as the pivotal setting it is specially piquant since it is a monument to human vanity and the futility of earthly ambition*”<sup>109</sup>. También es verdad que algunos –quizá demasiados- han querido ver la torre como símbolo fálico y en clave de deseo sexual de los personajes<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup> *Ibidem* p. 131.

<sup>107</sup> HARDY, THOMAS (1998). *Ibid.*, p. 3.

<sup>108</sup> HARDY, FLORENCE EMILY (1928). *Ibid.*, p. 195.

<sup>109</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.130.

<sup>110</sup> Cfr. THOMAS, JANE (2010). “Hardy’s Romances and Fantasies, A pair of Blue Eyes, The Trumpet Major, Two on a Tower and The Well-Beloved. Experiments in Metafiction”. En KEITH WILSON (2010). *A companion to Thomas Hardy*. Oxford: Wiley – Blackwell.

Como se ha dicho, la obra se engloba en la categoría de obras menores de Hardy y es muy poca la atención que se le ha prestado en términos de crítica tanto en el Reino Unido como fuera de él. De hecho, esta novela todavía no ha sido traducida al español jamás. De los críticos que se han ocupado de ella, muchos de ellos, como se ha comentado anteriormente, han usado la novela como experimento para distintas teorías o ideologías, entre las que cabe destacar el feminismo. El marco teórico de este trabajo y el de estas teorías es tan distinto que se ha creído infructuoso entablar relación entre ambos ya que los presupuestos previos lo impiden.

No es así con otras obras, que si bien no están dedicadas exclusivamente a *Two on a Tower*, sí le dedican algún capítulo exclusivo. Entre ellas cabe destacar las obras de Michael Millgate -sin duda, el crítico más conocido en el mundo hardiano y que nadie puede obviar-, Norman Page, con diversas publicaciones al respecto y Richard Taylor con su obra específica de las obras menores de Hardy.

Estos críticos coinciden en indicar que *Two on a Tower* es una obra menor dentro de la producción hardiana y señalan sus defectos: escritura demasiado apresurada, temas no desarrollados con profundidad o aparición repentina de personajes para dirigir la acción en un determinado sentido.

Así, por ejemplo, el propio Millgate critica la aparición del personaje de Louis para llegar a soluciones demasiado sencillas: "*They begin well but that there comes a point at which creative intensity suddenly diminishes and Hardy surrenders to easy solutions, often in the form of new characters or additional plot complications [...] [like] Louis Glanville in Two on a Tower*"<sup>111</sup> o la falta de apasionamiento en la historia: "*Not only do the patterns lack meaning, but the very consistency of their abstract design suggests that Hardy himself remained uninvolved, manipulating the story as structural and thematic exercise of a thoroughly professional but essentially dispassionate kind*"<sup>112</sup>.

Richard Taylor en su libro de referencia de análisis de obras menores *The neglected Hardy* no duda, cuando analiza la novela globalmente, en afirmar que sus temas no están desarrollados y que el autor pierde la oportunidad de hacerlo con situaciones triviales:

---

<sup>111</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.189.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.193.

*The main problem in Two on a Tower is that promising themes are insufficiently developed and opportunities are missed with less excuse than in the previous novel [A Laodicean]. It is doubtful whether any revisions which hardly had projected would have made much improvement, since the faults of Two on a Tower lie in its direction and development rather than in detail*<sup>113</sup>.

Todo este análisis crítico parece de nuevo partir de una concepción previa a la novela de lo que tiene que ser una buena novela de Hardy. Una novela en la que se pueda afirmar –o el crítico crea poder afirmar- que los personajes no son libres y que sus acciones no son más que la dirección de un dios cruel que se complace al ver sufrir a sus criaturas. Véase como Millgate se refiere al elemento cómico de la novela: “*Much of the difficulty with the book is precisely its uncertainty of mode: if its tragic elements are unrealised, its comic elements are for the most part inconsistent, unfunny, and fundamentally unserious*”<sup>114</sup>, es decir, lo cómico en la novela no es gracioso, no es cómico. De nuevo, quizá el error esté en poner la etiqueta de cómico a algo que no pretende serlo –ni siquiera a una parte del texto- y no ver el elemento trágico y catártico de la novela en su conjunto.

---

<sup>113</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 123.

<sup>114</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.192.



## II. MARCO TEÓRICO

La crítica literaria contemporánea adolece de una enorme fragmentación. La misma obra puede ser interpretada de manera radicalmente opuesta por distintos críticos. Parece que, en el fondo de estas diferencias de criterio irreconciliables, hay un desconocimiento de los conceptos clave que dan sentido a las obras literarias. Si no hay un acuerdo sobre lo que es la persona, sobre cuál es su fin en la vida, sobre qué es la felicidad y cómo se alcanza; si cada crítico o cada persona sostiene una concepción distinta de estas cosas, inevitablemente, la interpretación de cada obra será absolutamente subjetiva.

No cabe duda de que, en la interpretación de las obras artísticas, hay siempre un elemento subjetivo, pero parece que esta subjetividad razonable debería afectar a la interpretación de las mismas en un plano de matices y que, en ningún caso, debería implicar que la misma obra signifique cosas radicalmente opuestas. Esta paradoja por la cual el mismo hecho puede inspirar posiciones esencialmente contrarias se da en muchos niveles de la vida de hoy en día, como señala el gran pensador Alasdair MacIntyre, en su obra *Tras la virtud*:

El rasgo más chocante del lenguaje moral contemporáneo es que gran parte de él se usa para expresar desacuerdos; y el rasgo más sorprendente de los debates en que esos desacuerdos se expresan es su carácter interminable. Con esto no me refiero a que dichos debates siguen y siguen y siguen –aunque también ocurre–, sino a que por lo visto no pueden encontrar un término. Parece que no hay un modo racional de afianzar un acuerdo moral en nuestra cultura<sup>115</sup>.

Esta circunstancia revela la incapacidad de Occidente de dar una respuesta única y verdadera a la pregunta sobre el hombre, fruto del hegemónico subjetivismo y relativismo que padece desde hace siglos: “En correspondencia con el carácter inacabable de la discusión pública aparece un trasfondo inquietante de arbitrariedad privada. No es para extrañarse que nos pongamos a la defensiva y por consiguiente levantemos la voz”<sup>116</sup>.

La crítica literaria nunca alcanzará el acuerdo sobre una obra ni la podrá analizar verdaderamente mientras se base en esta subjetividad arbitraria que critica MacIntyre. Es por ello, por lo que antes de abordar el estudio literario de cualquier obra, es preciso hacer un esfuerzo por encontrar la respuesta verdadera sobre el hombre y sobre las

---

<sup>115</sup> MACINTYRE, A. (2001). *Tras la virtud*. Barcelona: Crítica, p. 21.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.22.

categorías en las cuales se juega su vida: la libertad, el sufrimiento y el amor a los demás. Sin un análisis previo en este sentido, la crítica literaria carecerá de la base teórica necesaria para dar una respuesta verdadera.

Es por este motivo, por el que se considera necesario abordar la cuestión de la libertad, el destino y el amor de una manera teórica antes de realizar el análisis de las obras de Hardy. El marco teórico que sigue a continuación no pretende ser un análisis exhaustivo y justificativo de estas cuestiones, sino más bien una exposición razonada de qué se entiende en los capítulos III, IV y V -donde se reflexiona sobre los romances *A Pair of Blue Eyes*, *The Trumpet-Major* y *Two on a Tower*- cuando se habla especialmente de términos como amor o libertad y de otros como virtud o bondad en relación a los personajes, utilizando como una referencia particular la antropología y la ética cristianas.

De las muchas respuestas a la pregunta sobre el hombre, tiene un valor especial la cristiana. Tanto es así que, en concreto, se ha usado la expresión *maestra de humanidad* para referirse a la Iglesia. En la época en la que escribe Hardy, la importancia de esta visión antropológica es capital e impregna de una manera o de otra todos los órdenes de la vida.

En base a todas estas premisas, el presente marco teórico pretende ilustrar el análisis de las obras desde lo que es el arte y su relación con la belleza, la verdad y el bien. Y, a continuación a la luz de los conceptos de amor y libertad, que aparecen analizados de manera constante, en los capítulos de esta investigación de las obras de Hardy.

Obviamente, para ello, se ha acudido a alguno de los autores más representativos del pensamiento cristiano. En primer lugar a San Agustín, doctor de la Iglesia, y referencia obligada dada su ortodoxia, y su enorme influencia posterior. A continuación, se ha recurrido a literatos ingleses más o menos coetáneos de Hardy y cristianos. Es el caso de Newman, Chesterton –específicamente católicos- o Lewis. Los casos de Chesterton y Lewis son especialmente relevantes dada también su importancia como críticos literarios. También se ha referenciado a otros escritores católicos, más allá del entorno inglés, como Bernanos o Cervantes, que aportan una visión netamente cristiana en relación a los temas que se analizan en las tres obras hardianas.

Para completar este marco teórico, se trata la tragedia aristotélica, principalmente mediante los conceptos de catarsis y yerro trágico, a los que también se refieren muy frecuentemente los capítulos III, IV y V.

### 3. Literatura, verdad, bien y belleza

#### 3.1. Hardy como intelectual

En el escrito que dedica a Thomas Hardy -el último de los que constituyen la obra *Charlas* - G.K. Chesterton, afirma que “el autor de grandes tragedias, Thomas Hardy, durante todo el curso de su vida aprendió la lección más noble de las grandiosas tragedias griegas, de cuyos estruendosos truenos su voz fue tal vez la última resonancia”<sup>117,118</sup>.

Así pues, Hardy sería el último exponente del espíritu de la tragedia griega. Lo confirma el que, como también indica Chesterton: “a este autor puede llamársele pagano más bien que hereje, porque nunca estuvo bastante cerca del cristianismo como para negarlo”<sup>119</sup>.

Considera además que lo característico de Thomas Hardy es su sombrío pesimismo trágico, una “visión de la vida, algo más que ironía trágica y que se aproxima, a veces, a una especie de burla torturadora”<sup>120</sup> que puede explicarse, en parte, por su espíritu campesino, que expresa “el descuido y la decadencia de la agricultura inglesa”<sup>121</sup> ya que los campesinos del oeste de Inglaterra “se hundieron en la pobreza y en la decadencia, mientras que los pueblos industriales bebieron el jugo vital de la tierra”<sup>122</sup>.

Aunque en Dorchester, al suroeste de Inglaterra, Hardy recibió una excelente educación, especialmente humanista, y sus poemas y novelas tuvieron un gran éxito -a pesar de las críticas acérrimas que obtuvo con el *Tess, d'Ubervilles* y el *Jude, the Obscure*-. Llegó a recibir el doctorado *honoris causa* de la Universidad de Cambridge y, tal como ya se ha dicho, fue enterrado en la abadía de Westminster, en el Poets' Corner lugar donde descansan grandes figuras literarias inglesas y se recuerdan a tantas otras.

---

<sup>117</sup> A lo largo de toda la tesis se cita en lengua original –en inglés- las fuentes primarias. Las fuentes secundarias se citan en español, a excepción de aquellas en las que no hay traducción publicada.

<sup>118</sup> CHESTERTON, G.K. (1952). *Charlas, XLII. Thomas Hardy*, en *Obras completas* 4 vv., vol. II. Barcelona: José Janés, p. 1279.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 1280.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 1281.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 41-43.

Sin embargo, tal como parece sugerir Chesterton, no fue un intelectual, en el sentido que no tuvo una vida de intelectual moderno.

La expresión *vida intelectual* no se refiere al tipo de vida propia de los *intelectuales*, en el sentido actual, aquellos que desde la Ilustración, como afirma Paul Johnson, querían “aconsejar a la humanidad sobre el modo en que debía dirigir sus asuntos”<sup>123</sup>.

Esta visión se explica, por un lado, porque “una docena de personas elegidas al azar en la calle es capaz de ofrecer opiniones morales o políticas tan razonables como las que puede ofrecer cualquier grupo de intelectuales”<sup>124</sup> y por otro lado, porque “una de las principales lecciones que nos ha enseñado nuestro trágico siglo, el cual ha presenciado la muerte de millones de inocentes, sacrificados por los intentos de mejorar la vida de toda la humanidad, es la siguiente: [a]tención con los intelectuales”<sup>125</sup>.

En definitiva, según esta visión no se puede confiar en ellos. Así aconseja Johnson:

Pasad por alto sus opiniones sobre los líderes políticos y acontecimientos decisivos. Porque los intelectuales no son gente altamente individualista y poco conformista. Siempre siguen un patrón regular de comportamiento. Analizado en su conjunto, a menudo se muestran ultraconformistas desde los círculos que conforman aquellos cuya aprobación buscan y valoran<sup>126</sup>.

Su docilidad ante estos poderes fácticos se manifiesta en los medios de comunicación a los que tienen fácil acceso, protegidos y avalados por el poder manipulador. “Eso es lo que hace que, *en masse*, sean tan peligrosos, porque les permite crear climas de opinión y ortodoxias preponderantes, que, a menudo, generan tendencias de acción irracionales y destructivas”<sup>127</sup>.

Concluye el historiador inglés que “debemos recordar en todo momento algo que los intelectuales suelen olvidar: la gente es más importante que los conceptos y sus derechos siempre deben prevalecer. El peor despotismo es la cruel tiranía de las ideas”<sup>128</sup>.

---

<sup>123</sup> JOHNSON, PAUL (2008). *Los intelectuales*. Madrid: Homolegens, p. 13.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 584.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

Si se tiene todo esto en cuenta, a Hardy se le puede considerar un intelectual en otro sentido. Hardy tuvo una vida intelectual, porque no sólo especialmente utilizó la inteligencia sino también porque creó un pensar y un sentir, que, por su profundidad y al mismo tiempo claridad, trasciende el tiempo histórico en que se formuló, y, por ello, mantiene su interés y actualidad.

### 3.2. *Las preguntas últimas*

John Henry Newman, también inglés y contemporáneo de Hardy, tuvo una visión de la vida muy distinta y hasta opuesta a la de Hardy. No obstante, antes de su conversión a la Iglesia católica, a finales de los años treinta, predicó una serie de homilías en la Iglesia universitaria de Santa María de la Universidad de Oxford y en una de ellas expresa muy bien la necesidad de una vida intelectual, como la tuvo Hardy.

El famoso intelectual londinense les decía a los estudiantes de la Universidad de Oxford que “gran número de hombres viven y mueren sin reflexionar apenas sobre la situación en la que se encuentran. Toman las cosas como vienen, y siguen sus inclinaciones siempre que tienen oportunidad de hacerlo”<sup>129</sup>.

Podría decirse que no tienen vida intelectual ya que “se guían principalmente por el placer y el dolor, no por la razón, los principios o la conciencia”<sup>130</sup>.

Como consecuencia “no tratan de interpretar el sentido de este mundo, determinar lo que significa, o apreciar como un todo coherente lo que ven y sienten”<sup>131</sup>. No buscan, lo que anhela su razón, que su reflexión sobre el mundo cuadre. Cuando cualquier persona, por las circunstancias que sean

por reflexión de su mente o por actividad intelectual, comienza a contemplar el estado visible de las cosas entre las que ha nacido, lo percibe enseguida como un laberinto y una fuente de perplejidad. Es un enigma que no acierta a resolver. Parece lleno de contradicciones y sin rumbo fijo. El porqué de ese estado de cosas, adónde irá a parar, por qué es como es, cómo nos hemos implicados en él, y cuál es nuestro destino, son todos misterios<sup>132</sup>.

---

<sup>129</sup> NEWMAN, JOHN HENRY (1994). “La cruz de Cristo, medida del mundo”, en *Las armas de los santos*. Madrid: Palabra, p. 21.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

Es decir, todo el que piensa sobre su situación en el mundo se hace preguntas como estas: ¿Por qué existe este mundo misterioso? ¿Qué sentido tiene? ¿Cuál es su finalidad? ¿Cuál es la clave para interpretar el mundo y el hombre? ¿Por qué el hombre se encuentra en el mundo? ¿Qué es el hombre? ¿De dónde viene? ¿A dónde va? ¿Cómo descifrar el enigma humano? ¿Por qué el mundo parece existir para disfrutarlo? ¿Por qué el hombre posee una capacidad infinita para la felicidad? ¿Por qué, en cambio, la felicidad que ofrece el mundo termina en decepción? ¿Por qué existe el mal, el dolor y el sufrimiento? ¿Por qué a veces el mundo aparece como incoherente, sin sentido y sin finalidad? ¿Hay que ser optimista o pesimista? ¿Hay que vivir despreocupado? ¿Hay que vivir en el presente, o pensando en el futuro? ¿Cómo determinar lo que es importante y lo que no lo es? Y otras muchas más preguntas parecidas.

Estos planteamientos son los que se hace el hombre según su vida intelectual y que intenta responder a su manera o buscar en distintos sistemas de pensamiento de todo tipo. Tiene que hacerlo, porque, como añade Newman:

Mil cosas se presentan ante nosotros una tras otra en el curso de la vida. ¿Qué hemos de pensar de ellas? ¿Qué color hemos de darles? ¿Debemos ver todo de un modo alegre y risueño? ¿O más bien con aire melancólico? ¿Hemos de ver las cosas de manera pesimista o esperanzada? ¿Hemos de vivir con despreocupación o tratar la vida con seriedad? ¿Hay que conceder poca importancia a lo que parece más grande, o ver las menores cosas como de gran repercusión? ¿Hemos de mantener en la memoria lo que ya ha pasado, mirar al futuro, o concentrarnos en el presente? ¿Cómo hemos de ver las cosas en el presente? ¿Cómo hemos de ver las cosas?<sup>133</sup>

Las personas que son intelectuales, en el segundo sentido que se le ha dado al término, que piensan o se plantean estas preguntas, buscan respuestas. De manera que, por su misma naturaleza, el hombre tiende al saber, desea conocer el sentido de todas las cosas, incluyendo el de su propia vida. La sabiduría es una necesidad humana natural en él. En mayor o menor grado, todo hombre adquiere algún tipo de saber que le proporciona cierto conocimiento de la naturaleza de las cosas, y que le lleva al descubrimiento de sus causas. Además puede también proporcionarle, si sabe trascenderlos, un camino para descubrir su finalidad o sentido.

---

<sup>133</sup> *Ibíd.*, p. 22.

Esta búsqueda se realiza por muchos caminos, y la literatura es uno de ellos y no el menos relevante. El escritor de algún modo da respuesta a los grandes interrogantes de la existencia de la vida humana. Cuanto más se experimenta lo que es la realidad más urgente resultan tales preguntas.

Y Hardy, con sinceridad y desde sus obras, plantea respuestas a estas preguntas a través de sus personajes. En su *corpus* se esconde una visión de lo que es el mundo y el ser humano que trata de responder a estas preguntas últimas.

### 3.3. *La belleza como camino de contemplación*

El auténtico intelectual se ocupa de las preguntas más trascendentales o de los problemas más importantes, que se le plantean al ser humano y ante los que se esfuman la casi infinita cantidad de pequeños problemas, que tanto nos preocupan. El problema más grande, el más importante, es el que intenta responder a la pregunta sobre la finalidad de nuestra vida sobre la tierra. Por ello, el grado supremo de la sabiduría intenta responder a preguntas tales como: ¿qué hago en este mundo? ¿Por qué y para qué estoy aquí?

Como nota Newman en la homilía ya citada:

La lección que este mundo enseña a quienes han vivido en él largo tiempo, a quienes tienen experiencia de él y lo conocen bien. El mundo es dulce a los labios, pero amargo al gusto. Agrada al principio, pero no al final. Parece alegre en el exterior; pero esconde maldad y miseria. Cuando alguien ha vivido un número suficiente de años tiene que exclamar con el escritor sapiencial: “*Vanidad de vanidades, y todo vanidad*” (Eccle 1, 2) Y si no tiene a la religión como guía se verá forzado a ir más lejos y decir: “*Todo es vanidad y turbación de espíritu*” (Eccle 1, 14); *todo es decepción, pena y dolor*<sup>134</sup>.

Debe evitarse, por tanto “una visión superficial de las cosas [y mirar] debajo de la superficie”<sup>135</sup>. Curiosamente, como también advierte Newman, en otro sermón, no se es superficial en la juventud, o en lo que denomina la primera juventud, porque

poseemos por naturaleza, y en diversa medida, deseos y aspiraciones de bienes mayores de los que este mundo puede dar. La juventud alimenta de modo especial un amor natural hacia lo noble y heroico. Nos gusta escuchar historias sorprendentes, que nos arrancan de las cosas tal como son ordinariamente y nos

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 103.

introducen a otras que no existen. Nos atrae tanto la idea de lo invisible que forjamos castillos en el aire a nuestro capricho, si no se nos concede una verdad de lo alto. Nos agrada vernos a nosotros mismos envueltos en circunstancias de peligro, y saliendo airosos de ellas. O imaginamos como propia nuestra alguna perfección que el mundo no tiene, y le rendimos homenaje en nuestro corazón<sup>136</sup>.

Muchos jóvenes abandonan esta actitud e incluso la olvidan porque lo que envuelve al joven le impide mantenerla, si no es suficientemente fuerte, para resistir tantas presiones externas e internas en su contra. Como concluye Newman:

Así es más o menos la situación de hombres y mujeres jóvenes antes de que el mundo los cambie; antes de que venga sobre ellos, como hace muy pronto con su influencia *contaminadora* y *corruptora*; antes de que sople, y agoste y seque, y arranque las ramas verdes, y las deje como árboles secos sin savia ni vida<sup>137</sup>.

Se da un olvido de las aspiraciones de la juventud, o lo que podría denominarse el *olvido de ser joven*. “Antes de haber entregado su corazón al mundo, que les promete bienes verdaderos, y luego les engaña y les hace creer que no hay verdad en ningún sitio, y que eran unos locos, al pensar lo contrario”<sup>138</sup>. Debe reconocerse que “antes de ese tiempo, sin embargo, los hombres nutren deseos de cosas que se hallan por encima de este mundo, cosas que encarnan en formas de aquí abajo, porque no encuentran otro modo de expresarlas”<sup>139</sup>.

En la juventud no sólo se anhelan bienes, que no se descubren en este mundo, o valores que no se ven realizados en él, sino que, por este motivo, se menosprecia o no se les orienta nuestra finalidad última.

Crecemos junto a aguas tranquilas, con nuestros corazones latiendo fuerte, con anhelos en pos de nuestro bien desconocido, y con un cierto desprecio hacia las modas del mundo; con un desprecio también hacia el mundo mismo, aunque nos involucremos en él. Incluso aunque nos permitamos escuchar el ruido mundano y tomar parte en sus alegrías y diversiones, sentimos a la vez, sin embargo, que nuestra felicidad no está allí; y no pensamos aún –aunque estemos en camino de hacerlo–, que todo lo que se encuentra más allá de este mundo no es sino un sueño inútil<sup>140</sup>.

---

<sup>136</sup> *Ídem*.

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 104-105.

<sup>139</sup> *Ídem*.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 105.



Muchas veces se recupera este anhelo. Uno de los modos es por el arte o la belleza. Ante un cuadro, una escultura, una pieza musical, unos versos se puede experimentar una especie de emoción, difícil de describir, pero que se siente en lo más profundo de nuestro interior, y que muestra que no se está ante un lienzo pintado, o un trozo de mármol o de bronce, o unos sonidos armonizados, ni unas meras palabras, sino frente algo distinto. Se nota la existencia de una nueva realidad, que: primero, es más grande y valiosa que lo meramente material; segundo, esta realidad nos comunica algo, nos da un mensaje de un cierto modo; tercero, lo que nos dice llega a nuestro yo o interior más profundo; cuarto, ante esta comunicación se siente una especie de elevación o trascendencia.

Sirva de ejemplo para ilustrar esta idea la descripción que hace por entonces el cardenal Ratzinger –futuro Benedicto XVI- tras asistir a un concierto:

Sigue siendo una experiencia inolvidable para mí el concierto de Bach dirigido por Leonard Bernstein en Munich, tras la prematura muerte de Karl Richter. Estaba sentado al lado del obispo evangélico Hanselmann. Cuando se apagó triunfalmente la última nota de una de las grandes cantatas del solista Thomas, nos miramos espontáneamente el uno al otro y con la misma espontaneidad dijimos: «Los que hayan escuchado esta música saben que la fe es verdadera». En esa música se percibía una fuerza extraordinaria de Realidad presente, que suscitaba, no mediante deducciones, sino a través del impacto del corazón, la evidencia de que aquello no podía surgir de la nada; sólo podía nacer gracias a la fuerza de la Verdad, que se actualiza en la inspiración del compositor<sup>141</sup>.

Esta experiencia ante la obra de arte, permite concluir que el origen de cualquier expresión artística es un efecto de plantearse las cuestiones fundamentales de la vida y de intentar descubrir su respuesta o sentido. Con su capacidad creativa, el artista quiere comunicar el sentido profundo, que ha experimentado por medio de un lenguaje nuevo de figuras, colores, sonidos, palabras y otras cualidades accidentales de las cosas, que son utilizadas para este fin.

#### *3.4. De la contemplación a la trascendencia*

La existencia del arte muestra la existencia de la necesidad que tiene el hombre de trascender lo que ve y toca y que le impulsa hacia una realidad más alta. La obra de arte, por ello, ha sido siempre una gran ayuda para que el ser humano abra su mente y

---

<sup>141</sup> RATZINGER, JOSEPH (2002). *La contemplación de la belleza*. Mensaje a los participantes en el *meeting* de Rímini. Disponible en internet: <https://es.zenit.org/articulos/la-contemplacion-de-la-belleza/>

su corazón al más allá, a través de su interioridad de su más acá, y que le permite ver la realidad de otra manera.

Por ello, Juan Pablo II les pedía a los artistas que mediante el asombro de su arte ayudaran al ser humano a ir más allá –para encontrar la Verdad-:

Que la belleza que transmitáis a las generaciones del mañana provoque asombro en ellas. Ante la sacralidad de la vida y del ser humano, ante las maravillas del universo, la única actitud apropiada es el asombro. [...] Los hombres de hoy y de mañana tienen necesidad de este entusiasmo para afrontar y superar los desafíos cruciales que se avistan en el horizonte. Gracias a él la humanidad, después de cada momento de extravío, podrá ponerse en pie y reanudar su camino. Precisamente en este sentido se ha dicho, con profunda intuición, que «la belleza salvará al mundo». La belleza es clave del misterio y llamada a lo trascendente<sup>142</sup>.

El escritor irlandés Clive Staples Lewis también notaba, en 1942, que en todo el hombre se da

el deseo de algo no aparecido nunca en nuestra experiencia. No es posible acallararlo porque nuestra experiencia está sugiriéndolo continuamente, y nos delatamos como se descubren los amantes al mencionar el nombre del amado. El recurso más habitual consiste en llamarlo “belleza” y en actuar como si eso resolviera el asunto<sup>143</sup>.

El problema de este deseo existencial no está en no encontrar lo que deseamos y buscamos realmente. El peligro está en sucumbir a la “mundaneidad imperante desde hace aproximadamente cien años. Buena parte de la educación recibida ha ido dirigida a silenciar esta tímida y persistente voz interior. La mayoría de las corrientes filosóficas modernas han sido urdidas para convencernos de que el bien del hombre se halla en esta tierra”<sup>144</sup>.

Este deseo existencial lleva a la enigmática esperanza de conseguir su objeto, que afecta a lo intelectual y al sentimiento. El deseo humano no es meramente intelectual, sino que abarca a todo el espíritu humano. A veces en momentos muy breves da la sensación que se ha hallado lo que se ansía y se confía en descubrir. Tal situación

---

<sup>142</sup> JUAN PABLO II (1999). *Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los artistas*. Disponible en internet: [http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists.html](http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html)

<sup>143</sup> LEWIS, C.S. (1994). *El peso de la gloria*. En *El diablo propone un brindis*. Madrid: Rialp, p. 18.

<sup>144</sup> *Ibíd.*, p. 119.

la percibimos de modo semejante a como desaparece un instante de visión, termina la música o pierde el paisaje la luz celestial. [...] Durante unos minutos hemos tenido la ilusión de pertenecer a ese mundo. Ahora despertamos para descubrir que no es así. Hemos sido meros espectadores<sup>145</sup>.

Algo ha penetrado en nuestro ser más profundo, pero no ha permanecido. Es algo difícil de explicar, que no se ha manifestado completamente y que el tiempo parece aniquilar. Podría decirse, precisa Lewis, que “la belleza ha sonreído, pero para darnos la bienvenida. Ha vuelto su rostro hacia nosotros, pero no para vernos. No hemos sido aceptados, acogidos o recibidos en el baile. Podemos irnos cuando nos plazca, quedarnos si queremos: “nadie se fija en nosotros”<sup>146</sup>.

Describe este hecho como el pasar desapercibido para ella, sin que se nos reconozca y se nos admita en su ámbito, incluso como si fuésemos rechazados. No obstante: “como la mayoría de las cosas llamadas bellas son inanimadas, podría responder el científico, no es extraño que no reparen en nosotros. Esto es indudablemente cierto. Pero yo no estoy hablando de objetos físicos, sino de ese algo indescriptible del que los objetos físicos son mensajeros durante un instante”<sup>147</sup>.

De un objeto sorprendente y sin esperarlo en aquel momento se ha recibido un mensaje, que suscita una especie de dulzura junto con cierto pesar o desasosiego.

Difícilmente nos atreveríamos a pedir que se advirtiera nuestra presencia. Sin embargo, lo anhelamos. La sensación de ser tratados como extranjeros en el universo, la esperanza de ser acogidos, de encontrar respuesta, de tender un puente sobre el abismo que se abre entre nosotros y la realidad es parte de nuestro inconsolable secreto<sup>148</sup>

Esta realidad misteriosa provoca el deseo de la contemplación, de disfrutar del goce estético, pero

queremos algo más, algo difícil de expresar con palabras: reunirnos con la belleza contemplada, fundirnos con ella, recibirla en nosotros, bañarnos en ella, ser parte suya. Por esa razón hemos poblado el aire, la tierra y el agua de dioses y diosas, ninfas y duendes. A diferencia de nosotros, esas proyecciones pueden

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>147</sup> *Ibidem.*

<sup>148</sup> *Ibidem.*

gozar en sí mismas la belleza, gracia y poder de los que la naturaleza es solamente una imagen<sup>149</sup>.

Toda esta descripción de tal experiencia poética, que es la de una unión contemplativa tan intensa que quisiéramos “fundirnos con el esplendor contemplado”<sup>150</sup>, permite descubrir que “la naturaleza es únicamente imagen, símbolo”<sup>151</sup> de otra realidad. Por la experiencia de ver que las cosas son más que cosas, “se nos invita a penetrar en la naturaleza, a ir más allá de ella hasta alcanzar el esplendor que tan magníficamente refleja”<sup>152</sup>.

Con o sin esta experiencia se podría pensar que al final se saciará nuestro anhelo. Sin embargo, “si atendemos sus exigencias, tomaremos conciencia de un deseo que ninguna felicidad natural puede satisfacer”<sup>153</sup>. El mismo anhelo no prueba la satisfacción de lo anhelado.

Lógicamente habría que preguntarse, si: “hay alguna razón, empero, para suponer que la realidad será capaz de complacerlo. El hambre no prueba que vayamos a tener pan”<sup>154</sup>. Añade Lewis seguidamente que “esta afirmación es, a mi juicio, básicamente errónea”<sup>155</sup>. Lo argumenta del siguiente modo:

El hambre física de un hombre no garantiza que sea capaz de conseguir pan. Un hambriento puede morir de inanición en una balsa a la deriva sobre el Atlántico. Sin embargo, el hambre humana demuestra de modo inequívoco la pertenencia del hombre a una raza que necesita comer para reponer sus fuerzas físicas, su condición de habitante de un mundo en el que existen sustancias comestibles<sup>156</sup>.

### *3.5. Primera condición para buscar la verdad: la humildad*

En su esclarecedor escrito sobre Hardy, recuerda Chesterton que: “el novelista se tituló pesimista en una época que, durante mucho tiempo, fue pesimista”<sup>157</sup>. Hace esta última observación, porque añade que: “hay muchos que demuestran que Hardy, en los

---

<sup>149</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>150</sup> *Ibíd.*

<sup>151</sup> *Ibíd.*

<sup>152</sup> LEWIS, C.S. (1994). *El peso de la gloria*. *Ibíd.*, p. 128.

<sup>153</sup> *Ibíd.* p. 120.

<sup>154</sup> *Ibíd.*

<sup>155</sup> *Ibíd.*

<sup>156</sup> *Ibíd.*

<sup>157</sup> *Ibíd.*

últimos años de su vida, se suavizó y se volvió más familiar y más benigno, lleno no sólo de *humanidad*, sino de *humildad*<sup>158</sup>.

Por humanidad hay que entender compasión o misericordia. San Agustín la define como: “cierta compasión de nuestro corazón por la miseria ajena, que nos fuerza a socorrerle si está en nuestra mano”<sup>159</sup>.

Enseña también San Agustín que la soberbia es muy grave, porque a diferencia de los otros vicios impide la petición de perdón y de ayuda. Recuerda que el primer pecado del hombre, tentado por el diablo, fue de soberbia, que llevó al otro pecado de hacer lo que Dios le había prohibido. “De ahí que el diablo le halagara con aquel “seréis como dioses (*Gen 3, 5*)”<sup>160</sup>.

Al igual que la primera pareja humana, cualquiera de sus hijos: “al apetecer ser más, es entonces menos, y al querer bastarse a sí mismo, se aparta de aquel que verdaderamente le basta. De suerte que aquel mal, que, al complacerse el hombre a sí mismo, como si él fuera luz, le aparta de la luz que, al agradarle, le hace a sí mismos luz”<sup>161</sup>.

El hombre “busca la excusa del subterfugio como la buscaron aquellos primeros. Así, dijo la mujer: “La serpiente me engañó y comí”; y el hombre: “La mujer que me diste por compañera me ofreció el fruto y comí”. No se oye aquí la petición de perdón, ni la solicitud por la medicina”<sup>162</sup>. En el relato del *Génesis* del pecado original de Adán y Eva, observa San Agustín:

Aunque [estos] no nieguen, como Caín, lo que cometieron, todavía la soberbia trata de cargar sobre el otro el mal que hizo; la soberbia de la mujer sobre la serpiente, la soberbia del hombre sobre la mujer. Pero cuando hay trasgresión clara del mandamiento divino, la excusa es más bien una acusación, No dejaron de cometer esa transgresión porque la cometiera la mujer aconsejada por la serpiente, y el hombre por dárselo la mujer; como si se pudiera anteponer algo a Dios, a quien se debe creer y obedecer<sup>163</sup>.

---

<sup>158</sup> CHESTERTON, G.K. (1952). p. 1283.

<sup>159</sup> SAN AGUSTÍN. *La ciudad de Dios*. IX, 5.

<sup>160</sup> SAN AGUSTÍN. *La Ciudad de Dios*. XIV, 13, 1.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> *Ibid.*, XIV, 14.

La soberbia es también muy grave porque es la causa de todos los otros vicios. Todo vicio tiene su origen en la soberbia, Se accede a ella desde otros y es el fin de todos ellos.

Y si la soberbia es el principio del pecado, la soberbia es la puerta de los infiernos. Considerad ya qué es lo que ha engendrado todas las herejías; no hallaréis ninguna otra madre a no ser la soberbia. Pues cuando los hombres presumen mucho de sí mismos, llamándose santos y queriendo arrastrar a las masas tras de sí, sólo por soberbia dieron origen a las herejías y a los cismas, útiles ambos<sup>164</sup>.

Una modalidad de la soberbia, que tampoco es posible encontrar en Hardy, es el orgullo, vicio que hace sentirse superior a los demás y mostrarles desprecio, alejándose de su trato. Afirmaba Jaime Balmes que el orgullo: “es un reptil que, si le arrojamos de nuestro pecho, se arrastra y enrosca a nuestros pies y cuando pisamos un extremo de su flexible cuerpo se vuelve y nos hiere con emponzoñada picadura”<sup>165</sup>. Ambos vicios son como una especie de serpiente, que nos envuelve aprisionándonos y que si se quita de una parte del cuerpo se enrosca en otra. Es así muy difícil desembarazarse de ella.

Afirma San Agustín que “los demás vicios prevalecen en la maldad, pero el orgullo se desarrolla a expensas de las buenas obras”<sup>166</sup>. Su generalidad, que hace que pueda afectar a todos y en todo, se debe a la situación humana de inclinación a la soberbia, al deseo desordenado a la excelencia, o a la aspiración a la grandeza, de una manera desproporcionada a la propia naturaleza humana.

Comenta, por ello, San Agustín que “difícilísimo por demás había de sernos seguir el camino medio, verdadero y derecho, como si dijésemos entre la izquierda de la desesperación y la derecha de la presunción”<sup>167</sup>. La dificultad habría persistido, si la religión cristiana no hubiese mostrado el valor de la virtud de la humildad, desconocida en el mundo clásico.

Sólo es la humildad la que permite encauzar el peligroso desorden de la soberbia. Debe moderar un vicio, que es como una enfermedad muy grave

---

<sup>164</sup> SAN AGUSTÍN. *Sermón*. 351, 1.

<sup>165</sup> BALMES, JAIME (1958). *El criterio*, en *Obras completas* 8 vv. Madrid: BAC, p. 715.

<sup>166</sup> SAN AGUSTÍN. *La naturaleza y la gracia*, 27, 31.

<sup>167</sup> SAN AGUSTÍN. *Sermón*, 142, 1.

porque si tu enfermedad fuese tal que, a lo menos, pudieras ir por tus pies al médico, aún se podría decir que no era intolerable; mas como tú no pudiste ir a Él, vino Él a ti, y vino enseñándonos la humildad, por donde volvamos a la vida, porque la soberbia era obstáculo invencible para ello; como que había sido ella la que había hecho apartarse de la vida el corazón humano levantado contra Dios<sup>168</sup>.

La humildad, es la primera condición para alcanzar el ansía profunda humana. Para hallar la verdad ideal hay que ser humilde. La puerta del santuario del mundo ideal es pequeña y sólo la pueden pasar los humildes porque no se engrandecen. En este sentido, nota San Agustín: “A ti no se te dice: “Sé algo menos de lo que eres”, sino “Se lo que eres”. Conócete enfermo, conócete hombre, conócete pecador, conoce ser Dios quien justifica, conócete manchado”<sup>169</sup>. Concluye así, que: “la humildad habla de la verdad, y la verdad de la humildad; es decir, la humildad, de la verdad de Dios, y la verdad, de la humildad del hombre”<sup>170</sup>.

### 3.6. Segunda condición: la caridad

San Agustín, además de la humildad, pudo vivir la caridad, la segunda condición para satisfacer el deseo básico y radical humano de bien y belleza, En cambio, como también advierte Chesterton, Hardy no la conoció plenamente. “Amargamente había luchado con un demonio que no existía”<sup>171</sup>, la deidad predestinadora<sup>172</sup> que se trataba “como a un diablo”<sup>173</sup>, sin embargo: “nunca se querelló con sus semejantes”<sup>174</sup>.

Podría decirse que Hardy vivió el amor de manera incompleta, porque como añade Chesterton: “Hasta le pareció que había gastado en aquella lucha energía que debió haber dedicado a los sentimientos que en sus últimos años anidaron en su corazón:

“Tú no has dicho lo que pensabas decir,  
dijo mi propia conciencia, hablando conmigo mismo;  
que lo más grande todo es la caridad”<sup>175</sup>.

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, 142, 2.

<sup>169</sup> *Ibid.*, 137, 4.

<sup>170</sup> *Ibid.*, 183, 4.

<sup>171</sup> CHESTERTON, G.K. (1952). *Ibid.*, p. 1283.

<sup>172</sup> Más adelante, como se podrá ver, se argumenta parcialmente contra esta tesis de Chesterton.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 1282.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 1283.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

Sostiene Aristóteles, en la *Retórica*, que: “amar es querer el bien para alguien”<sup>176</sup>. Caridad es una palabra que expresa una de las especies del amor en la que se significa un amor muy intenso y profundo. Según Santo Tomás: “La caridad añade sobre el amor una cierta perfección de éste, en cuanto el objeto amado se estima en mucho, como da a entender el nombre mismo”<sup>177</sup>. Caridad derivaría del término latino *carus*, que significa caro, de mucho precio porque es de mucho valor. Por ello, sirve para expresar el amor sobrenatural, que tiene por causa la gracia de Dios, que actúa como virtud infusa.

Al comentar esta definición clásica aristotélica, escribe Santo Tomás: “Así, pues, el movimiento del amor tiende a dos cosas: al bien que uno quiere, para sí propio o para otro, y a aquel para quien quiere ese bien. Al bien que uno quiere para otro se le tiene amor de concupiscencia, y al sujeto para el cual se quiere el bien, se le tiene amor de amistad”<sup>178</sup>.

El amor de concupiscencia o de posesión y el amor de benevolencia o de donación son las dos especies del amor natural o humano. El primero, que se tiene a los seres irracionales -cosas, plantas y animales- y que por aberración puede tenerse a las personas, no es desinteresado, porque en el fondo es amor de sí. Aunque hay un objeto amado, el amor no se detiene en él, sino que vuelve al sujeto del que parte. No es egoísmo, porque este vicio implica un amor a sí mismo no ordenado, en que uno mismo se toma como el fin último o bien supremo.

El amor de donación o de benevolencia, que es el que merecen las personas, porque no pueden ser consideradas nunca como medios para otra cosa, no es interesado, Con este amor sólo se busca el bien de lo amado, que aparece como un fin del mismo sujeto. Siempre la persona necesita recibir y dar. Hay momentos, como por ejemplo, cuando la persona se está formando necesita más el recibir que el dar, pero cuando se ha llegado a la plenitud, entonces en mayor medida necesita dar.

Se puede todavía hablar de otra especie o subespecie del amor, la llamada amistad. Si el amor de donación es mutuo o bilateral se convierte en amor de amistad, El amor de amistad es siempre amor mutuo, aunque no es necesaria la igualdad ni en un determinado grado. Hay, por ello, distintos grados de amistad. En toda amistad invariablemente se da la correspondencia, aunque exista una cierta desnivelación entre

---

<sup>176</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*. II, c. 4, n. 2.

<sup>177</sup> SANTO TOMÁS. *Suma teológica*. I-II, q. 26, a. 3, in c.

<sup>178</sup> *Ibíd.*, I-II, q. 26, a. 4, in c.



los amigos. Podría decirse que el amor de benevolencia aspira a esta reciprocidad, es una exigencia del amor de donación.

Además de las cualidades esenciales de benevolencia y de reciprocidad, la amistad incluye la tercera cualidad esencial de unión afectuosa. En la relación de amistad, cada amigo es *sentido* por el otro como *otro yo*, porque están unidos en el afecto. Afectivamente, por la amistad, el otro se convierte o se transforma en amigo, aunque real y efectivamente continúa conservando su propia identidad.

Todavía se puede descubrir otra cuarta característica de la amistad. En la humildad, se da otra unión, la real o afectiva, que es un efecto de la amistad y, por tanto, de la unión afectiva.

La unión real es, según Aristóteles, una comunicación de vida, en el sentido de una convivencia vital de uno en el otro. La vida que se comunica en la amistad es la vida personal e individual, la propiamente humana de modo libre y afectuoso. En el compartir amistoso de su propia vida, los amigos se intercambian sus pensamientos, voluntades y afectos, que pertenecen a la propia intimidad personal y que puede decirse que son sus mejores bienes propios o personales, en realidad sus mejores bienes.

Afirma Aristóteles que los amigos comparten idénticos sentimientos y ambos viven una vida virtuosa<sup>179</sup>. En esta misma línea otro clásico Cicerón también exigía que los amigos tuvieran los mismos sentimientos e idénticas virtudes<sup>180</sup>. Declaraba asimismo que: "Pienso que la amistad no se puede dar sino entre los buenos"<sup>181</sup>. San Agustín, que conoce y comparte el pensamiento clásico y lo complementa con la religión cristiana, escribe: "La amistad de unas almas con otras se fundamenta en la semejanza de las costumbres"<sup>182</sup>.

## 4. Amor cristiano

### 4.1. La amistad cristiana

Igualmente, en la literatura clásica se encuentra la idea de la unión real y afectiva entre los amigos. Cicerón define así al verdadero amigo: "El amigo es como otro yo"<sup>183</sup>. Indica

---

<sup>179</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. VIII, 5.

<sup>180</sup> Cf. CICERÓN. *Laelius de amicitia*, VIII, 27.

<sup>181</sup> *Ibid.*, V, 18.

<sup>182</sup> SAN AGUSTÍN. *Del Génesis a la letra, incompleto*. 16, 59.

<sup>183</sup> CICERÓN. *Laelius de amicitia*. XXI, 80.

además que ya Pitágoras había definido de este modo a la amistad<sup>184</sup>. San Agustín repetía esta expresión al escribir a varios de sus muchos amigos. Escribía, por ejemplo a un amigo: “Puesto que eres otro yo ¿Qué te podré decir con mayor placer que lo que me digo a mí mismo?”<sup>185</sup>.

San Agustín, en las *Confesiones*, escribe, al referirse a un amigo: “Bien dijo uno de su amigo que era la mitad de su alma. Por eso, yo sentí que mi alma y la suya no eran más que una en dos cuerpos”<sup>186</sup>. Parecidamente al hablar de sus amigos de Cartago, y referirse a este entrañable amigo anónimo, que había fallecido, comenta: “De muchas almas se hacia una sola”<sup>187</sup>.

En la amistad cristiana no hay ya interés personal. Así lo decía San Agustín en uno de sus *Sermones*: “El amor de amistad debe ser gratuito. Por ello, no debes amar al amigo, o buscarlo, para que te dé algo (...) El amigo ha de ser amado gratuitamente, por sí mismo, no por otra cosa”<sup>188</sup>.

En una carta a un buen amigo muestra la importancia de la revelación cristiana como complemento a los pensamientos racionales sobre la amistad.

La verdadera amistad, que no se mide por intereses temporales, sino que se bebe por amor gratuito. Nadie puede ser con verdad amigo del hombre si no lo es primero de la misma verdad; y si tal amistad no es gratuita, no puede existir en modo alguno. Sobre este punto hablaron harto también los filósofos. Mas no se encuentra en ellos la verdadera piedad, es decir, el veraz culto de Dios, del que es menester derivar todos los deberes de una vida recta. Y no por otro motivo, a mi juicio, sino porque quisieron fabricarse a su modo una vida bienaventurada, y estimaron que esa vida había que labrarla más bien que suplicarla, pues el que la otorga no es otro que Dios<sup>189</sup>.

La amistad cristiana añade otra cualidad, la de amar en Dios y por Dios a todos, incluidos a los enemigos. San Agustín la expresa muy bien en este fragmento de otra de sus cartas:

---

<sup>184</sup> CICERÓN. *De officiis*, I, 50.

<sup>185</sup> SAN AGUSTÍN. *Epistulae* XXXVIII, 1.

<sup>186</sup> SAN AGUSTÍN. *Confesiones*. IV, 6.

<sup>187</sup> *Ibid.*, IV, 8, 13.

<sup>188</sup> SAN AGUSTÍN. *Sermones*. CCCLXXXV, 3.

<sup>189</sup> SAN AGUSTÍN. *Epistulae*. CLV, 1-2.

Siempre soy deudor de la caridad, la cual, aunque venga sola y haya sido pagada, no cancela la deuda. Se devuelve cuando se dona, pero, aun después de devuelta, la deuda sigue en pie, pues que no hay tiempo alguno en que no deba donarse. Cuando se devuelve no se pierde, sino que se multiplica, pues se devuelve de lo que se tiene y no de lo que se carece. No puede devolverse sino cuando se tiene, y no se tiene sino cuando se dona. Es más, cuando el hombre la dona, crece en él y se adquiere una caridad tanto mayor cuanto se dona a más hombres. ¿Cómo se negará a los amigos, pues se debe aun a los enemigos? Sin embargo, se dona con cautela en los enemigos y se distribuye confiadamente a los amigos. Procura con todas sus fuerzas recibir lo que da, aun de aquellos a quienes devuelve bien por mal. Porque deseamos que se haga amigo aquel enemigo a quien amamos con veracidad<sup>190</sup>.

Si, en los clásicos citados, la amistad tenía un lugar privilegiado en la vida humana, y que se expresaba especialmente en la literatura, en cambio, en la religión cristiana, como muestra San Agustín, la amistad ocupa un lugar superior, porque se concibe como un don divino. Al referir este último la historia de su amistad con el amigo anónimo cuenta el mismo San Agustín que

en aquellos años, en el tiempo en que por vez primera abrí cátedra en mi ciudad natal, adquirí un amigo, a quien amé con exceso por ser condiscípulo mío, de mi misma edad y hallarnos ambos en la flor de la juventud. Juntos nos habíamos criado de niños, juntos habíamos ido a la escuela y juntos habíamos jugado. Pero entonces no era tan amigo como lo fue después, aunque tampoco después lo fue tanto como exige la verdadera amistad, puesto que no hay amistad verdadera sino entre aquellos a quienes tú aglutinas entre sí por medio de la caridad, derramada en “nuestros corazones por el Espíritu Santo que nos ha sido dado” (Rm 5, 5)<sup>191</sup>.

La caridad es un don recibido que tiene su origen en el mismo amor de Dios, y por ella el hombre se hace amigo de Dios y le capacita para ser verdaderamente amigo de los demás. Tal es la profunda explicación que da San Agustín sobre la verdadera amistad en el siguiente pasaje:

¿Y de dónde procede este amor, esto es, la caridad por la cual obra la fe, sino de aquel de quien la misma fe la alcanza? Puesto que no se hallaría en nosotros, sea cualquiera el grado en que la poseamos, si no fuera derramada en nosotros por el Espíritu Santo, que nos ha sido dado (Rm 5, 5). La caridad de Dios, en

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, CXCII, 1.

<sup>191</sup> SAN AGUSTÍN. *Confesiones*. IV, 4, 7.

efecto, se ha dicho que fue derramada en nuestros corazones; no aquella con que Dios nos ama a nosotros, sino aquella por la cual El nos hace amadores suyos; del mismo modo que la justicia divina (Rm 3, 4), por la cual nos hace justos mediante su gracia; y la salud del Señor (Sal 3, 9), por la cual nos hace salvos; y la fe de Jesucristo, por la cual nos hace fieles (Gal 2, 16)<sup>192</sup>.

En síntesis, podemos ser *amadores de Dios* y ser verdaderamente amigos entre nosotros por la gracia de Dios.

Querámonos, pues, también mutuamente (con amor de amistad), de forma que, en cuanto podemos, mediante el cuidado de la dilección nos atraigamos mutuamente a tener en nosotros a Dios. Nos da esta dilección ese mismo que asevera: “Como os quise, que también vosotros os queráis mutuamente” (Jn 13, 34). Nos quiso, pues, para esto, para que nos queramos mutuamente, al conferirnos esto, queriéndonos él: que la mutua dilección nos enlace entre nosotros y, unidos juntamente por tan dulce vínculo los miembros, seamos cuerpo de tan importante cabeza<sup>193</sup>.

Como en toda amistad se da la confidencia, los amigos confían entre ellos. La confianza, en la caridad cristiana, es como un homenaje a la presencia de Dios que está en el amigo. Tal presencia es la que hace posible la intimidad de la amistad. Confiesa, por ello San Agustín:

En esa caridad descanso sin recelo, porque en ella siento a Dios, en quien me arrojé seguro y en quien reposo quieto. En esta mi seguridad, no temo a ese mañana incierto de la fragilidad humana del que arriba me lamenté. Cuando veo a un sujeto inflamado en la caridad cristiana y siento que por ella se hace amigo mío y fiel, me hago cargo de que todos los pensamientos que le confío no se los confío a un hombre, sino a Dios, en quien él permanece cuando es caritativo: “Dios es caridad, y quien permanece en caridad, en Dios permanece” (Jn 4, 16)<sup>194</sup>.

#### 4.2. Primer amor: el amor a Dios

En la amistad cristiana o caridad se da un orden por estar referida a personas distintas, por su grado de bondad. El primer lugar le corresponde a Dios el ser objeto del amor de caridad. El amor a Dios, Bien que proporciona bienaventuranza o felicidad suprema y eterna a todos los que le aman, sirve de criterio para determinar el orden de los

---

<sup>192</sup> SAN AGUSTÍN. *El espíritu y la letra*, 32, 56.

<sup>193</sup> SAN AGUSTÍN. *Tratado sobre el Evangelio de San Juan*, LXV, 2.

<sup>194</sup> SAN AGUSTÍN. *Epístola*, LXXIII, 10.

siguientes, de las otras personas a quienes se debe amar, porque su jerarquía será según su proximidad a Dios.

Puede afirmarse, tal como se manda en los mandamientos, que Dios está en la cima de la jerarquía de amores y, por tanto, sobre todas las cosas, incluso sobre sí mismo. El hombre debe amarle absolutamente por varios motivos. Primero, porque Dios es infinitamente bueno, es la suma bondad infinitamente bienhechora de todo lo demás. La razón que da San Francisco de Sales<sup>195</sup> es que

el hombre es la perfección del universo; el espíritu es la perfección del hombre; el amor es la perfección del espíritu, y la caridad es la perfección del amor. Por esto, el amor de Dios es el fin, la perfección y la excelencia del universo. En esto consiste la grandeza y la primacía del mandamiento del amor divino, Llamado por el Salvador máximo y primer mandamiento (Mt 32, 38)<sup>196</sup>.

Precisa sobre este amor que

este mandamiento es como un sol, que ilumina y dignifica todas las leyes sagradas, todas las disposiciones divinas, todas las Escrituras. Todo se hace por este celestial amor y todo se refiere a él. Del árbol sagrado de este mandamiento dependen, como flores suyas, todos los consejos, las exhortaciones, las inspiraciones y los demás mandamientos, y, como fruto suyo, la vida eterna; y todo lo que no tiende al amor eterno aquél, cuya práctica perdura en la vida eterna y que no es otra cosa que la misma vida eterna<sup>197</sup>.

Un segundo motivo, también aportado por teólogos y místicos cristianos es porque Dios tiene primero el amor hacia el hombre, tomando la iniciativa en el amor y de un modo absolutamente gratuito. “Amemos a Dios, porque Él nos amó primero” (I Jn, 4, 19). Su amor es de suma e infinita benevolencia y quiere libremente comunicar al hombre su propia bondad y felicidad. No ama en ningún sentido en beneficio suyo, con amor de posesión, sino absolutamente con benevolencia, para provecho del hombre, y el más útil para este es la benevolencia mutua, el amor de amistad. Todo el beneficio del amor de Dios es para los hombres.

---

<sup>195</sup> También como San Agustín doctor de la Iglesia.

<sup>196</sup> SAN FRANCISCO DE SALES (1995). *Tratado del amor a Dios*. Madrid: BAC. p. 561.

<sup>197</sup> *Ibidem*. Añade: “¿No bastaba, Señor, que te pluguiera permitirnos tan divino amor [...] sino que, además, nos exhortas y empujas a su práctica mediante tus mandamientos? ¡Oh Bondad divina! Para que ni tu grandeza, ni nuestra pequeñez, ni pretexto alguno nos retrajeran de amarte, nos lo ordenas”

Otro motivo, el tercero, es, como recuerda el *Catecismo de Iglesia católica*<sup>198</sup>, el ser consciente de los beneficios naturales, que Dios ha conferido al hombre, como la creación, la conservación, la providencia y la gobernación. Estos constituyen un tercer motivo que debe impulsar al amor a Dios. También hay que incluir beneficios inmensamente superiores a los anteriores - principalmente los sobrenaturales-.

Según la enseñanza de la Iglesia, afirma San Francisco de Sales, que se debe reconocer que

nuestra salvación y los medios para llegar a ella nos vienen de la sola misericordia del Salvador, para que, así en la tierra como en el cielo, sólo a Él se dé todo el honor y toda la gloria (1Tim, 1, 17). “¿Qué tienes que no hayas recibido? -dice el Apóstol (1Cor 4, 7), hablando de los dones de ciencia, elocuencia y de las demás cualidades de los pastores eclesiásticos-, “Y, si lo que tienes lo has recibido, ¿de qué te jactas, como si no lo hubieses recibido? (1 Cor 4, 7). Es verdad que todo lo hemos recibido de Dios, pero, por encima de todas las cosas, hemos recibido los bienes sobrenaturales del santo amor<sup>199</sup>.

Entre estos beneficios sobrenaturales está la futura gloria o felicidad plena, perfecta y eterna, fijado para el hombre de manera totalmente gratuita y misericordiosa.

Enseña Aristóteles que el amor de amistad está causado por la semejanza en un bien. La semejanza entre el hombre y Dios, para hacer posible la amistad, la proporciona la gracia.

La gracia de Dios es un don divino por el cual la naturaleza humana es elevada en su mismo ser al orden sobrenatural, porque constituye en el hombre como una nueva naturaleza, que le permite realizar operaciones sobrenaturales. Con la gracia, el hombre participa de la naturaleza divina, se hace semejante a Dios en su divinidad.

Dios, con su gracia, al hacer al hombre participe de su naturaleza divina, de hacerle imagen sobrenatural suya, o hijo adoptivo —semejante al Verbo, su hijo natural— se da al hombre como amigo. Por su parte, el hombre puede corresponderle, tener amistad con Él. Con esta amistad con Dios o caridad, podrá poseer de algún modo su infinita bondad en cuanto felicidad, compartida de alguna manera. La comunicación por Dios

---

<sup>198</sup> *Catecismo de la Iglesia Católica*, n. 2086. Cfr. *Catecismo Romano*, III, 2, 2.

<sup>199</sup> *Íbid.*, IV, 6, pp. 265-266.

de su vida divina al hombre hace posible la caridad o amor sobrenatural, la amistad entre el hombre y Dios.

La gracia es necesaria para tener amistad con Dios y compartir la misma vida de Dios, tener comunicación con ella. Sin embargo, el don de la caridad, infundido por Dios, no es merecido por la naturaleza humana.

Como consecuencia debe afirmarse que la caridad es única. La caridad de Dios, en el sentido del amor de Dios hacia el hombre, que es el primero, es la misma que la caridad del hombre, en el otro sentido de la caridad con que el hombre puede amar a Dios, porque ha recibido el don sobrenatural de Dios. El amor de Dios, que es creador, crea en el hombre la vida divina, que es la que permite amar a Dios. Por ser su bien, el hombre puede amar a Dios con un verdadero amor de amistad.

El amor de amistad con Dios es posible porque, por un lado, Él la comienza, tomando la iniciativa en el amor y, de un modo absolutamente gratuito, No sólo amando, sino también infundiendo la correspondencia a su amor, aunque respetando la libertad humana, para hacer posible este mismo amor. El amor necesita siempre la libertad, porque no se puede imponer.

Con la caridad o amistad sobrenatural, Dios es objeto de la amistad humana no por ser únicamente el Bien infinito, sino porque por serlo hace feliz al ser humano, al hacer que su propio Bien sea el del hombre. La caridad no puede ser reducida a mero amor de benevolencia, al querer el bien para el otro, a adorar y a servir a Dios, porque le acompaña además el amor de deseo, o el querer el bien para mí.

Se explica en el nuevo *Catecismo* que: “El primer mandamiento llama al hombre para que crea en Dios, espere en El y lo ame sobre todas las cosa”<sup>200</sup>. En el primer precepto se manda la fe, la esperanza y la caridad. En cambio, admitir un amor perfectamente desinteresado a Dios, de un amor que sólo quiere agradecer, sin preocuparse de ventajas temporales o eterna sería prescindir de la esperanza en esta vida.

Esta consecuencia choca con el conocido soneto anónimo, *A Cristo Crucificado*:

No me mueve, mi Dios, para quererte  
el Cielo que me tienes prometido

---

<sup>200</sup> *Catecismo de la Iglesia Católica*, n. 2134.

ni me mueve el Infierno tan temido  
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor. Múeveme el verte  
clavado en una cruz y escarnecido;  
muéveme ver tu cuerpo tan herido,  
muévenme tus afrentas, y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,  
que, aunque no hubiera Cielo, yo te amara,  
y, aunque no hubiera Infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,  
pues, aunque lo que espero no esperara,  
lo mismo que te quiero te quisiera.

Es cierto que como un acto aislado de la vida espiritual, y además muy breve, es posible prescindir de la esperanza. Algunos místicos refieren a veces este hecho. No obstante, no se puede prescindir del deseo natural y sobrenatural de la propia felicidad, y de la consiguiente esperanza de que se encontrará en la contemplación divina. El deseo y la esperanza de la visión y el goce de Dios no perturban la caridad. Por el contrario, pueden aumentar el amor de amistad a Dios con un amor de caridad más ferviente<sup>201</sup>.

#### 4.3. Segundo amor: el amor de sí

En la jerarquía de lo que debe amarse con amor de caridad, el segundo lugar lo ocupa uno mismo. De manera que hay que amarse a sí mismo con amor de caridad. Puede parecer extraño que el amor consigo mismo sea objeto de un precepto o que sea anterior al amor a los demás. En realidad, está incluido al igual que su primacía en el precepto de amor al prójimo. Se dice en el *Evangelio de San Mateo*: "Amarás a tu prójimo como a ti mismo"<sup>202</sup>.

Por ser el modelo del amor al prójimo, el amor a sí mismo tiene que ser, anterior. Además, es también un amor natural, porque obedece a una inclinación de su propia naturaleza que cada hombre se ame a sí mismo.

---

<sup>201</sup> ROYO MARÍN, ANTONIO (1965). *Teología de la caridad*. Madrid: BAC. pp. 171 y ss.

<sup>202</sup> Mt 22,39.



El hombre está obligado a amarse a sí mismo, pero debe hacerlo además con amor de caridad, con amor de amistad sobrenatural. En realidad, de manera más precisa hay que decir que el hombre no tiene amistad natural consigo mismo. Tiene sin embargo, una unión más plena que la que se consigue en la misma en la unión afectiva. La unidad afectiva consigo mismo no sólo es mayor que la unión que se logra en la amistad, incluso en el mayor de sus grados, sino que es su fundamento y su raíz.

Debe advertirse que la caridad consigo mismo, en cuanto amistad sobrenatural, ya no se basa en esta unidad natural de cada uno consigo mismo, que incluye la del amor, todavía es más obligatoria, porque se fundamenta en Dios, que quiere a cada uno de los hombres. Por el amor sobrenatural o caridad a Dios, queremos lo que Él quiere: a nosotros mismos y a los demás, incluidos los enemigos.

Toda caridad humana con uno mismo, y también con los demás, es una consecuencia del amor sobrenatural a Dios, y, por tanto, de querer su voluntad. Así se explica que por este amor a sí mismo cada hombre, tiene que procurar más que por nadie su propia perfección y salvación, que las quiere Dios. El cuidarse de la propia salvación, no sólo es legítimo, sino además obligatorio.

Por este orden de la caridad, cada hombre debe amar más a Dios que a sí mismo y amarse más a sí mismo que a los demás. Esto último, por tanto, no implica desorden. De ahí que todo amor de sí no es egoísmo. Sólo desordenado es egoísmo. El amor egocéntrico descentra el hombre de Dios y concentra en sí todo el afecto y servicio que debe a Dios y también de los demás.

Podría decirse que el egoísmo es una idolatría, porque con este vicio me amo con el amor que debo a Dios. Por ello, el egoísmo es una especie de culto al yo y, por tanto, le atribuye un carácter sagrado e inviolable. El egoísta considera como bien supremo al propio yo, a pesar de sus limitaciones naturales. El yo ocupa el puesto de Dios, del fin último. Suplanta el lugar de Dios. El egoísmo se toma el poder y el derecho de satisfacer todas las inclinaciones y deseos incluso los desviados, y así el de adquirir todos los vicios.

El egoísmo, por ello, es el origen de todos los pecados, su primera causa. Como afirma san Agustín en *La ciudad de Dios*, se inicia con el egoísmo el camino del: “amor de sí mismo hasta el desprecio de Dios”<sup>203</sup>.

El desorden o trastorno del egoísmo en el amor procede de otro más profundo insertado en la misma naturaleza humana, efecto del pecado original. El egoísmo procede del pecado original, una propensión que conduce a él, y, como consecuencia a todos los demás pecado, si la voluntad no lo impide.

El poeta Milton, en *El paraíso perdido*, describe así la situación de Adán y Eva, después de su pecado de procurar ser independientes de Dios, y decidir por ellos mismos lo que es bueno y malo para lograr su felicidad:

Cuando se hubo exhalado la fortaleza de aquel engañoso fruto, cuyos gratos y embriagantes vapores se habían apoderado de sus espíritus, halagando con quimeras sus facultades interiores; apenas un sueño más pesado, engendrado por malignos humos y agobiado por imágenes rememorativas, les hubo abandonado, levantáronse como si despertaran de un penoso ensueño. Miráronse el uno al otro, y no tardaron en conocer cuánto se habían abierto sus ojos, cuánto sus almas se habían obscurecido. La inocencia que, cual un velo, les había ocultado el conocimiento del mal, había desaparecido. La justa confianza, la rectitud natural y el honor, habiendo huido de ellos, les había dejado expuestos a la culpable vergüenza, y si bien ella los cubrió, más su manto descubría a entrambos<sup>204</sup>.

El espíritu que animaba el cuerpo de nuestros primeros padres se había rebelado contra Dios y era así un espíritu rebelde. Su cuerpo participó de esta rebeldía. Empezó también a rebelarse contra su espíritu. Se encontraron entonces que su cuerpo no le estaba sometido como antes. Con esta rebelión generalizada:

Al propio tiempo que las lágrimas corrían de sus ojos, se alzaban en sus pechos terribles tempestades animadas por las más violentas pasiones, tales como la cólera, el odio, la desconfianza, la sospecha y la discordia, turbando dolorosamente el estado interior de su espíritu, antes tan tranquilo y lleno de paz, ahora agitado y turbulento. Ya la razón había dejado de imperar en la voluntad y no era guiada por sus consejos; ambos estaban sujetos al apetito sexual, de

---

<sup>203</sup> SAN AGUSTÍN. *La ciudad de Dios*. XIV, 28.

<sup>204</sup> MILTON, JOHN (1932). *El paraíso perdido*. Barcelona: Joaquín Gil, IX, p. 90.

origen bastardo, el cual pretendía adquirir un altanero imperio sobre la razón soberana<sup>205</sup>.

Su mismo espíritu que antes buscaba a Dios, ahora huía de Él.

C.S. Lewis, después de leer y estudiar detenidamente *El Paraíso perdido*, de Milton, escribió su famosa trilogía de teología-ficción —*Lejos del planeta silencioso, Perelandra, Esa horrible fuerza*—. En la primera obra, por esta lejanía de Dios, la Tierra es denominada, por seres racionales de otro planeta, que viven en estado de inocencia, por no haber cometido el pecado original: “Thulcandra, el mundo o planeta silencioso”<sup>206</sup>.

El planeta Thulcandra vive de espaldas a Dios y así es un mundo encerrado en sí mismo. Está aislado y, por ello, no es conocido por los otros seres racionales del universo. Dice uno de ellos: “Thulcandra es el mundo que no conocemos. El sólo está fuera del espacio y no viene ningún mensaje de él”<sup>207</sup>.

Aunque el hombre, en estado de naturaleza caída, sufrió una disminución parcial de sus fuerzas naturales, conservó íntegra su naturaleza y sus facultades, aunque, por esta herida, ya sin armonía. Por ello, tal como se indica en el *Catecismo*:

La doctrina sobre el pecado original —vinculada a la de la Redención de Cristo— proporciona una mirada de discernimiento lúcido sobre la situación del hombre y de su obrar en el mundo. Por el pecado de los primeros padres, el diablo adquirió un cierto dominio sobre el hombre, aunque éste permanezca libre. El pecado original entraña “la servidumbre bajo el poder del que poseía el imperio de la muerte, es decir, del diablo” (*Concilio de Trento*: DS 1511, cf. *Hb* 2,14). Ignorar que el hombre posee una naturaleza herida, inclinada al mal, da lugar a graves errores en el dominio de la educación, de la política, de la acción social (cf. *Centesimus annus*) y de las costumbres<sup>208</sup>.

Así se explica que el hombre con su razón haya progresado con la ciencia y la técnica. Sin embargo, por estar apartado de Dios, se ha servido muchas veces de los adelantos científicos y técnicos, para satisfacer sus deseos y pasiones desordenadas.

---

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> LEWIS, C.S. (1994). *Lejos del planeta silencioso*. Madrid: Ediciones Encuentro, p.82.

<sup>207</sup> *Ibid.*, 145.

<sup>208</sup> *Catecismo de la Iglesia Católica*, n. 407.

El Dr. Ransom, -en quien no es difícil reconocer a su amigo Tolkien-, filólogo protagonista de las tres novelas teológicas de Lewis, puede así afirmar que: “nuestro mundo es perverso”<sup>209</sup>. Con el pecado original, la naturaleza humana no quedó destruida ni corrompida, sino únicamente herida. El egoísmo, nacido directamente de una naturaleza íntegra pero debilitada por esta herida, es esencialmente contrario a la caridad y, por tanto, a la caridad consigo mismo.

#### 4.4. Tercer amor: el amor al prójimo

En el orden de la caridad, en tercer lugar, está preceptuado el amor al prójimo. El motivo se basa en que coincide el fin sobrenatural sobre el hecho de que todos los hombres son imagen de Dios. El amor natural que todo hombre experimenta hacia los demás, que pertenecen a su misma especie, y que le mueve, por ejemplo, a socorrerles, aunque no tenga ninguna otra relación con ellos, tropieza con muchas dificultades, que pone el egoísmo. La gracia de Dios, fortalece al débil amor humano y permite poner remedio a las dificultades que pone el egoísmo, y lo convierte en caridad.

Así se expresa San Pablo en su pasaje más conocido:

Si yo hablara las lenguas de los hombres y de los ángeles y no tuviera caridad, sería como metal que resuena o campana que retiñe. Si tuviera el don de profecía y supiera todos los misterios y cuanto se puede saber, si tuviese tanta fe que pudiera desplazar los montes, y no tuviera caridad, no sería nada. Si distribuyera todos mis bienes para dar de comer a pobres, si entregara mi cuerpo para ser quemado, y no tuviera caridad, de nada me aprovecharía<sup>210</sup>.

Estas palabras no se refieren al amor humano, ni concretamente al de beneficencia o de compasión, ya que este no puede ir más lejos que la entrega de lo terrenal y de la vida en este mundo. Este amor es la caridad sobrenatural, infundida por Dios en el alma del hombre, por la que se ama a Dios por sí mismo, y a sí mismo y al prójimo por Dios como objeto de bienaventuranza común.

Parece que el amor de caridad debe ser igual para todos. Sin embargo, hay un orden de preferencia en el orden de la caridad. Es, según las Escrituras<sup>211</sup>: el propio cónyuge, los hijos, los padres, los hermanos, y los otros consanguíneos, según el grado de su

---

<sup>209</sup> LEWIS, C.S. (1994). *Lejos del planeta silencioso* *Ibid.*, p. 146.

<sup>210</sup> 1 Cor 13, 1-3.

<sup>211</sup> “Dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer y serán dos en una carne” (Gén 2,24); “El que ama a su mujer, a sí mismo se ama” (Ef 5,28); y “Cada uno, de por sí, ame a su mujer como a sí mismo” (Ef 5,33).

parentesco. Sigue el amor a los amigos y a los demás afines por profesión, edad, país, etc.

El amor al prójimo se extiende a lo enemigos. El precepto no manda quererlos porque son enemigos, como si se mandará querer la maldad del otro. Pide que se les considere en ellos como hombres que pueden gozar de la gloria eterna, si aceptan el perdón de Dios. En cambio, no exige que se les ame sensiblemente, porque el amor de caridad al prójimo es sobrenatural.

#### 4.5. *La misericordia literaria*

A las últimas palabras de Hardy, en el poema citado, lo más grande de todo es la caridad, comenta Chesterton: "Ciertamente no existe nada más grande, y Hardy a menudo lo explicó grandiosamente. Pero sus modales campesinos y rudos le ocultaron un significado más amplio de la palabra caridad hacia Dios"<sup>212</sup>.

Esta falta de amor, en cambio, no se nota en autores explícitamente cristianos, como por ejemplo, Cervantes. Su actitud caritativa o amorosa, por el contrario, se evidencia en todos los órdenes. Se ha dicho incluso que:

Cervantes es autor cristianísimo, capaz de humillar y ensalzar a un tiempo a sus personajes (...) pues esa finísima capacidad cervantina para humillar y ensalzar a un tiempo a sus personajes, para rebozarlos en el barro y hacerlos resplandecer a un tiempo, requiere –aparte de unas dotes únicas para la captación de almas- estar inmunizado contra las nieblas luteranas, que entenebrecieron nuestra naturaleza pretendiendo endiosarla. Para ser a un tiempo tan sublime y tan ridículo, tan irrisorio y tan admirable con don Quijote, para mostrar la grandeza inmarchitable que anida en nuestra alma y anima nuestra débil carne, hace falta la luz de Trento<sup>213</sup>.

A diferencia de Hardy, incluso puede afirmarse que "nadie podrá dudar que Cervantes gusta de mirar con caridad a quienes han sido despreciados, vapuleados y arrojados a los márgenes; pero esta mirada misericordiosa nunca es delicuescente ni posturera"<sup>214</sup>.

Al darle a San Panza los consejos para gobernar la ínsula de Barataria, todos ellos no sólo directa o indirectamente guardan relación con la caridad, sino que incluso respetan

---

<sup>212</sup>CHESTERTON, G.K. (1952). p. 1283

<sup>213</sup> PRADA, JUAN MANUEL DE (2016). *Siete calas cervantinas*. En Verbo 547-548, pp. 569-590. Madrid, p. 578-579.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 579.

el orden del amor de caridad. Comienza con el amor a Dios: “Primeramente, ¡oh hijo!, has de temer a Dios; porque en el temerle está la sabiduría, y siendo sabio no podrás errar nada”<sup>215</sup>. Después con el amor a sí mismo, que implica el autoconocimiento:

Lo segundo, has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a ti mismo, que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse. Del conocerte saldrá el no hincharte, como la rana que quiso igualarse con el buey, que si esto haces, vendrá a ser feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos de tu tierra.

Respecto al amor al prójimo aconseja siempre la misericordia, aunque se deba justicia. “Cuando pudiere y debiere tener lugar la equidad, no cargues todo el rigor de la ley al delincuente, que no es mejor la fama del Juez riguroso que la del compasivo. Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia”<sup>216</sup>.

No hay que creer que la justicia se oponga a la misericordia. Para ello, la justicia no debe quedar suprimida con la misericordia, aunque ésta última no debe preponerse a la justicia. La misericordia no rompe la justicia, simplemente, como indica Cervantes, dobla su rigidez, y así la justicia queda dulcificada.

Indica también un modo concreto de doblar o suavizar la justicia con la misericordia, al aconsejar: “Al que has de castigar con obras no trates mal con palabras, pues le basta al desdichado la pena del suplicio, sin la añadidura de las malas razones”<sup>217</sup>. No sólo no debe aplicarse con la pena ni la rigidez, y mucho menos la humillación y toda ofensa añadida.

Favorece esta actitud el tener en cuenta el consejo que añade don Quijote a continuación: “Al culpado que cayere debajo de tu jurisdicción, considérale hombre miserable, sujeto a las condiciones de la depravada naturaleza nuestra, y, en todo cuanto fuera de tu parte, sin hacer agravio a la contraria, muéstrate piadoso y clemente”<sup>218</sup>. Todo hombre está herido por el pecado original, heredado en su naturaleza humana, que favorece que cometa pecados personales, frutos de su individualidad y libertad. Ante ellos hay que tener comprensión y clemencia, virtudes propias de la caridad.

---

<sup>215</sup> CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. II, XLII.

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

Después de la aventura de la liberación de los galeotes, don Quijote se justifica ante la recriminación de Sancho, con la defensa de la misericordia de este modo: “A los caballeros andantes no les toca ni atañe averiguar si los afligidos, encadenados y opresos que encuentran por los caminos van de aquella manera o están en aquella angustia por sus culpas o por sus gracias: sólo le toca ayudarles como a menesterosos, poniendo los ojos en sus penas, y no en sus bellaquerías”<sup>219</sup>.

La aventura desgraciada de los galeotes, por aplicar Don Quijote la misericordia sin tener en cuenta la justicia, parece que:

Este episodio desazonaba al propio Cervantes, lo prueba que luego se preocupase de pintar al liberado Ginés de Pasamonte<sup>220</sup> como un desalmado que roba el rucio de Sancho; y cuando Ginés de Pasamonte vuelva a aparecer, convertido en titiritero, obtendrá su merecido, pues don Quijote desbarata el tabladillo de sus marionetas. Y es que Cervantes era consciente de que la justicia exigía que la misericordia desnortada de don Quijote fuese rectificadada y reparada de algún modo<sup>221</sup>.

## 5. Libertad

### 5.1. Importancia de la libertad

Su misma misericordia es defendida por Don Quijote por el amor a la libertad. Ante la acusación de los cuadrilleros de la Santa Hermandad de liberar a los galeotes, les dice:

Venid acá, gente soez y mal nacida: ¿saltar de caminos llamáis al dar libertad a los encadenados, soltar los presos, acorrer a los miserables, alzar los caídos, remediar los menesterosos? ¡Ah, gente infame, digna por vuestro bajo y vil entendimiento, que el Cielo no os comunique el valor que se encierra en la caballería andante, ni os dé a entender el pecado e ignorancia en que estáis en no reverenciar la sombra, cuanto más la asistencia de cualquier caballero andante!<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, I, XXX.

<sup>220</sup> Para un estudio detallado del personaje Ginés de Pasamonte véase: DE RIQUER, MARTÍN (2010). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado. Riquer demuestra que Ginés de Pasamonte es Gerónimo de Pasamonte y establece la hipótesis –ampliamente argumentada– de que ese es el autor de *El Quijote de Avellaneda*.

<sup>221</sup> PRADA, JUAN MANUEL DE (2016) *Ibid.*, p. 583.

<sup>222</sup> CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. I, XLV.

También en la primera parte, el cautivo de Argel dice: “No hay en la tierra conforme mi parecer, contento que se iguale a alcanzar la libertad pérdida”<sup>223</sup>. En la segunda parte, después de despedirse de los duques, afirma el mismo don Quijote:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los Cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra, ni el mar encubre: por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres<sup>224</sup>.

El término libertad se determina tradicionalmente como el momento cuando la voluntad es la causa de los actos de uno y, por tanto, responsable de los mismos.

La libertad proporciona autonomía completa, porque por ella cada persona ejerce el dominio de sus actos. La definición clásica aristotélica es que: “libre es lo que es causa de sí”<sup>225</sup>.

Ha habido otras definiciones de libertad del hombre, que no se valoran aquí. A pesar de ello, al menos existe el acuerdo universal, que las libertades del hombre, representan su máxima dignidad. Las libertades humanas merecen el respeto y valoración de todos.

### 5.2. Libertad moral

La libertad está directamente relacionada con la razón y la voluntad –de hacer una cosa u otra-. Ello explica así que sólo los seres racionales puedan determinarse a sí mismos. Únicamente ellos pueden moverse a sí mismos para obrar. Les es posible autodeterminarse por captar con la razón lo bueno para ellos.

El escritor francés Georges Bernanos afirmaba en 1946 que: “el mundo moderno es esencialmente un mundo sin libertad”<sup>226</sup>. Se advierte que es así, porque el hombre moderno no puede pensar. “Su pensamiento ya no es libre. Día y noche, casi sin darse ustedes cuenta, la propaganda bajo todas sus formas lo trata como un modelador trata al bloque de cera que amasa entre sus dedos”<sup>227</sup>.

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, I, XL.

<sup>224</sup> *Ibid.*, II, LVIII.

<sup>225</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica*, I, c. 2.

<sup>226</sup> BERNANOS, GEORGE (1950). *La libertad, ¿para qué?* Buenos Aires: Librería Hachette., p. 95.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 97.



Se vive así en una especie de anemia espiritual. Un síntoma de esta profunda enfermedad es la

indiferencia ante la verdad y la mentira. Hoy en día, la propaganda prueba lo que quiere y se acepta más o menos pasivamente lo que propone. ¡Oh! Por cierto que esa indiferencia oculta más bien un cansancio, una especie de asco de la facultad de juzgar. Pero la facultad de juzgar no puede ejercitarse sin cierto compromiso interior<sup>228</sup>.

Esta anemia espiritual no se encuentra en los personajes creados por Hardy, que juzgan y sufren las consecuencias del mal, porque han elegido mal. Todos ellos juzgan, se comprometen y son responsables de su elección. En este sentido no son modernos. En cambio,

el hombre moderno ya no se compromete porque ya no tiene nada que comprometer (...) El hombre moderno siempre es capaz de juzgar puesto que siempre es capaz de razonar. Pero su facultad de juzgar no funciona como tampoco funciona un motor no alimentado. No falta ninguna pieza del motor. Pero no hay gasolina en el depósito<sup>229</sup>.

Considera Bernanos que esa indiferencia ante la verdad y la mentira es trágica, porque parece inevitable. La descristianización del mundo europeo impide la propia curación. "La descristianización de Europa se ha efectuado poco a poco. Europa se ha descristianizado como un organismo se desvitaminiza. Un hombre que se desvitaminiza puede conservar largo tiempo las apariencias de una salud normal"<sup>230</sup>. Sin embargo, como: "ciertas formas de anemia espiritual parecen tan graves como la anemia profunda, que a pesar de todos los cuidados, terminaba por matar meses después de liberados a los prisioneros de Buchenwald y Dachau"<sup>231</sup>.

La actual situación es trágica para el hombre moderno, porque "quien se abre de igual modo a lo cierto que a lo falso está maduro para cualquier tiranía. La pasión por la verdad va unida a la pasión por la libertad. Por algo siempre se ha considerado a la libertad de pensar como la más preciosa y aquella de la cual dependen todas las demás"<sup>232</sup>.

---

<sup>228</sup> *Ibidem*.

<sup>229</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 100.

Asegura Bernanos, en su actitud crítica ante el mundo moderno de su escrito, que en su época no era tan fácil comprender y que en la actualidad los hechos parecen justificar que: “la tiranía no está detrás de nosotros, está delante y debemos hacerle frente ahora o nunca. La humanidad entera está enferma. Se debe curar a la humanidad. Ante todo y en primer lugar se debe “reespiritualizar” al hombre”<sup>233</sup>. Concluye finalmente que esta última afirmación:

Es una necesidad. Mientras la caridad no se había enfriado en el mundo, mientras el mundo poseía bastantes santos, pudieron olvidarse ciertas verdades. Reaparecen ahora como la roca en bajamar. La Santidad, los Santos, son quienes mantienen esa vida interior sin la cual la humanidad se degradaría hasta perecer<sup>234</sup>.

La razón, que explicita Bernanos, es la siguiente:

En su propia vida interior, en efecto, el hombre encuentra los recursos necesarios para escapar de la barbarie o de un peligro peor aún: la servidumbre bestial del hormiguero totalitario. ¡Oh! Sin duda podía creerse que ya pasó la hora de los santos, que su hora ya pasó. Pero como lo escribía antaño, la hora de los santos siempre llega<sup>235</sup>.

No debe pensarse, por todo ello, que la libertad no suponga la pura licencia para hacer cualquier cosa, sea buena o mala. La libertad no es nunca una pura libertad de indiferencia. Siempre el hombre elige entre bienes, reales o aparentes, y males. En este sentido, la libertad es siempre una libertad moral.

La libertad del hombre en su vida terrena es siempre libertad moral, porque nunca es indiferente al bien y al mal, por no haber conseguido todavía el bien último, que determina la bondad y maldad de los actos, según su conformidad al mismo.

Aunque la libertad sea, según la primera definición, querer el bien elegido, no siempre el hombre en su vida terrena elige el bien, porque puede haber equivocación, en la elección del bien que quiere, y elegir el mal. En esta última posibilidad, puede decirse con san Agustín, que el hombre entonces no obra con libertad. Aunque la libertad, que tiene la posibilidad de hacer el mal, no es verdaderamente libertad. La razón es porque

---

<sup>233</sup> *Ibidem.*

<sup>234</sup> *Ibidem.*

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 198.

dado que la misma libertad es un bien, como tal hace referencia al bien integral de su sujeto.

En cambio, con la elección del mal, la libertad humana ya no es un medio de perfección en la bondad o de ser una ayuda para alcanzar el último fin. De manera que el que hace el mal, que es elegido como un bien, no ejercita propiamente su libertad. En lugar de llevarle al bien supremo, le aparta del mismo.

Podría inferirse que los personajes de Thomas Hardy, por elegir el mal, no son libres, y que con ello queda apoyada la interpretación determinista de sus novelas. Sin embargo, el análisis de la libertad humana no justifica esta interpretación, porque siempre el hombre al querer el mal, elegido como un bien, continúa siendo libre. Sólo en cierto sentido, que podría denominarse moral, ha perdido la libertad. El libre albedrío del hombre implica siempre la posibilidad del bien y del mal.

### *5.3. El hombre como ser libre*

El hombre puede elegir como fin último en la vida, como la felicidad suprema, la salud, la fortaleza, la belleza, el placer, las riquezas, la gloria y la fama, el poder, el arte, la sabiduría, las virtudes o cualquier otro bien, distinto de la contemplación de la Verdad o de Dios. Tiene así la posibilidad de hacer una mala elección, de elegir mal, aunque entonces en sentido propio, ha perdido libertad. Si se eligen los medios que conducen a su fin concreto, que ha sido también elegido, se actúa con auténtica libertad, porque el resultado es un bien para el mismo. En cambio, si no elige el verdadero fin último, o toman unos medios inadecuados, pierde en realidad el libre albedrío, porque no se obtiene un bien.

Si se apartara de la libertad la posibilidad del mal, desaparecería la imperfección del libre albedrío. No obstante, con la buena elección, se puede conseguir un progreso en la liberación de la posibilidad de mal, el llegar a una casi necesidad del bien supremo y de los bienes que llevan a él, y acercarse así al ideal de quererlos necesariamente, a la verdadera libertad.

Ideal que se da en los bienaventurados porque tienen necesidad de bien en cuanto al fin último, pero conservan la libertad respecto a los actos que no tienen que ver con este bien supremo. En ellos, la elección es entre bienes, que no guardan relación con el último fin. En la libertad siempre hay elección.

Una elección que implique la posibilidad del mal, de no elegir adecuadamente los medios o el fin supremo o felicidad concreta, no es propia del hombre en la otra vida. Sin la limitación, que conlleva posibilidad de querer el mal, la libertad adquiere una mayor perfección, el hombre continúa eligiendo, aunque no entre el bien y mal, sino entre bienes que elige libremente desde su razón y con su voluntad.

Por tener voluntad, las criaturas racionales son siempre libres. Los hombres son libres, porque la libertad es una propiedad esencial característica de la voluntad. Siempre el hombre elige y, por ello, es siempre libre y responsable como causante de sus propios actos.

#### 5.4. *El fatalismo*

En esta exposición clásica de la libertad, se sostiene que se dan distintos grados de la libertad humana en función de que los actos libres sean más o menos racionales, más o menos deliberados y que nos acerquen más o menos realmente a la felicidad. Por lo mismo, la responsabilidad de los actos será mayor o menor.

Los que niegan la existencia de la libertad, en cambio, no admiten ningún nivel de libertad en los actos humanos. Son deterministas, porque consideran que todos los actos humanos están determinados o causados por fuerzas naturales, físicas, psicológicas o sociales. Otros afirman que los actos considerados libres están predeterminados por fuerzas superiores sobrenaturales o sobrehumanas, como el hado o el destino. Como generalmente estas fuerzas superiores reguladoras de la conducta humana son ciegas o llevan a la desgracia, se le denomina fatalismo.

El fatalismo se encuentra en la cultura griega, que expresó poéticamente la tragedia. Ha advertido Steiner que:

Los poetas trágicos griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o de justicia. Peor aún: hay en torno nuestro energías demoníacas que hacen presa del alma y la enloquecen o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que infligimos daños irreparables a quienes amamos así como a nosotros mismos<sup>236</sup>.

---

<sup>236</sup> STEINER, GEORGE (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, pp. 11-12.

Como ha notado Ethel Junco:

Steiner intensifica el alcance del modelo griego entendiendo que nuestra conciencia está fundida con patrones anímicos configurados míticamente. La gran afirmación del teatro griego, propiamente ligada a una visión antropológica, es que la necesidad es ciega y no la entenderemos nunca, no es proporcional ni justa, sino *fatal* y recóndita, pero ahí estamos y nos pasa encima. La ruina trágica no permite sentido reconciliatorio<sup>237</sup>.

Añade la especialista en la tragedia griega que:

Sobre ese horizonte se mueven las figuras humanas. El acontecer, con sus formas desmedidas, ocurre y no puede contenerse. Sin embargo, en los personajes de la tragedia: “En todos ellos hay una afirmación congruente con la situación trágica y es la pronunciación de un carácter. Ninguno de los sufrientes queda en reposo, sin actuar. ¿Cómo y hacia dónde avanza la acción cuando parece cumplido el destino, cuando no se puede perder ni sufrir más, cuando los mismos dioses se retiran? ¿Cómo se equilibra el acontecer trágico en la voluntad aquilatada de personajes trasvasados por el dolor?”<sup>238</sup>.

También afirma Steiner que: “en el mismo exceso de padecimientos se encuentran los títulos del hombre para aspirar a la dignidad”<sup>239</sup>. Debe tenerse en cuenta como advierte Junco que: “en la vida humana hay un ciclo definido que no puede ser alterado ni por los mismos dioses (...) la “moira” es una fuerza que pesa sobre los mortales y no se puede resistir”<sup>240</sup>.

El destino de cada hombre está personificado por su “moira”, por su destino. Cada hombre tiene una vida, con su felicidad y su desgracia, regulada y determinada por su moira, que es la expresión de un orden cósmico, que ni los dioses pueden cambiar, pues ellos mismos tienen su destino propio. En la mitología, esta concepción de la vida, quedaba expresada por tres moiras, que regulaban toda la vida humana con un hilo. Átropa hilaba, Cloto enrollaba y Láquesis lo cortaba<sup>241</sup>. A estas tres reguladoras de vida humana, después, en Roma se identificaron con las tres hermanas Parcas, también

---

<sup>237</sup> JUNCO DE CALABRESE, ETHEL (2016). *Eurípides y la belleza del bien*. Zacatecas: Universidad Panamericana, p. 25.

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>239</sup> STEINER, GEORGE (1991). *Íbid.*, p. 14.

<sup>240</sup> JUNCO DE CALABRESE, ETHEL (2016). *Ibid.*, p. 27.

<sup>241</sup> GRIMAL, PIERRE (1982). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Buenos Aires: Ediciones Paidós., p. 364.

hilanderas. Las tres Fatas o hadas presidían una el nacimiento, otra, el matrimonio y la última la muerte<sup>242</sup>.

### 5.5. El mito

Los primitivos filósofos griegos al filosofar, al preguntarse qué es el mundo o cómo están hechas las cosas compartían la visión mitológica del destino. La explicación mitológica y la filosófica eran distintas porque pertenecían a dos ámbitos de diferente género. Etienne Gilson ha mostrado que: “El único elemento común a estos dos modos de enfocar la naturaleza era una especie de sentimiento general de que, sea cual fuere la razón por la que las cosas sucedían, lo que pasaba no tenía más remedio que pasar”<sup>243</sup>.

Añade el historiador francés: “De aquí que la historia de la filosofía griega que frecuentemente se nos presenta parezca la racionalización progresiva de la primitiva religión de los griegos”<sup>244</sup>. No puede, por ello, admitirse que se haya pasado del mito al logos. Claramente se advierte en sus lenguajes y categorías conceptuales.

Las nociones religiosas de Hado y Destino, por ejemplo, son específicamente distintas de la noción filosófica de necesidad. El que todos los hombres, incluso Héctor (héroe troyano, vencido por Aquiles, cuya leyenda se narra en la *Iliada*) deba morir en cierto momento señalado y bajo circunstancias predeterminadas es un accidente de cierta vida humana particular. Más allá de la necesidad hay una ley; más allá del Hado hay una voluntad<sup>245</sup>.

Que todos los hombres tengan que morir, sean mortales, es una ley de la naturaleza, de la que se ocupa la filosofía o ciencia, buscando su racionalidad, igual podría decirse que debe ser sujeto del sufrimiento; pero que un determinado hombre deba morir en un tiempo, en un lugar y en unas circunstancias está determinado todo ello por la voluntad o una fuerza irracional, la del Destino, y lo mismo se puede decir de los sufrimientos concretos que sufrirá durante su vida ya regulada.

El mito no fue reemplazado por el logos. Los griegos necesitaban de los dos, porque como advierte C.S. Lewis: “El mito tiene valor porque toma todas las cosas que conocemos y les devuelve el rico significado que “el velo de la familiaridad” ocultaba”<sup>246</sup>.

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, pp. 407-408.

<sup>243</sup> GILSON, ETIENNE (1945). *Dios y la filosofía*. Buenos Aires: Emecé Editores, p. 41.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 41-42

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>246</sup> LEWIS, C.S. (2004). *De este y otros mundos*. Barcelona: Alba Editorial., p. 136.

Los explica con el siguiente ejemplo:

Al niño le gusta la carne fría (que no comería de ningún otro modo) cuando finge que es de un búfalo que ha matado con su propio arco y flechas. El niño es sabio. La carne real le parece más sabrosa cuando la sazona con una historia, pero podría decirse que sólo entonces es verdadera carne. Si el paisaje de la realidad te cansa, mírala a través del espejo. Cuando ponemos pan, oro, caballos, manzanas o a los propios caminos dentro de un mito, no escapamos de la realidad, la redescubrimos. Mientras la historia perdure en nosotros, los seres reales serán más ellos<sup>247</sup>.

Con el materialismo, en la filosofía postaristotélica, aunque no se perdió la creencia en los dioses, se rechazó la del destino. Además, se dejaron ya definitivamente de sazonar las explicaciones con las del mito. Escribía Epicuro:

En cuanto al destino, que algunos miran como un déspota, el sabio se ríe de él. Valdría más, en efecto, aceptar los relatos mitológicos sobre los dioses que hacerse esclavo de la fatalidad de los físicos: porque el mito deja la esperanza de que honrando a los dioses los haremos propicios mientras que la fatalidad es inexorable. En cuanto al azar (fortuna, suerte), el sabio no cree, como la mayoría, que sea un dios, porque un dios no puede obrar de un modo desordenado, ni como una causa inconstante. No creo que el azar distribuya a los hombres el bien y el mal, en lo referente a la vida feliz, sino que sabe que él aporta los principios de los grandes bienes o de los grandes males. Considera que vale más mala suerte razonando bien, que buena suerte razonando mal. Y lo mejor en las acciones es que la suerte dé el éxito a lo que ha sido bien calculado<sup>248</sup>.

Algo parecido se encuentra en el escepticismo helenístico. Parece que asumen lo que se encuentra en el conocido fragmento de Heráclito: “El carácter del hombre es su destino”<sup>249, 250</sup>. El *ethos* o comportamiento del hombre, *anthopos*, es su destino o *daimón*, que acompaña a cada hombre.

---

<sup>247</sup> *Ibidem*.

<sup>248</sup> EPICURO. *Carta a Meneceo*. X.

<sup>249</sup> HERÁCLITO. *Fragmentos*. n. 118.

<sup>250</sup> El propio Hardy utilizará esta sentencia, a través del poeta Novalis, a en su obra *The Mayor of Casterbridge*.

## 6. Tragedia aristotélica

### 6.1. La tragedia

Según Chesterton, en las obras trágicas de Hardy se revela que su actitud “nunca fue verdadero agnosticismo, ni siquiera fue ateísmo”<sup>251</sup>. Para comprender su peculiar carácter trágico es muy útil acudir a la concepción aristotélica de la tragedia. En su *Poética*, Aristóteles define la tragedia con cuatro conceptos esenciales: imitación, acción, temor y compasión.

En la definición aristotélica, se dice: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la catarsis de tales afecciones”<sup>252</sup>.

En su estudio sobre la catarsis, término que aparece al final de la definición de tragedia, como una especie de apéndice añadido, Ángel Sánchez Palencia explica que:

Aristóteles mantiene un significado amplio del griego “poiein” que abarca el quehacer artístico en general. El poeta es un hacedor, un creador, un imitador. Para caracterizar las “especies de la poética” se basa en el hecho de que éstas utilizan, como medio para la imitación, el lenguaje. Entre ellas encontramos la tragedia, incluida entre las artes imitativas. Estas se diferencian por los medios de imitación, los objetos imitados y los modos de imitación<sup>253</sup>.

El medio de la tragedia es el lenguaje, pero también el ritmo y la armonía; el objeto es la acción y más concretamente los hombres que actúan; y el modo, la narración y actuación. Por consiguiente, para Aristóteles:

La tragedia es imitación de una acción. Aquí encontramos el origen de la unidad dramática de acción. De la doctrina de las tres unidades dramáticas: unidad de acción, de tiempo y de lugar, elaborada por los comentaristas italianos de Aristóteles a lo largo del siglo XVI y convertida en férrea norma de la composición dramática durante el Renacimiento y el Clasicismo, la única

---

<sup>251</sup> CHESTERTON, G.K. (1952). *Ibid.*, p. 1282.

<sup>252</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. 49b 24ss.

<sup>253</sup> SÁNCHEZ PALENCIA, ÁNGEL (1996). “*Catarsis*” en *la Poética de Aristóteles*. En “Anales del Seminario de Historia de la Filosofía”, 13, pp. 127-147. Madrid, p. 130.



verdaderamente aristotélica es la unidad de acción. Sólo ella encuentra su razón de ser en la esencia de la imitación dramática según la teoría aristotélica<sup>254</sup>.

El primer fundamento de la tragedia es la imitación y el segundo es la acción. Esta acción imitada por la tragedia debe estar estructurada con un orden lógico. Según Aristóteles, como sintetiza Sánchez Palencia, debe consistir en tener: “principio, medio y fin; es decir, una distribución ordenada de los hechos integrados en la acción”. En definitiva: “en un desarrollo de los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria”<sup>255</sup>.

Sobre la acción trágica, debe precisarse que para Aristóteles: “La poesía habla de un tipo de hombres, la historia de hombres particulares. Los nombres propios designan individuos concretos; la poesía en si no los necesita. La poesía dramática es imitación de una acción. El poeta trágico no imita hombres particulares, sino tipos universales”<sup>256</sup>.

Para Aristóteles, explica Sánchez Palencia:

En un poema dramático los nombres de los personajes son accidentales; lo esencial es la fábula, la estructuración de los hechos, la acción imitada. Si el poeta trágico en la antigüedad utiliza para sus personajes, generalmente, nombres que han existido o que cree que han existido, lo hace más bien para suscitar mayor credibilidad dado lo extraordinario de los acontecimientos trágicos<sup>257</sup>.

Los otros dos elementos de la tragedia son el temor y la compasión que suscitan los acontecimientos. Esta consecuencia es posible por su racionalidad, por su conexión lógica entre ellos. Comenta Sánchez Palencia que la tragedia: “debe excitar el temor y la compasión, y esto, no por casos fortuitos, sino por acontecimientos que tengan lógica dependencia unos de otros, es decir, cuando se trata de situaciones unidas por un nexo de causalidad que sorprenden al espectador”<sup>258</sup>.

Para Aristóteles estas circunstancias extraordinarias -porque son inesperadas, pero no son casuales-, causan más impacto que si procedieran sin razón o fueran fruto del azar. Sus efectos son siempre sorprendentes, independientemente de que sean resultado de

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 140.

una personal decisión voluntaria desafortunada o del destino. En ese último caso, parece que los efectos son mayores, porque: “los mismos efectos de lo fortuito resultan más asombrosos cuando parecen previstos y ordenados por una voluntad superior”<sup>259</sup>.

Se puede afirmar que, según esta explicación:

Las situaciones sorprendentes que inspiran temor y compasión aparecen como realidades emergentes en el doble sentido del adjetivo emergente; a saber, como realidades que brotan repentinamente, que entran en escena imprevisiblemente y tienen su principio en el devenir causal de los acontecimientos de la fábula [...] Capacidad sorprendente en tanto que dichas situaciones hacen acto de presencia de manera extraordinaria y, en un primer momento, incomprensible. Capacidad conmovedora en cuanto que, transcurrido ese momento primero, se muestran lógicamente entreveradas en el desarrollo de los acontecimientos, develando el nexo causal<sup>260</sup>.

## 6.2. La catarsis

En su estudio sobre la tragedia aristotélica, el profesor Sánchez Palencia se ocupa ampliamente de la cláusula adicional a dicha definición de tragedia: “mediante compasión y temor lleva a cabo la catarsis de tales afecciones”<sup>261</sup>.

Advierte que un primer sentido del término es fisiológico. Pertenece propiamente al lenguaje médico y significa purgamiento o purgación, A veces se extiende este significado científico al reino vegetal, aplicado, por ejemplo, a la poda de las vides. Un segundo sentido es religioso, porque significa expiación o purificación, la liberación de faltas y culpas Un tercer sentido es psíquico, porque consiste en traer a la conciencia recuerdos, cuyo olvido produce problemas mentales, y así liberar al sujeto.

Después de examinar las interpretaciones, que se han dado de este discutido término aristotélico, concluye Sánchez Palencia: “de los distintos sentidos del término catarsis en el pensamiento griego anterior a Aristóteles, ninguno se ajusta plenamente al empleo que nuestro autor hace de él en la *Poética*. Aquí aparece por primera vez vinculado a la poesía dramática trágica”<sup>262</sup>. La novedad y originalidad del uso aristotélico de catarsis es que le da un significado trágico estético.

---

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

<sup>262</sup> *Ibidem*.

Según dicho autor, Aristóteles habría creado:

Un núcleo semántico heterogéneo que denominamos trágico por su relación a la tragedia. Sentido trágico, pues, de índole estética dada la condición de arte de la tragedia. La heterogeneidad del sentido trágico-estético de la catarsis aristotélica que postulamos, evidentemente, no quiere decir que no guarde relación alguna con las significaciones previas —fisiológica, religiosa y psíquica—<sup>263</sup>.

Aristóteles, por consiguiente, empleó el término catarsis para completar su concepción de la tragedia como: “imitación de una acción completa y entera que suscita temor y compasión mediante los que opera en el espectador la catarsis del tipo de afecciones que sufren los personajes trágicos”<sup>264</sup>.

Conclusión, añade el Dr. Sánchez Palencia, que Aristóteles:

Descubrió en el teatro trágico un oscuro pero cierto valor, y lo nombró. Para ello, usó uno entre los nombres que disponía: catarsis. En nuestra interpretación hacemos hincapié, sobre todo, en la teoría de la tragedia de nuestro autor y en el descubrimiento de ese valor catártico; más que en la expresión del mismo en su obra, pobremente representado por otra parte<sup>265</sup>.

Afirma el experto estudioso de la *Poética* que:

La clave de bóveda de la teoría aristotélica de la tragedia y de la catarsis es la racionalidad. La teoría del arte como imitación, que es el principio fundamental sobre el que descansa el modelo explicativo de la tragedia ofrecido en la *Poética*, descubre una base racional en el ser, en el proceso creador y en la contemplación artísticas. En efecto, la poesía es imitación; el poeta es poeta por la imitación; y es natural que todos disfrutemos con las obras de imitación, entre otras causas, porque aprender agrada muchísimo a todos, no sólo a los filósofos<sup>266</sup>.

Son muchos los motivos que le llevan a esta conclusión. Pueden citarse tres muy patentes, según lo dicho. El primero, porque: “la acción imitada (...) es entera: tiene principio, medio y fin; es decir, posee una estructura ordenada conforme a razón. La

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

<sup>265</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 145.

unidad de acción, por su parte, consiste en una sucesión verosímil o necesaria de carácter racional<sup>267</sup>.

El segundo, que justifica la original tesis del profesor Sánchez Palencia es porque, como expone a continuación: “la poesía, a diferencia de la historia que trata lo particular, habla de lo general. De aquí que la poesía sea algo más filosófico y más grave o más profundo que la historia, porque la poesía expresa principalmente lo universal, y la historia lo particular. Y lo general constituye el objeto más propio e íntimo del conocimiento humano”<sup>268</sup>.

Por último, el tercer motivo, que revela también el papel esencial de la racionalidad en la tragedia, es el siguiente: “La poesía dramática trágica es imitación de una acción completa que inspira compasión y temor; y éstos nacen de la estructura misma de la fábula. Las situaciones que suscitan temor y compasión surgen lógicamente entreveradas del desarrollo causal de los acontecimientos de la fábula”<sup>269</sup>.

### 6.3. El yerro trágico

La racionalidad de la tragedia se manifiesta directamente en lo que provocará la catarsis y que Sánchez Palencia denomina el “yerro trágico”. Prueba este carácter esencial de la *hamartia* o yerro en la tragedia, al indicar que: “en la Poética, hamartía aparece en dos ocasiones: en 53a8-10, donde Aristóteles dice que el héroe trágico no debe ser un hombre que sobresalga por su virtud y justicia, ni caer en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro; y en 53a16, donde precisa que ha de ser un gran yerro”<sup>270</sup>.

Yerro no implica la intención de que ocurra el mal consecuente de la propia acción libre, sino ignorancia del efecto de tal elección. Es, añade:

En dos pasajes de Aristóteles en los que encontramos esa significación: *Et. Nicom.* 6, 48a3-4 donde leemos que “la incontinencia es reprobada no solo como yerro, sino también como cierta maldad”, y *Ret. a Alej* 5. 27a34, donde se afirma que “hacer por ignorancia algo nocivo hay que decir que es un yerro”. La magnitud del yerro la interpreta por referencia a las consecuencias del mismo<sup>271</sup>.

---

<sup>267</sup> *Ibidem.*

<sup>268</sup> *Ibidem.*

<sup>269</sup> *Ibidem.*

<sup>270</sup> *Ibidem.*

<sup>271</sup> *Ibid.*, pp. 145-146.

En la tragedia, el yerro o error sería: “una acción desacertada, de consecuencias extraordinariamente dañinas y realizada con ignorancia particular acerca de los resultados nocivos que entraña”<sup>272</sup>.

El espíritu trágico en la obra de Thomas Hardy se puede explicar desde esta interpretación de la concepción de la tragedia de Aristóteles, tal como se comprobará en el análisis de los tres romances de Hardy que se expondrá en las páginas siguientes. Desde esta perspectiva no puede aceptarse la explicación de Chesterton del origen del pesimismo de Hardy. Es cierto, como indica el célebre escritor católico que Thomas Hardy es “hijo y heredero de la tragedia”<sup>273</sup>, pero no podría aceptarse que su espíritu trágico “era efecto del calvinismo”<sup>274</sup> y en último término del “antiguo sentimiento pagano de la predestinación”<sup>275</sup>.

Puede aplicarse a la obra narrativa de Hardy la siguiente explicación conclusiva que hace Sánchez Palencia de la tragedia, según su interpretación de la explicación aristotélica, la obra trágica:

Se muestra como la desvelación del proceso lógico —causalmente entreverado— que une íntimamente la acción desacertada del héroe —yerro trágico— a su luctuoso fin; es decir, como la mostración de las consecuencias nocivas del error trágico que, aunque ignoradas, se suceden necesariamente. La necesidad que vertebra el proceso trágico no es externa a éste; no se trata de una determinación en sentido fatalista, sino que tiene su origen en la acción desacertada y se desarrolla a lo largo de dicho proceso conforme a la lógica interna de los procesos fundamentales de la vida humana<sup>276</sup>

El yerro trágico revela, por tanto, un logos trágico, una racionalidad que hace desembocar en una verdadera y fatal tragedia. “Desde esta racionalidad, la tragedia, se nos muestra como la desvelación de ese logos que posibilita el proceso catártico en el espectador, en el cual compasión y temor son, respectivamente, despertador y motor”<sup>277</sup>.

Por el efecto catártico de la racionalidad trágica, continua explicando el profesor Sánchez Palencia, la tragedia tiene un doble efecto. Por una parte:

---

<sup>272</sup> *Ibid.* p. 146.

<sup>273</sup> CHESTERTON, G.K. (1952). *Ibid.*, p. 1283.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 1282.

<sup>275</sup> *Ibidem.*

<sup>276</sup> SÁNCHEZ PALENCIA, ÁNGEL (1996). *Ibid.*, p.146.

<sup>277</sup> *Ibidem.*

Posee un valor teórico-intelectual. La mortificación trágica del héroe está ligada a la adquisición de un saber. Este valor teórico del poema es, precisamente, la condición de posibilidad de otro valor, de carácter práctico: el valor catártico. La tragedia posee valor catártico en tanto que muestra al espectador un proceso causal: la acción imitada. Proceso que no es de carácter individual, referido estrictamente a éste o a aquel personaje; sino universal, como universal es el objeto de la poesía<sup>278</sup>.

La catarsis tiene también un efecto práctico moral. El espectador siente piedad ante el mal que sufre el héroe de la tragedia, que es un semejante suyo. Precisamente por esta semejanza, deseará evitar los actos que le han llevado a un resultado fatal.

En cambio, el descubrimiento del logos, el pasar del desconocimiento al conocimiento de la racionalidad:

No libera al héroe de la destrucción; sin embargo, ofrece al espectador la posibilidad de purificación en la medida en que revela el encadenamiento ineludible que media entre el error trágico y el trágico fin. Mientras que sobre las tablas del escenario el héroe sucumbe víctima de su error e ignorante de sus consecuencias, en el patio, el espectador advierte la ligazón fatal que une el error trágico al desgraciado fin del héroe<sup>279</sup>.

Esta diferencia entre el protagonista y el lector o espectador hace posible la catarsis en este último. En la tragedia así se “instaura una distancia de perspectiva entre la representación teatral y el espectador que permite superar la reacción de abatimiento que produciría en el espectador una situación trágica si no fuese mediatizada por la distancia”<sup>280</sup>.

Los que viven la tragedia y sufren su fatal desenlace lo experimentan con espanto y hasta horror. En cambio, aunque le sobrecoge:

No es horrible para quien lo contempla. Si el espectador sintiera honor, no sería posible la fruición estética ni la liberación catártica. Quien, desde la seguridad que ofrece un rompeolas, admira la tremenda fuerza del mar embravecido puede hacerlo estéticamente. En cambio, si es un navegante que ve amenazada su vida, la inmersión en el horror hace imposible el goce. Es, pues, necesaria a la

---

<sup>278</sup> *Ibidem.*

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>280</sup> *Ibidem.*

contemplación estética cierta distancia, la que requiere el desinterés que es propio de lo estético<sup>281</sup>.

#### 6.4. La reparación

La interpretación de Sánchez Palencia de la concepción de la tragedia de Aristóteles, da razón del sentido de las tragedias de Thomas Hardy, como se probará con el análisis objetivo y detenido de las tres obras narrativas citadas.

Un coetáneo francés de Hardy, el novelista católico francés Paul Bourget, en su novela *Nuestros actos nos siguen*, muestra las consecuencias de nuestros actos y la ceguera que tenemos para conocerlas y, lo más importante, asumirlas. El epílogo de la obra alude al reproche del profeta Natán al rey David, por su gran pecado que lleva a una historia trágica<sup>282</sup>.

¡Ese hombre eres tú!". Solo ante esa recriminación de Natán, David cayó en la cuenta de quien era él y de que había hecho. Hasta ese momento vivía en la nube de una ingenuidad que se escondía en el anonimato. El profeta le obligó a responder, y de esta forma pudo reconocer la tragedia que había provocado<sup>283</sup>.

Los actos siguen a los protagonistas de toda tragedia. De manera, como también se dice en esta profunda novela: "nuestros actos nos siguen. No lo podemos negar. Pero ¿hasta dónde nos siguen? Pequeños ingenuos que juegan con bolas de nieve en la cumbre escarpada de la montaña: eso es lo que somos. Y nos despertamos siendo arrastrados por las avalanchas que hemos provocado"<sup>284</sup>.

Se sigue de esta afirmación la siguiente cuestión, implícita en todas las tragedias: "entonces ¿somos víctimas de nuestra ingenuidad, de nuestra ambición, de nuestra mediocridad, de nuestra debilidad? Es cierto que somos hijos de nuestros actos. Es cierto que somos nuestros propios progenitores, pues cada uno se da a luz actuando. Y ¿qué hacer con lo que de errado hemos construido? ¿Solo nos queda sufrirlo?"<sup>285</sup>.

La respuesta la da una protagonista de la novela. Al reflexionar por un grave acto ignominioso cometido declara: "Es necesario reparar. Es necesario expiar. Hay que

---

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> 2 Sam 12, 1-15.

<sup>283</sup> BOURGET, PAUL (2010). *Nuestros actos nos siguen*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, pp. 357-358.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

hacerlo. Es como una sed que te devora. Siento (...) que no podemos reparar solos, ni siquiera con la ayuda del corazón más noble<sup>286</sup>.

No es posible la reparación y, sin embargo, añade: “nuestros actos nos siguen. Se prolongan en el tiempo y el espacio con el rigor de una ley científica, y no es la frágil voluntad humana la que puede frenarlos y decirles: “¡No vas a ir más lejos!...”<sup>287</sup>.

Descubre de manera humanamente inexplicable que el sacrificio redentor de Cristo, el hombre-Dios, con su fuerza infinita, sirvió para expiar los pecados de todos los hombres, y así terminar con el fatalismo de las tragedias humanas. Confiesa la protagonista:

Dios mío, lo que podemos hacer nosotros, ya lo hiciste tú por nosotros. La Iglesia nos lo enseña. Ya no se trata de que una persona caritativa te ayude a llevar la cruz; eres tú mismo el que toma la nuestra, nuestros pecados, nuestras vergüenzas, y porque tú los levantas, se borran de la tierra, y encontramos la fortaleza para seguirte<sup>288</sup>.

Hay pues esperanza en la vida trágica del hombre, en sus distintos grados, y de la que por sus fuerzas no es posible librarse. La solución está en: “unirse a la novedad de algo, que Otro ha hecho por nosotros, cuyo acto nos sigue en una forma nueva, porque fecunda nuestra vida. Y ello comienza cuando uno reconoce que su vida se desarrolla “delante de Dios”, como reza el testamento de nuestra protagonista<sup>289</sup>.

En definitiva, con la fe cristiana, toda tragedia: “quiere revelar el manifestarse de Dios en la vida, en aquellos actos que nos siguen, pero que no nos siguen para destrozarnos, sino para engendrarnos a una realidad nueva, la auténtica realidad: la realidad de Dios<sup>290</sup>”.

---

<sup>286</sup> *Ibíd.*, pp. 352-353.

<sup>287</sup> *Ibíd.*, p. 353.

<sup>288</sup> *Ibidem.*

<sup>289</sup> *Ibíd.*, p. 359

<sup>290</sup> *Ibidem.*



## 7. Fatalismo en los Romances y fantasías

### 7.1. *A Pair of Blue Eyes*

La crítica ha catalogado las novelas de Thomas Hardy como influenciadas por el pesimismo de Schopenhauer<sup>291</sup> y *A Pair of Blue Eyes* no es una excepción. Esta atribución tiene como base las desgracias que envuelven la vida de los personajes de muchas de sus novelas y la creencia de que revelan la voluntad, en el sentido schopenhaueriano, como fuerza subyacente a los fenómenos del universo. El propio Hardy negó esta influencia y no hay constancia de ninguna familiaridad con Schopenhauer<sup>292</sup> en sus notas personales, aunque también es cierto que en sus últimos años se contradijo y confirmó cierta coincidencia.

En cualquier caso, no hay crítica a obra de Hardy que no destaque este pesimismo vital. Se insiste en que los personajes aparecen como víctimas de unas fuerzas injustas y misteriosas que controlan su vida. Los personajes son vistos como títeres cuyos hilos son movidos por esas fuerzas fatales que se complacen en reírse del hombre<sup>293</sup>. Destacan que Hardy presenta a personajes que jamás parecen libres y que son las circunstancias –fatales- las que lo determinan.

Aquí se pretende mostrar que en *A Pair Of Blue Eyes*<sup>294</sup>, el pretendido fatalismo no viene determinado por las circunstancias, sino por la falta de virtud de los personajes. Es cierto que se presentan circunstancias azarosas que condicionan sus decisiones. Esas circunstancias forman, a menudo, parte de la técnica del autor para crear intriga en el lector mediante cierto sensacionalismo, -que no por ello menos probablemente real- pero en ningún caso impiden que los personajes actúen libremente.

Por ejemplo, el hecho de que Elfride decida olvidarse de Smith definitivamente, viene condicionado por la situación límite en que se encuentra cuando Knight quede colgado del precipicio justo en el momento en que se vislumbra la llegada en barco de Smith. En un primer momento, se puede pensar que esa decisión está determinada por el azar – de haber llegado el barco unas horas antes, Elfride se habría reunido con Smith (de mala gana)-; no obstante, Elfride ya tiene la decisión tomada anteriormente –que se muestra a partir de las circunstancias-.

---

<sup>291</sup> Cfr. GARWOOD, HELEN (1911). *Thomas Hardy: An Illustration of the Philosophy of Schopenhauer*. Philadelphia: John C. Winston Company, p. 10. En SCHWEIK, ROBERT. "The influence of religion, science and philosophy on Hardy's writings" en KRAMER, DALE (1999). *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 68.

<sup>292</sup> Cfr. MILLGATE, MICHAEL (1982). *Ibid.*, p. 199.

<sup>293</sup> PUJALS, ESTEBAN (1972). *Thomas Hardy*. Madrid, Rialp, enciclopedia GER, tomo XI, p.577.

<sup>294</sup> Ni en el resto de sus novelas trágicas, pero esto queda para un trabajo posterior.

Otro ejemplo se encuentra cuando Knight descubre que Elfride estuvo prometida con otro hombre por culpa de que Elfride halla el pendiente que perdió al besar a Smith:

*Elfride, in turning her head, saw something shine weakly from a crevice in the rocky sedile. Only for a few minutes during the day did the sun light the alcove to its innermost rifts and slits, but these were the minutes now, and its level rays did Elfride the good or evil turn of revealing the lost ornament*<sup>295</sup>.

La futura separación de Elfride y de Knight no vendrá determinada por el hecho de encontrarse los dos justo ahí en los minutos en que era visible el pendiente en la roca. La separación vendrá por la actitud tanto de Elfride como de Knight. El causante no son las circunstancias, sino ellos mismos.

La clave la desvela el propio Hardy en el prefacio a la edición de *A Pair of Blue Eyes* de 1895 sustituida y omitida en ediciones siguientes. Ahí, destaca de los protagonistas de la novela que “*their course of thought and action under the circumstances which surround them is shown to be [...] sometimes right, and sometimes wrong. Right or wrong, their conduct [...] directs the course of the story*”<sup>296</sup>. Es decir, que su conducta dirige el curso de la acción; la tragedia es causada por ellos, no por las circunstancias.

De nuevo un ejemplo. Mr. Swancourt prohíbe a Elfride casarse con Smith. Esta actitud del párroco ayuda a que Elfride huya con Smith, pero no lo determina. Es más, Elfride, que tiene un parecido asombroso con su difunta madre y su abuela, al contrario que éstas, que habían huido con sus futuros maridos y contrajeron matrimonio, decide libremente no casarse y volver a Endelstow. Elfride no está determinada fatalmente por sus antepasados, sino que es siempre plenamente libre para tomar sus propias decisiones; incluso cuando ella misma quiera que el azar las tome: “*This miserable strife of thought now began to rage in all its wildness. Overwrought and trembling, she dropped the rein upon Pansy’s shoulders, and vowed she would be led whither the horse would take her*”<sup>297</sup>.

Se quiere evidenciar que Hardy utiliza *A Pair of Blue Eyes* como mimesis<sup>298, 299</sup> de la realidad –captar la verdad sobre el hombre- y la falta de virtud de los personajes que

---

<sup>295</sup> HARDY, THOMAS (2005). *A Pair of Blue Eyes*. Oxford: Oxford University Press, p. 286.

<sup>296</sup> WEBER, CARL J. (1940). *Hardy of Wessex*. New York: rev.edn, p.86. En TAYLOR, RICHARD H. (1982) *Ibid.* p.32.

<sup>297</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 103.

<sup>298</sup> ARISTÓTELES. Poética. 1.450b.

provoca la tragedia como catarsis para el lector. Así en la novela mediante el reflejo de la realidad, mediante su imitación del problema del hombre que no es capaz de amar auténticamente –tal y como se percibe desde la perspectiva cristiana analizada previamente- provoca la tragedia que conmueve al lector y hace que condene esa falta de amor por parte de unos personajes, especialmente Knight, con los que ha simpatizado.

La presentación de personajes con conflictos personales, morales y sociales tales como Elfride, Knight o Stephen les lleva a arrastrar una vida de sufrimiento y con un trágico final. Pero es precisamente esta imperfección en los personajes la que permite al lector ver la verdad sobre el hombre y, así, irse formando en la virtud. Esa tragedia se convierte en catarsis, en purificación para el lector. Éste es enseñado; aprende de los errores de los personajes de la novela de tal manera que, al vivir de manera vicaria sus conflictos, es purificado de seguir sus defectos que les han conducido finalmente a la catástrofe..

Y es que gracias a su cautivadora sensibilidad para detectar imperfecciones en el hombre, Hardy no presenta en *A Pair of Blue Eyes* un mundo utópico alejado de la realidad –que verdaderamente no es ideal, sino un *valle de lágrimas*-. De ahí crea personajes faltos de virtud, es decir, con vicios que son los que realmente generan la amargura vital -personal o en su entorno- y el desenlace trágico definitivo.

Hardy no da la solución directa al conflicto, pero ésta queda implícita. Denuncia de manera honesta y como lúcido reflejo de la parte oscura del alma humana, la incapacidad de amar de sus protagonistas, en el sentido cristiano, que finalmente trae consigo su destrucción física<sup>300</sup> y espiritual, en el caso de Elfride, y espiritual, en el resto - "*The sombre van, which had accompanied them all day from London, now began to reveal that their destination was also its own*"<sup>301</sup>-; un destino trágico<sup>302</sup>.

---

<sup>299</sup> Para un estudio detallado de la aplicabilidad de la mimesis en las obras literarias, véase TURU, M. (2016). Propuesta metodológica de análisis literario neoaristotélico: Ejemplos de aplicación en La vida es sueño de Calderón de la Barca, Macbeth de Shakespeare y el día de la ira de Brandstaetter. (Tesis doctoral, Universitat Abat Oliba CEU, 2016).

<sup>300</sup> De hecho, la destrucción física de Elfride –su muerte- no es más que una hipérbole de su destrucción espiritual.

<sup>301</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 346.

<sup>302</sup> La denuncia en la novela pertenece en este sentido a lo que se ha denominado, en el campo de las estrategias narrativas, literatura de "*denuncia testimonial*", es decir, de una escritura en la cual, en vez de criticar las realidades sociales o individuales enfermizas y distorsionadas, el autor le deja la evaluación moral al lector presentándole directamente la realidad tal como es, enfrentándolo no tanto a un «panfleto acusatorio» de carácter moralista como a un testimonio realista y verosímil que, desde luego, encierra una acusación, pero no formulada de una manera explícita sino librada al juicio del lector, destinatario de este testimonio particular". KAZMIERCZAK, MARCIN (2007). "La desintegración del

Como “el término «amor» se ha convertido hoy en una de las palabras más utilizadas y también de las que más se abusa, a la cual damos acepciones totalmente diferentes”<sup>303</sup> conviene recordar de nuevo —esta vez con palabras de benedicto XVI— que el término amor el sentido cristiano con sus bases de entrega total, incondicional y para siempre y de acogida del amor del otro como don. Así lo expresa:

[El amor] supone el descubrimiento del otro, [...] es ocuparse del otro y preocuparse por el otro. Ya no se busca a sí mismo, sumirse en la embriaguez de la felicidad, sino que ansía más bien el bien del amado: se convierte en renuncia, está dispuesto al sacrificio, más aún, lo busca.

El desarrollo del amor hacia sus más altas cotas y su más íntima pureza conlleva el que [...] aspire a lo definitivo, y esto en un doble sentido: en cuanto implica exclusividad —sólo esta persona—, y en el sentido del «para siempre». El amor engloba la existencia entera y en todas sus dimensiones, incluido también el tiempo [...]

Por otro lado, el hombre tampoco puede vivir [de] [...] dar únicamente y siempre, también debe recibir. Quien quiere dar amor, debe a su vez recibirlo como don<sup>304</sup>.

A partir de la valoración<sup>305</sup> de los desamores de cada uno de los personajes, se pretende mostrar que es ahí donde radica el origen auténtico de la tragedia. Y es que los personajes de la novela, y por tanto los lectores, necesitan que sus amores sean purificados. Así Stephen entiende a la larga el amor a Elfride como una medalla otorgada por su valía. De esta manera, la valora en la medida de su deseo y por tanto, la cosifica. Knight, además de compartir esta visión, añade condiciones sin entender que el amor supone entrega incondicional. De hecho, ni uno ni otro quiere a Elfride por sí misma. Cada uno busca “*an adjunct to his own personality: Stephen a queen, Knight a maiden of spotless purity*”<sup>306</sup>.

---

sujeto en la sociedad del siglo XX” en PIOTROWSKI, BOGDAN (2007). Miradas axiológicas a la literatura hispanoamericana. Bogotá: Oficina de Publicaciones, Universidad de La Sabana, p. 220. El autor pone como ejemplo de esta *denuncia testimonial* a los autores del siglo XIX ruso. Al igual que en estas obras, *A Pair of Blue Eyes* presenta “una extraordinaria exploración sociológica y psicológica de diferentes matices de la miseria humana, indagación dotada de una latente sensibilidad ética pero exenta [...] de un moralismo explícito o simplista”. *Ibidem*

<sup>303</sup> BENEDICTO XVI (2006). *Deus Caritas Est*. n°1.

<sup>304</sup> *Ibid.*, n° 6 y 7.

<sup>305</sup> “En los estudios literarios no se puede huir de la valoración, puesto que ésta está siempre presente en la selección de las obras y, luego, en su interpretación. En cuanto conocimiento de la realidad humana, la literatura no es solamente explicativa, sino también valorativa”. PIOTROWSKI, BOGDAN (2007). “Consideraciones axiológicas sobre la historia de la literatura” en PIOTROWSKI, BOGDAN (2007). *Ibid.*, p. 414.

<sup>306</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Op. cit.*, p.76.

Y para que esos amores sean purificados necesitan pasar por Dios. Sólo así podrán ser salvados. Ha de haber una conversión –una metanoia<sup>307</sup>- que pase por el encuentro personal con la verdad. Esos amores han de quedar supeditados al Amor Trascendente, que es el único que puede dar cumplimiento al deseo que trasciende el corazón y la persona. Y sólo así podrá empezar a amar al entender que “la capacidad de amar [...] no es absoluta precisamente, porque es humana, es decir, limitada e imperfecta”<sup>308</sup>.

El punto clave de la catarsis de la novela que luego ha de derivar en conversión es la muerte de Elfride. No obstante, la crítica ha podido generar confusión al definir esta muerte como “*incongruous*”<sup>309</sup> o como “*the result of a a lack of preparation throughout the novel*”<sup>310</sup> o como “*a serious flaw*”<sup>311</sup>. Para afirmarlo, se basan en que la obra no es una tragedia sino o bien una “*comitragedy*”<sup>312</sup> debido a que tiene más tendencia hacia la cómico que hacia lo trágico o una “*comical-tragical*”<sup>313</sup> para indicar que los elementos cómico y trágico se separan. A partir de ahí, para ellos, la muerte de Elfride provoca una pérdida de consistencia en el conjunto de la novela.

A pesar de las críticas, la novela no pierde unidad con la muerte de Elfride. Al contrario. Es la clave que da sentido a toda la obra. Y así lo entiende el propio Hardy, que no sólo no lamenta su muerte, sino que, en una carta escrita a John Hutton, se refiere a ella en los siguientes términos: “*essential truth of Elfride death and of its contributors to the artistic integrity of the novel as a whole*”<sup>314</sup>. Es decir, la muerte de Elfride es en esencia verdadera, vertebrada toda la obra y la convierte en catártica. Denuncia el amor de Knight, conmueve a lector y le anima a no cometer los mismos errores.

No es de extrañar que a Millgate –la gran figura crítica hardiana- la muerte de Elfride no le encaje y la considere un error. Pero, quizá su clasificación de “*comical-tragical*” es la que no se ajuste a la realidad de la obra. Evidentemente, se sorprende ante la afirmación anterior de Hardy y la intenta encuadrar en base a que Elfride no ha hecho su voluntad y se ha casado con alguien que no es ideal para ella, Lord Luxellian, y que

---

<sup>307</sup> Cfr. KAZMIERCZAK, MARCIN (2006). “El motivo de la metanoia dentro del axioanálisis literario”. En *Espíritu*. Barcelona, Editorial Balmes, nº133, p.115-125.

<sup>308</sup> Cfr. KAZMIERCZAK, MARCIN. (2016) *El narcisismo y la resiliencia en la obra de Ernesto Sábato*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, p. 46.

<sup>309</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p.35.

<sup>310</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.75.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>313</sup> *Ibidem*.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p.75.

por tanto “*in this sense there is perhaps, as Hardy claimed, a certain “truth”, a moral and aesthetic necessity in her death*”<sup>315</sup>. Es decir, transforma la muerte catártica de Elfride en *cierta* verdad necesaria en cuanto a que Elfride no puede ser feliz con un marido no elegido.

Como se ha visto, otra de las objeciones que se presenta es la falta de preparación de esa muerte a lo largo de la novela<sup>316</sup>. Ante esto, hay que señalar dos aspectos.

El primero es que en la obra por un lado, se presenta a la muerte como imitación de la realidad, es decir, tal como viene en muchas ocasiones en la vida real: por sorpresa y sin previo aviso; y por otro, esa muerte repentina acentúa el efecto catártico de la novela en cuanto que sobrecoge más al lector por ser inesperada.

El segundo aspecto es que Hardy tenía pensada conscientemente esa muerte desde que empieza a escribir en Julio de 1872<sup>317</sup>. Y hay diversas pistas que lo demuestran. La más obvia es que en la edición de la *Tinsleys' Magazine*, la versión serializada, Elfride aparece en el primer capítulo leyendo una novela y desea que acabe bien. Cuando va por el segundo volumen, sospecha que puede acabar mal y echa una ojeada a los últimos capítulos del tercer volumen. Efectivamente, acaba trágicamente con la muerte de la heroína. Elfride queda profundamente afectada e incluso se llega a afirmar que “*she never forgot that novel, and those minutes of sadness*”<sup>318</sup>. Hardy eliminó esta entrada de la novela ya en la edición de *Tinsley Brothers*, pero es patente que cuando escribe las primeras líneas del primer capítulo de la primera versión ya tiene pensada la muerte de Elfride. La pista de la lectura de la novela que tiene Elfride es muy sospechosa –y es muy probable que por eso, la eliminara en la siguiente edición–.

Otra pista era el título que llevaba la obra en los primeros esbozos: *A winning tongue had he*. Este verso formaba parte de la balada popular escocesa *On the Banks of the Allan Water* en la que la protagonista es engañada por un hombre y finalmente muere. Es más en el capítulo tercero, Elfride cantaba parte de ella. La balada es la siguiente:

---

<sup>315</sup> *Ibidem*.

<sup>316</sup> Cabe decir que esas objeciones pueden derivar del hecho de que el mismo Hardy en su propia autobiografía declara que no sabía lo que ocurriría al final: “*shaped nothing of what the later chapters were to be like*”. Cfr. HARDY, FLORENCE EMILY (1962) p. 91 en TAYLOR, RICHARD H. (1982) *Ibid.*, p.36. Sin embargo, como se ha comentado anteriormente, no se puede uno fiar de la autobiografía de Hardy.

<sup>317</sup> Incluso antes; ya en los primeros bocetos de la novela del verano de 1871.

<sup>318</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.73.

*On the banks of the Allan Water,  
When the sweet springtime did fall,  
Was the miller's lovely daughter,  
    Fairest of them all.  
For his bride, a soldier sought her  
    And a winning tongue had he,  
    False was he.  
On the banks of the Allan Water  
    So misled was she.*

*On the banks of the Allan Water  
When the autumn spread its store  
There I saw the miller's daughter  
    But she smiled no more,  
For the summer, grief had brought her  
    And the soldier, false was he,  
On the banks of the Allan Water,  
    Left alone was she.*

*On the banks of the Allan Water  
When the winter snow fell fast  
Still was seen the miller's daughter  
    Chilling blew the blast.  
But the miller's lovely daughter,  
Both from cold and care was free,  
On the banks of Allan Water,  
    In a grave lay she.*

Estos detalles muestran que Hardy tenía ya pensada esa muerte. No obstante, a pesar de eliminar estos claros rastros, tras una segunda lectura más detallada –en la que ya se conoce el final- se descubre indicios que han quedado en la novela y que dan pistas de la posible muerte de Elfride como el hecho de que en varias ocasiones, la primera ya en el capítulo V, las hijas<sup>319</sup> de Lord Luxellian llaman a Elfride “*little mamma*” y le comentan como preludeo a su futura maternidad adoptiva:

*‘I wish you lived here, Miss Swancourt,’ piped one like a melancholy bullfinch.  
‘So do I,’ piped the other like a rather more melancholy bullfinch. ‘Mamma can’t  
play with us so nicely as you do. I don’t think she ever learnt playing when she  
was little. When shall we come to see you?’<sup>320</sup>*

---

<sup>319</sup> Las niñas se llaman Mary y Kate como las dos hermanas de Hardy.

<sup>320</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 38 y s.

O el reproche de Knight cuando Elfride se halla indispuesta tras el primer encuentro con Smith y Knight lo achaca al hecho de haber bajado a la cripta y haber visto féretros: “*Every woman worthy of the name should, I think, be able to look upon death with something like composure*”<sup>321</sup> o las propias palabras de Elfride al visitar a Knight y pedirle que vuelva y se case con ella: “*My name! Harry, I shall soon die, and what good will my name be to me then?*”<sup>322</sup> o el hecho de que en el capítulo III cante la estrofa de “*The Flight of Love*” de Shelley:

*O Love, who bewailest  
The frailty of all things here,  
Why choose you the frailest  
For your cradle, your home and your bier*<sup>323</sup>

como sustituta de la de “*On the Banks of the Allan Water*” y en la que se sigue relacionando el amor con la muerte, si bien de una manera más sutil que en la balada; o el hecho de que Elfride se reúna en momentos clave tanto con Stephen como con Knight encima de la tumba del hijo de Mrs. Jethway;

*‘It is a strange place for us to meet in,’ he continued, looking round the vault.  
Stephen briefly assented, and there was a silence. The blackened coffins were now revealed more clearly than at first, the whitened walls and arches throwing them forward in strong relief*<sup>324</sup> .

O también la cita general del libro:

*A violet in the youth of primy nature,  
Forward, not permanent, sweet, not lasting,  
The perfume and suppliance of a minute;  
No more*

correspondiente a la escena III del acto I de *Hamlet* de Shakespeare en los que Laertes advierte a Ophelia, su hermana, del falso amor de Hamlet. Si se amplía la cita con los versos anteriores y siguientes:

**LAERTES:** *For Hamlet and the trifling of his favour,  
Hold it a fashion and a toy in blood,*

---

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 243.



*A violet in the youth of primy nature,  
Forward, not permanent, sweet, not lasting,  
The perfume and suppliance of a minute;  
No more.*

OPHELIA: *No more but so?*

LAERTES: *Think it no more*<sup>325</sup>

Se observa claramente que Hardy sugiere perspicazmente la existencia del falso amor de Hamlet-Knight y de la muerte de Ophelia-Elfride.

Es decir, Hardy tenía pensada la muerte de Elfride y la prepara sibilina a lo largo de toda la novela para impactar al lector y moverlo a corregir los defectos mostrados. Todo cuadra y está cuidadosamente preparado. Y esto es justo lo contrario de la acusación recibida de la crítica de falta de preparación de esa muerte<sup>326</sup>. Una muerte que es clave para concebir la novela como catártica.

Como ya se ha visto en el epígrafe anterior, Aristóteles, en su *Poética* nombra una sola vez el término catarsis, y lo usa para definir la tragedia: “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, [...] actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor llevan a cabo la purgación (καθάρσις) [catarsis] de tales afecciones”<sup>327</sup>. El término catarsis se refiere, pues, a la purificación del lector<sup>328</sup>, producida a través de la compasión y el horror que le causa el vivir de manera vicaria los conflictos de los protagonistas. Así, esta catarsis aristotélica va ineludiblemente asociada a la tragedia, al formar parte de su misma definición. Es decir, en toda tragedia ha de estar presente esa catarsis.

El filósofo establece también en su *Poética* que “el principio y [...] alma de la tragedia”<sup>329</sup> es la fábula, “la composición de los hechos”<sup>330</sup>, y que en ella –en la fábula– se

<sup>325</sup> SHAKESPEARE, WILLIAM. *Hamlet* I, III.

<sup>326</sup> Richard Taylor, a partir de la declaración de Hardy en su autobiografía y a partir de las pistas que presenta la obra de que la muerte está preparada, sugiere que sabía el final, pero no sabía cómo llegar a él: “*he may mean that he had an ending in mind but was uncertain how to get there*”. Cfr. HARDY, FLORENCE EMILY (1962) p. 91 en TAYLOR, RICHARD H. (1982) *Ibidem*. Sin embargo, esto no puede ser así porque como se ha visto, en el capítulo V de la novela ya se sugiere la futura maternidad adoptiva de las niñas por parte de Elfride; lo cual indica que Hardy ya tenía pensado y preparado el “*how to get there*”.

<sup>327</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. 1449b.

<sup>328</sup> La tragedia no es exclusiva del género teatral. De hecho, se puede sustituir en la *Poética* el término espectador por el de lector, ya que “el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga [lea] el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece” (ARISTÓTELES. *Poética*. 1453b).

<sup>329</sup> *Ibid.*, 1450ª.

<sup>330</sup> *Ibidem*.

encuentran “los medios principales [para seducir] el alma”<sup>331</sup>: la peripecia, la agnición y el lance trágico. Veáse cómo los tres están presentes en *A Pair of Blue Eyes*.

La peripecia la determina el Estagirita como el “cambio de la acción en sentido contrario [... y] verosímil”<sup>332</sup>, es decir, es el paso de la dicha a la desdicha de los personajes. La agnición la explicita como “un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio” y añade que “la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia”<sup>333</sup>, es decir, cuando el descubrimiento de la verdad del otro lleva asociada la desdicha. Y ello se refleja claramente en el principal protagonista de *A Pair of Blue Eyes*, Henry Knight, cuando el descubrir la verdad sobre Elfride –su novia<sup>334</sup>- le conduce a él y a su entorno a la desdicha. Y como “tal agnición y peripecia [suscitan] compasión y temor”<sup>335</sup> guían, por ende, a la catarsis final del lector.

“Tenemos [hasta] aquí dos partes de la fábula: peripecia y agnición. La tercera es el lance patético. El lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena”<sup>336</sup>. En *Un par de ojos azules*, el lance patético es la muerte de Elfride. Es una de las claves que da sentido a toda lo obra. Y así lo entiende el propio Hardy, como se ha visto a raíz de la carta escrita a John Hutton<sup>337</sup>.

Como se acaba de comentar, la crítica ha calificado la muerte como un error en base a las propias clasificaciones que ha hecho de la novela. A partir de estas clasificaciones, la muerte de Elfride les supone una pérdida de consistencia en el conjunto de la novela. Esa muerte, para ellos, no debería estar ahí; y desearían suprimirla de los acontecimientos de los personajes. Pero la novela de Hardy, como obra literaria bien construida, satisface lo exigido por Aristóteles en su *Poética*: “es preciso, [...que] los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo”<sup>338</sup>. Así, la visión de estas clasificaciones, que desdeñan la muerte de Elfride y la consideran un fallo deseable de eliminar, distorsiona el todo y, en ellas, *A Pair of Blue Eyes* deja de cuadrar en su integridad artística de tragedia.

---

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> *Ibid.*, 1452a.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> “Si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión [...]. El lance se [ha de producir] entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, [...] éstas son las situaciones que deben buscarse” (ARISTÓTELES. *Poética*.1453b).

<sup>335</sup> *Ibid.*, 1452a.

<sup>336</sup> *Ibid.*, 1452b.

<sup>337</sup> John Hutton, hermano del editor de *The Spectator*, alabó mucho la novela en la reseña de dicha revista. Anteriormente, su crítica a la primeriza *Desperate Remedies* causó un profundo dolor en el novato Hardy.

<sup>338</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. 1451<sup>a</sup>.

## 7.2. *The Trumpet-Major*

Resulta consolador observar que en lo que se refiere a *The Trumpet-Major* un crítico, Richard Taylor, comparte la visión que aquí se presenta: los personajes no son títeres en manos de dioses que juegan, sino que son libres. Y a causa de un mal uso de esta libertad, la tragedia aparece<sup>339</sup>: “*It is not Crass Casualty or a malign Providence that wreaks havoc and leads to pain and suffering but man’s misuse, through disinclination or disability, of his own free will*”<sup>340</sup>. No hay coincidencias, ni providencias malignas, sino un mal uso de la libertad del hombre –que será el gran yerro- el que conducirá a la tragedia.

A pesar de que la novela está ambientada en una época de guerra con la aparición de ejércitos, nada va ser más trágico que lo que va a ocupar la vida cotidiana de los protagonistas:

*Nothing in the actual story of The Trumpet-Major is dramatically comparable with the great events in the background, but the domestic narrative derives its deeper tones from the somber world picture. The eponymous hero is John Loveday, the trumpet-major, whose experience is one of frustration, failure and tragedy; there is nothing essentially lighthearted about a novel in which the hero is thus subjugated to pain and death, despite its reputation for a convivial atmosphere and bucolic humour*<sup>341</sup>.

Richard Taylor denuncia la visión más habitual de la novela en la que los aspectos pastorales y amables aparecen en primer plano<sup>342</sup>. No solo lo denuncia, sino que asegura que es imposible aceptar esa visión de la obra: “*The international tragedy is the informing presence of the story and the fate of John Loveday its emotional correlative within the microcosm of the action, so that it is impossible to accept The Trumpet-Major as the innocuous idyll which it is usually taken to be*”<sup>343</sup>.

Puede que no resulten exageradas las palabras de Taylor si se valora a la obra en su conjunto sin eludir el final. Ahora bien, si se toma la obra sin contar con los dos capítulos finales, no sería descabellado defender la obra como cómica ya que se puede

---

<sup>339</sup> Taylor no se refiere a ello. Aquí además se defiende que es ahí donde el lector- a partir de la purificación que le supone ver el final de los hechos- aprende lo que supone seguir ese camino.

<sup>340</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p.95.

<sup>341</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>342</sup> Así se ha mostrado anteriormente con la visión de Nemesvari como novela cómica.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 84.

esperar un final feliz: “*since it soon becomes clear that the story is not to depart from any of the pastoral conventions and that a happy conclusion may be expected*”<sup>344</sup>.

No obstante, como se ha indicado en el análisis de *A Pair of Blue Eyes* la sorpresa es mayor cuando es inesperada “puesto que la imitación tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y éstas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras”<sup>345</sup>.

Los medios principales presentes en la tragedia para lograr compasión y temor según Aristóteles son la peripecia, la agnición y el lance trágico. La peripecia en la obra es la falta de amor de Anne Garland hacia John Loveday. La agnición es el descubrimiento definitivo de John de que Anne no la ama, a pesar de todo lo que él ha hecho. Es descubrir que perdona a su hermano Bob y se casa con él. El lance trágico obviamente es la muerte del trompetista a causa de la falta de reciprocidad de su amor.

En cuanto a la existencia de la propia libertad de los personajes y la presencia de un destino, se encuentra un ejemplo clarividente en la obra. Es tradicional en las obras con presencia de un destino del que los personajes no pueden escapar la presencia de alguna gitana, algún hechicero que revele al lector o al propio personaje su futuro y este acabe cumpliéndose como signo revelador de que su final no dependía de sus acciones<sup>346</sup>. Sin embargo, en *The Trumpet-Major* se presenta una situación bien distinta.

Matilda ha huido de casa de los Loveday tras el encuentro con John. Bob lleva varios días buscándola desesperado. Es una situación en la que se juega todo su futuro. De hecho, posteriormente el lector se entera de que Matilda guarda cierto rencor hacia Bob porque piensa que nunca fue tras ella cuando él descubrió que había abandonado la casa –de hecho, no llega a enterarse nunca-. En un momento determinado, Bob se plantea si seguir buscándola o no. En caso de encontrarla, el lector sabe que se casarán ya que Bob conoce el pasado de ella y está dispuesto a aceptarlo. Es en ese momento cuando el marinero decide jugarse a cara o cruz qué hacer:

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>345</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. 1452<sup>a</sup>.

<sup>346</sup> Como por ejemplo es el caso de *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas.

*Still he did not positively go towards home. At last he took a guinea from his pocket, and resolved to put the question to the hazard. 'Heads I go; tails I don't.' The piece of gold spun in the air and came down heads. 'No, I won't go, after all,' he said. 'I won't be steered by accidents any more'<sup>347</sup>.*

Como se ve al tirar la moneda, el resultado le indica que ha de continuar persiguiendo a Matilda. Sin embargo la decisión libre guiada por su razón e independiente de las circunstancias. Muy reveladora resulta la frase final: no seré guiado por las circunstancias más; es decir, soy libre y actuaré en base a mi libertad y mi razón. Obviamente las consecuencias en su vida vendrán marcadas por esta decisión. Será él el responsable mediante su proceder de lo que venga en el futuro.

Otra situación opuesta a la típicamente en la que el destino juega con los personajes se encuentra en el momento en que Bob se va como marino a la guerra y Anne al cabo de unos días intuye que ya está muerto: "*Anne said little to all these things, and preserved a superstratum of calmness on her countenance; but some inner voice seemed to whisper to her that Bob was no more*"<sup>348</sup>. En una obra en la que el destino está presente, esa voz no se equivoca nunca. Sin embargo aquí Bob vive y nada le sucede. De hecho el mal vendrá no por su muerte, sino por su proceder consciente de serle infiel a Ms. Garland; es decir, la acción se va desarrollando a partir de las decisiones libres de los personajes.

Hay otros momentos, no obstante, en los que puede parecer que efectivamente las casualidades son las que están dirigiendo los acontecimientos. Así podría pensarse que la infelicidad de John viene marcada por las circunstancias. Si Bob se hubiese casado con Matilda –ya estaban los preparativos de la boda-, él se habría casado con Anne. Ante esto cabe hacer dos puntualizaciones. Primero que la chica no se casa con el trompetista porque realmente no le quiere<sup>349</sup> y segundo que si Bob sigue soltero es en parte por la acción de su hermano en su conversación con Matilda. Así mismo reflexiona Hardy al referirse a ello: "*It was absolutely by his own contrivance that the situation had been shaped. Bob, left to himself, would long ere this have been the husband of another woman*"<sup>350</sup>. Como se ha visto anteriormente, Bob aún tendrá la oportunidad de seguir buscando a Matilda. Se puede argumentar si es lo mejor para

---

<sup>347</sup> HARDY, THOMAS (1998). *Ibid.*, p. 167.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>349</sup> En el análisis posterior que se hace aquí, se analiza este punto con detalle.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 242.

ellos o no, pero lo que es innegable es que son ellos los que libremente van dirigiendo su vida.

Otro momento se refiere al testamento de Uncle Benjie. En un momento de la novela este le da a Anne la ubicación del mismo porque no se fía de Festus. Sin embargo, al huir del propio Festus camino de su casa se le cae y el papel es encontrado por Matilda que no sabe nada de uno y apenas conoce a la otra<sup>351</sup>:

*Five minutes after that event, when pursuer and pursued were two or three fields ahead, the gaily-dressed woman whom the yeoman had overtaken, peeped cautiously through the stile into the corner of the field which had been the scene of the scramble; and seeing the paper she climbed over, secured it, loosened the wafer without tearing the sheet, and read the memorandum within. Unable to make anything of its meaning, the saunterer put it in her pocket, and, dismissing the matter from her mind, went on by the by-path which led to the back of the mill<sup>352</sup>.*

Hardy, como buen novelista, no suele presentar situaciones que no tengan repercusión posterior. Así, mucho tiempo después –tanto en el tiempo interno como externo de la novela- Matilda entrega el documento a Festus. Las intenciones de este es obviamente la de aprovechar la casualidad: *"Zounds, I smell fresh meat!" cried Festus when he had looked it over. 'Tis in my uncle's writing, and 'tis what I heard him singing on the day the French didn't come, and afterwards saw him marking in the road. 'Tis something he's got hid away. Give me the paper, there's a dear; 'tis worth sterling gold!*"<sup>353</sup>. Festus entiende que se refiere al documento porque ha oído musitar esas palabras a su tío en diversas ocasiones. Todo parece indicar que no hay manera de huir del destino. Festus lo hallará y tomará cartas en el asunto. Sin embargo, el tío y la propia Anne lo evitan con decisiones inteligentes. Es la lucha de la acción de los propios personajes contra aquello que parece el destino. La victoria cae de la mano de la acción de los personajes. Y el destino inexistente no es más que otros personajes haciendo el mal aprovechando circunstancias propias de la vida.

Otro momento con presencia importante de casualidades se halla en la adhesión de Bob a la marina. Todo viene de una concatenación de sucesos. Primero Bob sospecha

---

<sup>351</sup> De hecho, para mantener la intriga, el lector no sabe en ese momento qué mujer ha sido la que ha encontrado el documento.

<sup>352</sup> *Ibid.*, pp. 210-211.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 309.

que su hermano le ha estado ocultando su amor por Anne cuando le ve besar una carta:

*He remained in thought for a moment, took a letter from his breast-pocket, opened it, and, with a tender smile at his weakness, kissed the writing before restoring it to its place. The letter was one that Anne had written to him at Exonbury. Bob stood perplexed; and then a suspicion crossed his mind that John, from brotherly goodness, might be feigning a satisfaction with recent events which he did not feel<sup>354</sup>.*

La reacción de John es negarlo y decir que está enamorado de otra mujer. En ese momento se le ocurre decir que es una actriz del teatro. Obviamente no puede decir quién es porque no existe. Eso genera curiosidad en Bob y en Anne y piden a John que les lleve al teatro - *“Couldn't we get him to go to the theatre with us? and then we could watch him, and easily find out the right one”<sup>355</sup>* -.

Al pobre John no le queda más remedio que aceptar y les tiene que comprar una de las mejores entradas –ellos piensan que le ha salido gratis debido a su influencia-. La casualidad quiere que la actriz en el escenario sea la propia Matilda.

*But, as may be imagined, the unfortunate John was as much surprised by this rencounter as the other two. Until this moment he had been in utter ignorance of the theatrical company and all that pertained to it. Moreover, much as he knew of Miss Johnson, he was not aware that she had ever been trained in her youth as an actress, and that after lapsing into straits and difficulties for a couple of years she had been so fortunate as to again procure an engagement here<sup>356</sup>.*

La tensión para Anne, Bob y la propia Matilda es evidente. De hecho, Matilda se lo tomará como si Bob le hubiese querido pasear a Anne:

*The prominent position which Anne and Captain Bob had occupied side by side in the theatre, left her no alternative but to suppose that the situation was arranged by Bob as a species of defiance to herself; and her heart, such as it was, became proportionately embittered against him. In spite of the rise in her fortunes, Miss Johnson still remembered--and always would remember--her humiliating departure from Overcombe; and it had been to her even a more grievous thing*

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 253.

*that Bob had acquiesced in his brother's ruling than that John had determined it*<sup>357</sup>.

Matilda se encuentra a Festus –también de casualidad ya que este le oye murmurar algo contra la pareja- y deciden vengarse. Avisan en el muelle que Bob es un ex marinero que está oculto en Overcombe para no ir a la guerra.

Como se ve todo es un cúmulo de casualidades. El hecho de que John quiera ocultar a su hermano su amor por Anne llevará a Bob a ser perseguido para ir a la guerra. Sin embargo, todo ello sería argumentable si realmente Bob hubiese ido a la guerra por ese motivo. De hecho, no le encuentran y puede huir. Pero es el mismo que se presenta ante el capitán Hardy porque siente que tiene que servir a su país con aquello que sabe hacer. Siente que se está atontado con una vida mediocre en el molino y embrujado por la belleza de Anne. Así, a pesar de todas esas casualidades, Bob va a la guerra por decisión propia. No son las circunstancias las que le determinan. Es él de nuevo el que en su reflexión libre decide qué curso seguir.

### 7.3. *Two on a Tower*

La crítica ha visto mayoritariamente las novelas de Hardy como obras en las que sus personajes estaban determinados por las circunstancias y por un Dios cruel que se ríe de ellos. La única excepción es de *The Mayor of Casterbridge* donde la cita de Novalis de que el destino es carácter que incluye la obra de Hardy supone una pista que algunos han seguido para afirmar que la obra no se encuadra dentro del esquema habitual de Hardy: “*we may argue that Michael Henchard satisfies many of the Aristotelian requirements for the tragic hero. [...] His is a pathological tragic flaw*”<sup>358</sup>.

No obstante, con ninguna de las obras estudiadas aquí, se ha planteado un análisis de este tipo cuando se ha planteado el tema del destino o la libertad. Algunos críticos no plantean el tema en *Two on a Tower* porque su ámbito de estudio no es ese al hablar de la novela. Es el caso de Simon Grattel<sup>359</sup>, Joan Grundy<sup>360</sup>, Glenn Irving<sup>361</sup>, Pearl

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>358</sup> ALLINGHAM, PHILLIP V. (2002). “Aristotelian tragedy and the novels of Thomas Hardy”. Lakehead University. Disponible en internet: <http://www.victorianweb.org/authors/hardy/pva187.html>

<sup>359</sup> Cfr. GRATELL, SIMON (1990). “Middling Hardy”. En *Thomas Hardy Annual* No. 4. London: Macmillan, pp. 70-90.

<sup>360</sup> Cfr. GRUNDY, JOAN (1989). “Two on a Tower and The Duchess of Malfi”. En *The Thomas Hardy Journal*, 5, pp. 55-60.

<sup>361</sup> Cfr. IRVING, GLENN (1985). “High Passion and High Church in Hardy's *Two on a Tower*”. En *English Literature in Transition*, 28, pp.121-129.



R.Hochstadt<sup>362</sup>, Paul Ward<sup>363</sup> o Rosemary Sumner<sup>364</sup>. Si los es en el caso de George Wing<sup>365</sup> en el que los dos protagonistas son meros títeres de las circunstancias sociales que les rodea y por eso su amor no se ve completo en esta tierra. Para ello compara su situación con la del amor de Romeo y Julieta, en la que los amantes no son más que víctimas de unas familias que se odian y de unas fuerzas externas que se complacen en que así sea<sup>366</sup>.

Richard Taylor se abona a esta tesis y al hablar de *Two on a Tower* y el destino afirma que “*the machinery of fate is administered by a set of remote invisible gods*”<sup>367</sup>. Al contemplar la obra desde esta perspectiva el crítico afirma que a la obra la falta consistencia en el tono: “*this perfunctory and tragic ending is not of a piece with what has preceded it. Viviette’s death is poetical but too unexpected and too unnatural to be genuinely moving [...] [it] points out the novel’s failure consistency of tone*”<sup>368</sup> y no ve sentido a un final tan trágico tal como pasa con *A Pair of Blue Eyes* “*they also share indeterminacy of tone, and both end with a cruel and apparently gratuitous fatality*”<sup>369</sup>. Quizá el problema no está en la concepción del autor en referencia a su obra, sino del crítico que no ha acabado de clasificar la obra correctamente o no ha visto el sentido que Hardy quiere dar a esta fatalidad. En última instancia, Taylor queda decepcionado con la obra: “*Two on a Tower ultimately disappoints because, in common with others among the lesser novels, it raises ideas which stir uneasily under the narrative surface but which are not fully embodied in the story*”<sup>370</sup>. Puede que las ideas que Hardy no desarrolla no sea la clave de la novela y por tanto habrá que fijarse en las que sí profundiza.

---

<sup>362</sup> Cfr. HOCHSTADT, PEARL R. “Hardy’s Romantic Dyptich: A Reading of *A Laodicean* and *Two on a Tower*”. En *English Literature in Transition*, 26, pp.23-34.

<sup>363</sup> Cfr. WARD, PAUL (1978). “*Two on a Tower. A Critical Appreciation*”. En *The Thomas Hardy Yearbook*, 8, pp. 29-34.

<sup>364</sup> Cfr. SUMNER, ROSEMARY (1982). “*The Experimental and the Absurd in Two on a Tower*”, En *Thomas Hardy No. 1*. London: Macmillan, pp. 71-81.

<sup>365</sup> Cfr. WING, GEORGE (1987). “*Hardy’s Star-Cross’d Lovers in Two on a Tower*”. En *The Thomas Hardy Yearbook*, 14, pp. 35-44.

<sup>366</sup> Para una interpretación totalmente opuesta a esta de Romeo y Julieta véase en SHAKESPEARE, W. (2011) *Romeo and Juliet*. San Francisco: Ignatius Press los artículos de Joseph Pearce y otros; así como PEARCE, JOSEPH (2013). *Shakespeare on Love: Seeing the Catholic Presence in Romeo and Juliet*. San Francisco: Ignatius Press. En ambos libros, los autores responsabilizan a los amantes (y a Fray Lorenzo también) de la tragedia. Son ellos los que con sus decisiones libres la causan.

<sup>367</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p.126.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p.138.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p.138.

Similar punto de vista tiene Suleiman M. Ahmad en relación a la concepción trágica de la obra. Para el crítico, Lady Constantine es víctima de los hombres –varones- que aparecen en su vida y del destino:

*She is the victim of Chance. She is also the victim of the men in her life: the brutal Sir Blount, the juvenile Swithin, the ecclesiastical Cuthbert, and the parasitic Louis. Even the misogynist Dr St. Cleeve, Swithin's great uncle, hits her hard from the grave. "Once victim, always victim –that's the law!"- to quote Tess's words. Her death of joy at the end*<sup>371</sup>.

En el proceso de victimización de Lady Constantine, Ahmad llega a afirmar que es la casualidad – o el destino- el que deja embarazada a Lady Constantine: "*It is the impishness of Chance that leaves Viviette pregnant after her last meeting with Swithin*"<sup>372</sup>. Como se analizará posteriormente con detalle, Viviette podía no haberse quedado embarazada en su relación con Swithin; pero, parece demasiado asunción cargar toda la culpa en manos del destino, como si ella no fuese participe o responsable de esa acción.

El análisis de *Two on a Tower* que se hace aquí pretende mostrar este punto de vista. Los personajes que aparecen –especialmente los dos protagonistas, Lady Constantine y Swithin- son libres y responsables de sus actos. Y son las consecuencias de sus actos las que les llevarán a la felicidad o la desgracia. Hardy, actúa así, al estilo de tragedia catártica en la que el lector al ver el mal proceder de los personajes y el desenlace trágico al que les lleva ese proceder, se siente conmovido y aprende del gran error de ese personaje.

Es cierto que Hardy se vale en ocasiones de casualidades para el desarrollo de la acción. Pero esta tesis no achaca la tragedia a esas casualidades –propias de la vida de cualquier persona-, sino a la responsabilidad de los personajes. Taylor se vale de estas casualidades para defender su propuesta:

*The ironies in that novel [Jude], as in Two on a Tower, operate through mischances which thwart the hopes and ambitions of the protagonists. Swithin makes an original astronomical discovery, but his findings are anticipated by six weeks in an American journal; he receives a handsome inheritance only when he cannot take it up because of Viviette; Sir Blount's death is misreported so that*

---

<sup>371</sup> AHMAD, SULEIMAN M. (1993). "Introduction". En HARDY, THOMAS (1993). *Two on a tower*. Oxford: Oxford University Press, p. XV.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p.138, pp. XIV- XV.

*Viviette's and Swithin's marriage is made void; Viviette becomes pregnant but only discovers this immediately after Swithin's departure; Viviette marries a bishop, entering holy matrimony for unholy reasons, the bishop dies, but when Swithin returns Viviette is growing old and it is too late to recreate their former love*<sup>373</sup>.

Es cierto que es mala suerte que algún otro astrónomo haga el mismo descubrimiento que Swithin solo unas semanas antes, pero entra dentro de lo plausible –Swithin no es el único hombre que se dedica a investigar sobre ello como bien sabe cualquiera que se dedica al estudio de cualquier tema-. Además, ello anima a Swithin a seguir trabajando y a proponerse más retos. Por otra parte, no tiene ninguna incidencia en el desenlace trágico.

El tema del conocimiento de la herencia por parte de Swithin tampoco afecta ya que Swithin lo rechaza. De hecho esta aparición previa a la primera boda refuerza la idea de que él acoge a ella renunciado a todas las comodidades que le puede reportar el no casarse. No hará ella lo mismo ya que le pedirá que no lo haga público.

Un hecho que sí supone un desencadenante indirecto de lo trágico es el error en la información de la muerte de Sir Bount. Sin embargo, ello no supondrá una fatalidad en sí mismo. Es Lady Constantine la que con su replanteo de la situación lo echa todo a perder. Si únicamente hubiese firmado el acta matrimonial de nuevo, nada habría sucedido. Es ella directamente la que con su libertad va desencadenar la tragedia. No se puede achacar al error en la información, sino a la actitud que ella adopta ante ella.

En cuanto al matrimonio de Lady Constantine con el Obispo, es ella la que toma la decisión de usarle para que se hijo no sea un hijo bastardo. Es cierto que está presionada por su hermano; pero de nuevo en última instancia, todo viene desencadenado por la decisión tomada de unirse a Swithin cuando considera que no están casados. Bajo ninguna perspectiva se puede considerar que el culpable es el destino o un Dios que se mofa de Lady Constantine. Es más, la suerte corre a su favor porque poco después el Obispo muere.

Poco comprensible es la última afirmación de Taylor. Es cierto que Swithin encuentra envejecida a Viviette. Pero a pesar de ello, decide seguir queriéndola y renovar sus votos. No es culpable el inexorable paso del tiempo, sino la incapacidad de amar de

---

<sup>373</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p.135.

Lady Constantine. Su inmadurez, su falta de entrega, el uso que hace de los demás es el que va a desencadenar que su final sea trágico. Con ese final –que bajo esta perspectiva es comprensible- el lector asimila las consecuencias del mal.

A parte de los momentos que cita Taylor, hay otros momentos que se pueden entender que forman parte de estas casualidades o situaciones de mala suerte. Así, por ejemplo, justo antes del matrimonio entre ellos dos, el pastor no llega a tiempo y Viviette tiene la sensación de que algo irá mal y de que no se casarán finalmente:

*'Ah,--the marriage is not to be!' she said to herself. 'This is a fatality.'  
It was twenty minutes past, and no parson had arrived. Swithin took her hand. 'If it  
cannot be to-day, it can be to-morrow,' he whispered.  
'I cannot say,' she answered. 'Something tells me no.'*<sup>374</sup>

A pesar de esta intuición, el matrimonio se lleva a cabo finalmente sin mayor complicación: *"their intention to become husband and wife, at first halting and timorous, had accumulated momentum with the lapse of hours, till it now bore down every obstacle in its course"*<sup>375</sup>.

Otro momento a destacar se encuentra en la conversación entre Louis y Viviette cuando el primero le dice a su hermana que el Obispo está interesado en ella. Ella afecta no haberse dado cuenta, pero luego lo admite diciendo que es una desgracia: *"Viviette, this is affectation. You know he has as well as I do. 'She sighed. 'Yes,' she said. 'I own I had a suspicion of the same thing. What a misfortune!"*<sup>376</sup>. Obviamente, no es más que una expresión. Y como se ve a lo largo de la novela, será ella la que decidirá qué hacer.

Un caso más sutil se encuentra en el encuentro de la carta del tío de Swithin por parte de Lady Constantine: *"The litter on the table, however, was somewhat more marked this morning than usual, as if it had been hurriedly overhauled. Among the rest of the sheets lay an open note, and, in the entire confidence that existed between them, she glanced over and read it as a matter of course"*<sup>377</sup>. Es una casualidad, un despiste de Swithin- o incluso un error de Swithin, como el propio Hardy insinúa en la novela- lo que lleva a ese descubrimiento. No obstante, de nuevo es la flaqueza de Viviette la que le hace

---

<sup>374</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Two on a tower*. Oxford: Oxford University Press, p. 126.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p.110.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p.184.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p.219.

tomar la decisión de no renovar los votos. La culpa no será el haber leído la carta, sino la actitud de ella al leerla.

Los casos más claros que podrían apoyar la tesis de la presencia de un Dios cruel curiosamente no son citados por estos autores. El primero de ellos tiene lugar cuando Lady Constantine ha decidido que Swithin abandone el pueblo y vaya a ganarse un nombre como astrónomo al extranjero. Swithin quiere hablar con ella y va a su casa, pero ella, luchando contra sus propios deseos, no le recibe. El autor nos dice que de haber insistido más, le habría abierto. Swithin insiste, pero una vez ella ya ha recobrado fuerzas:

*This had never happened before in the whole course of their acquaintance. But he knew what it meant, and turned away with a vague disquietude. He did not know that Lady Constantine was just above his head, listening to his movements with the liveliest emotions, and, while praying for him to go, longing for him to insist on seeing her and spoil all. But the faintest symptom being always sufficient to convince him of having blundered, he unwittingly took her at her word, and went rapidly away. However, he called again the next day, and she, having gained strength by one victory over herself, was enabled to repeat her refusal with greater ease<sup>378</sup>.*

Se trata de una situación típicamente hardiana en la que puede parecer que los personajes están efectivamente dirigidos por la mala suerte superior. Sin embargo, si se piensa con mayor profundidad la situación, se observa que este encuentro finalmente se produce en la torre días más tarde y que Viviette no cambia su decisión a pesar de mantener relaciones con él. Lo que en un principio el lector puede ver como obra cruel del destino, luego se revela como falto de importancia ya que se muestra que la que dirige la acción es la voluntad de la protagonista principal.

El segundo caso que puede apoyar la tesis anterior es la tormenta que tiene lugar cuando el Obispo se declara por segunda vez a Viviette:

*It showed that she had admitted argument; and the worthy Bishop had a pleader on his side whom he knew little of. The very weather seemed to favour Dr. Helmsdale in his suit. A blustering wind had blown up from the west, howling in the smokeless chimneys, and suggesting to the feminine mind storms at sea, a tossing ocean, and the hopeless inaccessibility of all astronomers and men on the other side of the same<sup>379</sup>.*

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p.260.

El tiempo parece ponerse del lado del Obispo para que Viviette empequeñezca ante el temporal y se dé cuenta que no puede ir en busca de Swithin. Esta es realmente la única ocasión en la que se puede pensar realmente en fuerzas superiores. Ante esta situación, caber resaltar tres cosas. La primera, que es perfectamente común que se den tormentas en la vida de las personas en momentos de turbación. Ello no implica que haya un destino que busque el mal de aquella persona. La segunda es que es un recurso literario –y operístico y cinematográfico también- relacionar las tormentas y el mal tiempo con los estados de ánimo de los personajes. No es más que un recurso literario que sirve para reforzar, constatar la tormenta personal por la que está pasando el personaje. La tercera es que, a pesar de la tormenta, la decisión la toma ella. No es la tormenta la que la toma por ella. Es ella que en su debilidad, en su desamor abandona a Swithin.

Si hasta ahora se han puesto contraargumentos de los ejemplos que podrían tomarse como muestras del poder del destino y de la falta de libertad de los personajes, ahora se muestran otros en los que se ve la ausencia del destino y la libertad con la que los personajes actúan.

Así sucede cuando Lady Constantine –como se ha visto en el ejemplo de la boda- ve que las circunstancias pueden estropear sus planes. “*I thought something would occur to mar our scheme*”<sup>380</sup> exclamará en otra ocasión. Hardy al reflexionar sobre esta actitud de Viviette, dirá que todo es producto de sus nervios que la han debilitado “*It was plain that agitations of one sort and another had so weakened Viviette's nerves as to lay her open to every impression*”<sup>381</sup>. Algo similar le dice Swithin cuando Viviette le confiesa que piensa que es de mal agüero que se haya puesto la ropa de Sir Blount al huir de su casa. Él le contesta diciéndole que la mala suerte no existe, sino que el mal es producto de una causa:

*No; I never wish to see them again! I cannot help feeling that your putting them on was ominous.'*

*'Nothing is ominous in serene philosophy,' he said, kissing her. 'Things are either causes, or they are not causes. When can you see me again?'*<sup>382</sup>

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p.151.

Momentos antes, esta relación mala acción, causa mala ya se había manifestado: “*You see how it is. To- night we have broken the arrangement that you should never come here; and this is the result*”<sup>383</sup>.

Otro momento clarividente en contra de la presencia del fatalismo, se halla al final de la obra cuando Louis pretende convencer a Swithin de que se ha de ir y para ello le dice que la propia Lady Constantine lo desea. Ante esta evidencia él se revela y está dispuesto a conocer la verdad y a no dejarse llevar por la debilidad. El propio Hardy lo define como simples malentendidos:

*Frankly and plainly,' said Swithin, his voice trembling with a compound of scientific and amatory emotion that defies definition, 'does she say seriously that she wishes me to go?'*

*'She does.'*

*[...]*

*But he was determined that none of those misunderstandings which ruin the happiness of lovers should be allowed to operate in the present case*<sup>384</sup>.

Es decir, incomprensiones, falta de comunicación entre uno y otro. Pero no la presencia de un ser que les fastidie. Una vez Swithin se ha ido, ella se lamenta de su proceder y el autor reflexiona: todo viene por el proceder de ella, no por las circunstancias ni por el destino: “*Had she done nothing to hinder him, he would have kept up an unreserved communication with her, and all might have been well*”<sup>385</sup>.

#### 7.4. El valor de la obra narrativa de Thomas Hardy

Casi todas las obras narrativas de Tomás Hardy se han entendido como deterministas y pesimistas. Como se intentará demostrar en los capítulos siguientes –más allá de lo que se ha escrito en el subepígrafe anterior-, del análisis detenido y objetivo de las obras clasificadas por el propio Hardy como *Romances –A Pair of Blue Eyes; The Trumpet Major y Two on a Tower-* se sigue, por el contrario, que su autor pone en práctica la concepción aristotélica de la tragedia, según la interpretación expuesta más arriba, en la que libertad, presente en toda la realidad, llevan a un desenlace fatal, trágico. No obstante, tanto la primera interpretación de Thomas Hardy, que se ha hecho general, como la nueva que se ofrece, no afectan a un valor de su obra, que debe

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>384</sup> *Ibid.*, pp. 236-237.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p.250.

considerarse como un clásico, como unos textos, que merecen más de una lectura y ser, por lo mismo, explicados en *clase*.

Afirmaba Lewis que: “la lectura estrictamente literaria se distingue de la lectura de textos científicos o, en general, de textos que transmiten información, porque en su caso el *logos* –lo que el texto dice- no necesita ser creído ni aprobado”<sup>386</sup>.

La pregunta que surge entonces es la que presenta seguidamente el escritor inglés:

¿Qué valor tiene –e, incluso, que justificación puede tener- interesarse con tanto entusiasmo por unas historias que narran cosas que nunca han sucedido, y participar indirectamente de unos sentimientos que no nos interesaría en absoluto experimentar en nuestras vidas? ¿qué valor tiene concentrarse para imaginar cosas que nunca podrían existir...?<sup>387</sup>.

Para plantear bien estas cuestiones, que Lewis plantea de forma tan clara, hay que tener en cuenta, lo que habían explicado un poco antes, que:

Una obra de arte literaria puede considerarse desde dos puntos de vista. *Significa* y, al mismo tiempo, *es*. De una parte es *Logos* (algo dicho) y, de otra, *Poiema* (algo hecho). En el primer sentido, cuenta una historia, expresa una emoción, exhorta, crítica o hace reír. En el segundo, tanto por su belleza sonora como por el equilibrio y el contraste, y por la multiplicidad integrada de sus sucesivas partes, es un *objet d'art*, algo dotado de una forma capaz de suscitar un placer muy intenso<sup>388</sup>.

El *poiema*, o la forma de la obra de arte literaria, guarda relación con el *logos*, o contenido intelectual y emotivo. “Sólo porque también es un *poiema*, puede un *logos* convertirse en una obra de arte literaria. Y a la inversa, sólo el *logos* es capaz de hacer surgir en nosotros, y de orientar, las imaginaciones, las emociones y los pensamientos con los que el *poiema* construye su armonía, y que sin ese *logos* no podrían existir”<sup>389</sup>.

---

<sup>386</sup> LEWIS, C.S. (2000). *La experiencia de leer, Un ejercicio de crítica experimental*. Barcelona: Alba Editorial, p. 136.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>388</sup> *Ibid.*, pp. 132-133.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 136.



No se responde a las preguntas, que formula Lewis, sobre el sentido de la literatura: “atribuyendo todo el valor de la obra literaria a su aspecto de *poema*, porque este se construye con las diferentes reacciones que el *logos* suscita en nosotros”<sup>390</sup>.

Para darles respuesta debe tenerse en cuenta, en primer lugar, esta importante afirmación de Lewis, que explica el fin último de la lectura: “En la lectura lo que buscamos es una ampliación de nuestro ser. Queremos ser más de lo que somos”<sup>391</sup>. El hombre no sólo no quiere estar limitado por el espacio y por el tiempo, sino tampoco por su ser individual.

Como consecuencia del deseo natural de trascender nuestras profundas limitaciones, que no se apaga en ninguna etapa de la vida, explica Lewis que: “por naturaleza, cada uno de nosotros ve el mundo desde un punto de vista, y con un criterio selectivo, que le son propios. E, incluso, nuestras fantasías desinteresadas están llenas de peculiaridades psicológicas que las condicionan y limitan”<sup>392</sup>.

Por tener los hombres conciencia de que nuestra visión es individual, o, en lenguaje de la literatura existencialista, finita:

No nos conformamos con ser mónadas leibnizianas. Queremos ventanas. La literatura, en su aspecto de *logos*, es una serie de ventanas e, incluso, de puertas. Una se las cosas que sentimos después de haber leído una gran obra es que hemos “salido”; o desde otro punto de vista, “entrado”, porque hemos atravesado la concha de alguna otra mónada y hemos descubierto cómo es por dentro<sup>393</sup>.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta, como también nota Lewis, con su perspicacia característica, que la lectura

sin ser esencialmente una actividad sentimental, moral o intelectual, comparte algo con las tres. En el amor *salimos* de nosotros para entrar en otra persona. En el ámbito moral, todo acto de justicia o caridad exige que nos *coloquemos* en el lugar de otra persona y, por tanto, que hagamos a un lado nuestros intereses

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>391</sup> *Ibidem.*

<sup>392</sup> *Ibidem.*

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

particulares. Cuando comprendemos algo *descartamos* los hechos tal como son<sup>394</sup>.

El salir de sí mismo por el entendimiento y el amor pone remedio a la propia individualidad o limitación. Por ello: “El primer impulso de cada persona consiste en afirmarse y desarrollarse. El segundo, en salir de sí misma, corregir su provincianismo y curar su soledad. Esto es lo que hacemos cuando amamos a alguien, cuando realizamos un acto moral o cognoscitivo y cuando “recibimos” una obra de arte”<sup>395</sup>.

De esta realidad antropológica, que parece innegable, Lewis obtiene la siguiente consecuencia también indiscutible: “Disfrutamos participando de las creencias de otros hombres (...), aunque puedan parecernos falsas; de sus pasiones, aunque puedan parecernos depravadas (...) y también de sus imaginaciones, aunque carezcan de todo realismo de contenido”<sup>396</sup>.

No se significa con ello que se desee poseer un conocimiento científico de la psicología de diferentes personas, que sería resultado de una curiosidad intelectual.

No se trata en absoluto de una cuestión de conocimiento (en este sentido del término). Se trata de *connaitre*, no de *savoir*, se trata de *erleben*; nos convertimos en otras personas. No sólo, ni fundamentalmente, para ver cómo son, sino para ver lo que ven, para ocupar por un momento sus butacas en el gran teatro, para ponernos sus gafas y contemplar desinteresadamente lo que se puede comprender, gozar, temer, admirar o festejar a través de esas gafas<sup>397</sup>.

La finalidad esencial de la literatura no sería el hacernos revivir algo que personalmente ya se haya vivido o sea posible vivir, sino el mismo hecho de vivir otra vida en determinadas situaciones. “Por tanto, no importa si el estado de ánimo expresado en un poema corresponde real e históricamente al que sintió el poeta, o sólo se trata de algo que éste imaginó. Lo que importa es su poder, su capacidad para hacérselo vivir”<sup>398</sup>.

La literatura permite al lector vivir y experimentar otras vidas, y así trascender la propia vida personal.

---

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>395</sup> *Ibidem.*

<sup>396</sup> *Ibidem.*

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 138-139.

<sup>398</sup> *Ibidem.*

El valor específico de la buena literatura considerada en su aspecto de *logos* nos permite acceder a experiencias distintas de la nuestras. Al igual que éstas no todas esas experiencias valen la pena. Algunas resultan, como suele decirse, más “interesantes” que otras. Desde luego, las causas de ese interés son muy variadas, y son diferentes para cada persona. Algo puede interesarnos porque nos parece típico (decimos: “¡Qué verdadero!”), anormal (decimos: “Qué extraño!”), hermoso, terrible, pavoroso, regocijante, patético, cómico o sólo excitante. La literatura nos da la *entrée* a todas esas experiencias<sup>399</sup>.

Este hecho no es consciente de una manera directa, a pesar de mover a la lectura. El lector y especialmente de los buenos libros, que consiguen darle vidas distintas, no suele: “tener conciencia de la enorme ampliación de nuestro ser que nos ha deparado el contacto con los escritores”<sup>400</sup>.

Sin embargo, se descubre cuando se reflexiona o mejor se dialoga, según Lewis, con los demás, sobre obras literarias concretas. Confiesa que:

Es algo que comprendemos mejor cuando hablamos con un amigo que no sabe leer de ese modo. Puede estar lleno de bondad y de sentido común, pero vive en un mundo muy limitado, es que nosotros nos sentiríamos ahogados. La persona que se contenta con ser sólo ella misma, y, por tanto, con ser menos persona, está encerrado en una cárcel. Siento que mis ojos no me bastan; necesito ver también por los de los demás. La realidad, incluso vista a través de muchos ojos, no me basta; necesito ver lo que otros han inventado. Tampoco me bastarían los ojos de toda la humanidad; lamento que los animales no puedan escribir libros. Me agradecería muchísimo saber qué aspecto tienen las cosas para un ratón o una abeja; y más aún percibir el mundo olfativo de un perro, tan cargado de datos y emociones<sup>401</sup>.

El revivir otras vidas tiene la ventaja que no se sufren las consecuencias ni se tienen las correspondientes responsabilidades, aunque es cierto que se pueden sentir. Lewis no sólo lo considera un trascender la limitación de la propia vida individual, sino también un *remedio*, porque parece entender la finitud como un mal o por lo menos que es sentida como tal. Así se desprende de la siguiente observación: “La experiencia literaria *cura* la *herida* de la individualidad, sin socavar sus privilegios”<sup>402</sup>. No obstante, la individualidad misma puede concebirse como un bien, aunque todos los creados limitado. No es una

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>400</sup> *Ibidem*.

<sup>401</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 140.

mal la limitación, sino la condición para tener un bien, que siempre tienen que ser en cierto grado o nivel.

Conforme al pensamiento griego, la individualidad sería un mal, que según Lewis puede curarse de varias formas, pero la mejor es la buena literatura.

Hay emociones colectivas que también curan esa herida; pero destruyen los privilegios. En ellas nuestra identidad personal se funde con la de los demás y retrocedemos hasta el nivel de la sub-individualidad. En cambio, cuando leo gran literatura me convierto en mil personas diferentes sin dejar de ser yo mismo. Como el cielo nocturno en el poema griego veo con una miríada de ojos, pero sigo siendo yo el que ve<sup>403</sup>.

Añade Lewis que, con la lectura de la buena literatura, por tanto: “me trasciendo a mi mismo” y además no sólo no pierdo mi propio yo, sino que también, por ampliar mis conciencias, mis emociones y mis experiencias individuales, “logro ser más yo”.<sup>404</sup>

El problema para el lector es encontrar buena literatura. Lewis ofrece un criterio sencillo y práctico. Se basa en la siguiente observación: “La mayoría nunca lee algo dos veces. El signo inequívoco de que alguien carece de sensibilidad literaria consiste en que, para él, la frase: “Ya lo he leído” es un argumento inapelable contra la lectura de un determinado libro”<sup>405</sup>.

Es una experiencia general, observa nuestro autor, que la mayoría de los lectores por leer novelas que no son calificables de buena literatura las olvidan tan rápidamente como las han leído. Confiesa Lewis que ha conocido personas:

cuyo recuerdo de determinada novela era tan vago que debían hojearla durante media hora en la biblioteca para poder estar seguras de haberla leído. Pero una vez alcanzada esa certeza, la novela quedaba descartada de inmediato. Para ellas, estaba muerta, como una cerilla quemada, un billete de tren utilizado o el periódico del día anterior: ya la habían usado<sup>406</sup>.

Por el contrario, muy distinta es la actitud de los lectores que eligen para leer buena literatura. No olvidan nunca un libro como los que descartan un libro porque ya lo han

---

<sup>403</sup> *Ibidem.*

<sup>404</sup> *Ibidem.*

<sup>405</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 10.

leído y que no merece ser recordado. “En cambio, quienes gustan de las grandes obras leen un mismo libro diez, veinte o treinta veces a lo largo de su vida”<sup>407</sup>.

Una segunda observación sobre los lectores que refiere Lewis, y también claramente confirmable, es que hay lectores habituales, que, sin embargo:

no aprecian particularmente la lectura. Sólo recurren a ella en última instancia. La abandonan con presteza tan pronto como descubren otra manera de pasar el tiempo. La reservan para los viajes en tren, para las enfermedades, para los raros momentos de obligada soledad, o para la actividad que consiste en “leer algo para conciliar el sueño”. A veces la combinan con una conversación sobre cualquier otro tema, o con la audición de la radio<sup>408</sup>.

Tampoco se comportan de este modo los que disfrutan de la buena literatura. Las personas, que han recibido una educación literaria, con la dirección de guías expertos, se han ido formando con el enriquecimiento de la lectura. Además, han conseguido una sensibilidad literaria, con un fundamento natural o totalmente adquirido. Por ello: “siempre están buscando tiempo y silencio para entregar a la lectura, y concentran en ella toda su atención. Si, aunque sólo sea por unos días, esa lectura atenta y sin perturbaciones les es vedada, se sienten empobrecidos”<sup>409</sup>.

En tercer lugar, indica Lewis algo que también vive todo lector de buena literatura, y que, sin embargo, no se tiene en cuenta en la valoración literaria:

La primera lectura de una obra literaria suele ser una experiencia tan trascendental que sólo admite comparación con las experiencias del amor, la religión o el duelo. Su conciencia sufre un cambio muy profundo. Ya no son los mismos. En cambio, los otros lectores no parecen experimentar nada semejante. Cuando han concluido la lectura de un cuento o una novela, a lo sumo no parece que les haya sucedido algo más que eso<sup>410</sup>.

Por último, afirma Lewis que el buen lector: “conserva un recuerdo constante y destacado de lo que ha leído”<sup>411</sup>. Además: “suelen dedicar bastante tiempo a comentar con otros sus lecturas”<sup>412</sup>. Y lo que es más importante: “Los episodios y personajes de

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>408</sup> *Ibidem.*

<sup>409</sup> *Ibidem.*

<sup>410</sup> *Ibidem.*

<sup>411</sup> *Ibidem.*

<sup>412</sup> *Ibidem.*

los libros les proporcionan una especie de iconografía de la que se valen para interpretar o resumir sus propias experiencias<sup>413</sup>. Ninguna de estas tres peculiaridades se dan en el que no lee buena literatura, porque sobre lo leído “no vuelve a pensar en ello”<sup>414</sup>.

De esta descripción comparativa, se infiere que cuando el lector hace lo que se podría llamar la relectura de un libro, el volver a repetir su lectura, es un primer signo de que se está ante un buen libro. Un segundo signo de la buena literatura es que despierta el afán de ser leído, de tal manera que su lectura se antepone a otras actividades lúdicas y se considera siempre como un fin. El tercero, es que ofrece una experiencia singular que afecta profundamente la interioridad del lector. Por último, sus contenidos sirven de imagen de hechos y situaciones positivas o negativas para la comprensión y exposición de los pensamientos, sentimientos o experiencias del lector.

Los cuatro signos los manifiestan claramente las novelas que se analizarán de Thomas Hardy, y en general en toda su obra. Y puede afirmarse, por ello, que, en el sentido explicado, son excelente literatura, que como clásica merece ser más conocida y apreciada.

---

<sup>413</sup> *Ibidem.*

<sup>414</sup> *Ibidem.*

### III. A PAIR OF BLUE EYES

#### 8. Stephen Smith<sup>415</sup>

##### 8.1. Supeditación a Knight y Elfride

El joven Stephen Smith aparece en Endelstow desde el capítulo I hasta el capítulo XII. A pesar de que el lector en esos momentos no lo sabe, su historia está supeditada a la historia posterior entre Elfride y Knight. En un principio, Hardy mostraba en el relato de la versión serializada que así era:

*The history of the first wooing of our impressionable young heroine being to a great extent preliminary to the main story, we hurry through it as rapidly as possible. In order, however, that the future position may be adequately understood, it is necessary to give the facts of the case seriatim<sup>416</sup>.*

Sin embargo, ya en la versión de Tinsley Bothers de 1873 este fragmento era suprimido. En cualquier caso, confirma lo dicho. Stephen es un personaje principal en tanto que es clave en la historia de Elfride y de Knight. No se puede entender el drama del relato, sin la presencia de Smith. Pero por sí mismo, en la novela Smith no tiene la misma entidad de los otros dos.

La tragedia catártica se deriva de la relación entre Elfride y Knight y de la falta de virtud de ambos en su amor. Obviamente Stephen está presente para que pueda existir el conflicto entre ambos. Elfride ocultará que hubo relación con él, incluso habiendo estado prometida en matrimonio, y Knight la dejará por haber estado prometida con Stephen y por esa ocultación. De hecho, su existencia permite observar que el amor de Knight no es virtuoso –y que Elfride es desconfiada-. De no haber existido el noviazgo con Stephen, probablemente tanto Elfride como Knight, se habrían casado, pero el planteamiento real no habría variado: Knight se habría casado –como se verá- por una idealización. Habría seguido poniendo condiciones a su amor; lo que habría pasado es que Elfride habría cumplido esas condiciones. Así es obvio que Smith existe para desvelar ese defecto y que el lector, a partir del drama final, pueda aprender de la experiencia errónea de otros.

---

<sup>415</sup> Se analiza las obras a través de sus personajes principales. Si la obra literaria es mimesis de la realidad, lo es principalmente por ser imitación de las pasiones humanas.

<sup>416</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, pp. 73-74

Sin embargo, Hardy no limita, afortunadamente, al personaje a eso. A partir de él, muestra la evolución en el carácter de Elfride<sup>417</sup>, los prejuicios del párroco Swancourt e introduce sutilmente el personaje de Knight. Y nos permite conocerlo mejor a través de las comparativas que establece entre las acciones de Smith y las de Knight a lo largo de la relación que tiene cada uno con Elfride. Además, Hardy crea en él un personaje en que la carga amorosa es el elemento central de su vida, y emplea esta creación para presentar otro modelo de amor en paralelo al de Knight pero de nuevo descubierto como desorientado; esta vez, primero, por cierto idealismo infantil propio de algunos primeros amores tempranos –“*Stephen Smith, [...], was at this time of his life but a youth in appearance, and barely a man in years*”<sup>418</sup>- y luego, por un complejo de inferioridad social e intelectual mezclado con una fuerte ambición. Hardy aprovecha así, para describir miméticamente cierta pasión amorosa idealizadora de la amada e introduce en la novela otro amor falto de virtud.

## 8.2. Personalidad

Pero antes de exponer el falso modelo amoroso por el cual Smith se deja guiar, es necesario indicar las facetas de la personalidad de Stephen y las motivaciones que le guían, y que originan su modo de amar sobre el que quiere construir su felicidad con Elfride.

Desde ya el principio, Stephen Smith se nos presenta como un joven tímido, algo torpe y falto de madurez. Así es su primer encuentro con Elfride, mientras el rector yace en su cama atacado por los dolores de gota:

*However, seeing [...] that he too was embarrassed when she attentively watched his cup to refill it, Elfride became better at ease; and when furthermore he accidentally kicked the leg of the table, and then nearly upset his tea-cup, just as schoolboys did, she felt herself mistress of the situation, and could talk very well*<sup>419</sup>.

Incluso, Elfride, la muchacha que “*was no further on in social consciousness than an urban young lady of fifteen*”<sup>420</sup>, se siente con más seguridad en su encuentro que él. Sin embargo, el hijo del mampostero se nos muestra a lo largo de la historia con una gran

---

<sup>417</sup> ‘*You don’t seem the same woman, Elfie, that you were yesterday.*’ le dice Smith tras la huida en falso; ni lo es, ni lo será. HARDY, THOMAS (2005). *A Pair of Blue Eyes*. Oxford: Oxford University Press, p. 111.

<sup>418</sup> HARDY, THOMAS (2005). *A Pair of Blue Eyes*. Oxford: Oxford University Press, p. 14.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 7.



capacidad de adaptación al entorno, a pesar de sus limitaciones. Se manifiesta claramente en las comparaciones que se establecen con Knight: el aprendizaje del latín, el montar a caballo y la partida de ajedrez. Así, cuando Mr. Swancourt queda extrañado de que sepa latín correctamente pero a la vez de que la pronunciación sea pésima, Smith lo aclara:

*'It is not so strange when I explain,' Stephen hastened to say. 'It was done in this way—by letter. I sent him exercises and construing twice a week, and twice a week he sent them back to me corrected, with marginal notes of instruction. That is how I learnt my Latin and Greek, such as it is'<sup>421</sup>.*

Es decir, Smith ha aprendido una lengua como el latín, complicada para alguien de habla inglesa, sin tener un profesor delante ni un solo minuto. El hecho demuestra tenacidad y un afán de superarse. Los mismos "extraordinary receptive powers"<sup>422</sup> exhibe con el aprendizaje del juego de ajedrez:

*'I learnt from a book lent me by my friend Mr. Knight, the noblest man in the world.'*  
*'But you have seen people play?'*  
*'I have never seen the playing of a single game. This is the first time I ever had the opportunity of playing with a living opponent. I have worked out many games from books, and studied the reasons of the different moves, but that is all'<sup>423</sup>.*

O con el aprendizaje de montar a caballo<sup>424</sup> en que se revela como hombre eminentemente práctico<sup>425</sup> que se esfuerza por cambiar con tal de agradar a Elfride.

*'I suppose,' said Stephen, 'that a man who can neither sit in a saddle himself nor help another person into one seems a useless incumbrance; but, Miss Swancourt, I'll learn to do it all for your sake; I will, indeed.'*

[...]

*'You know,' he said, 'it is simply because there are so many other things to be learnt in this wide world that I didn't trouble about that particular bit of knowledge.'*

---

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>424</sup> Se verá cuando aparezca Knight en la novela, la diferencia con Smith a partir de estas tres actividades. Knight gana todas las veces a Elfride e incluso intenta dejarse perder, -justo lo mismo que Elfride había hecho con Smith-, monta majestuosamente bien y domina el latín como amante de las letras que es.

<sup>425</sup> En la introducción a la versión inglesa de *Oxford World's Classics*, el apartado dedicado a Smith, se titula: "Stephen Smith: the practical man". Cfr. DOLIN, TIM (2005). "Introduction". En HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p.XX y s.

*I thought it would be useless to me; but I don't think so now. I will learn riding, and all connected with it, because then you would like me better*<sup>426</sup>.

De hecho, esta misma practicidad la mostrará al ir a la India para convertirse en alguien digno de Elfride – y tenazmente conseguirá esa *dignidad*-. El propio Hardy resume con ironía esta capacidad de Smith en estas deliciosas líneas:

*It was a time when mere seeing is meditation, and meditation peace. Stephen was hardly philosopher enough to avail himself of Nature's offer. His constitution was made up of very simple particulars; was one which, rare in the spring-time of civilizations, seems to grow abundant as a nation gets older, individuality fades, and education spreads; that is, his brain had extraordinary receptive powers, and no great creativeness*<sup>427</sup>.

Stephen Smith también se muestra como un muchacho ambicioso. Desde el primer momento, Elfride descubre ese anhelo en él. Así nos los muestra el narrador, cuando Elfride le ve hablando con una mujer, que no es otra que su madre, en la casa de Lord Luxellian y siente cierta atracción por ese misterioso Stephen que le niega luego haber hablado con nadie:

*Elfride at once assumed that she could not be an inferior. Stephen Smith was not the man to care about passages-at-love with women beneath him. Though gentle, ambition was visible in his kindling eyes; he evidently hoped for much; hoped indefinitely, but extensively*<sup>428</sup>.

Elfride no puede saberlo entonces, porque no conoce ni su origen ni a él suficientemente. Pero, ya intuye ese afán. Elfride no puede saber, en ese momento que en Smith, la ambición se mezcla por un lado, con una inferioridad intelectual, y por otro, con una inferioridad social.

### **8.3. Inferioridad intelectual**

La inferioridad intelectual se manifiesta de forma patente en sus continuas desorbitadas manifestaciones de admiración por Knight al entablar relación con Elfride. Tanto es así, que una vez iniciado el noviazgo, Elfride llega a sentir celos de él:

---

<sup>426</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>427</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>428</sup> *Ibíd.*, p. 42.

*Shan't I be glad when I get richer and better known, and hob and nob with him!*  
Stephen's eyes sparkled.  
A pout began to shape itself upon Elfride's soft lips. 'You think always of him, and like him better than you do me!'<sup>429</sup>.

Y es que las referencias de aprecio son constantes: *"I learnt from a book lent me by my friend Mr. Knight, the noblest man in the world"*<sup>430</sup>; *"The best and cleverest man in England!"* cried Stephen enthusiastically<sup>431</sup>; *"Ah, Henry Knight is one in a thousand!"*<sup>432</sup>; *"An excellent man. I shall try to be his intimate friend some day"*<sup>433</sup>.

Esa inferioridad intelectual está presente también en la relación con la propia Elfride. Ella aprovecha el carácter de Stephen para ejercer feliz con un hombre una actitud tiránica por primera vez. El mismo Stephen se siente inferior:

*He drew a long breath, and murmured bitterly, 'Ah, you are cleverer than I. You can do everything—I can do nothing! O Miss Swancourt!' he burst out wildly, his heart swelling in his throat, 'I must tell you how I love you! All these months of my absence I have worshipped you'*<sup>434</sup>.

#### 8.4. Inferioridad social

La inferioridad social de Smith viene ya marcada por el propio apellido de *Smith*, extraordinariamente común, frente al de *Knight*, caballero. El hecho de que Smith sea el hijo del mampostero del pueblo o de que no tenga mucho dinero lo sitúa para el rector en otra esfera. Así se lo hace saber a su hija:

*The case is this: the son of a working-man in my parish who may or may not be able to buy me up—a youth who has not yet advanced so far into life as to have any income of his own deserving the name, and therefore of his father's degree as regards station—wants to be engaged to you. His family are living in precisely the same spot in England as yours, so throughout this county—which is the world to us—you would always be known as the wife of Jack Smith the mason's son, and not under any circumstances as the wife of a London professional man. It is the drawback, not the compensating fact, that is talked of always*<sup>435</sup>.

---

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>432</sup> *Ibidem.*

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 80.

El propio Smith es consciente de la posición en que está. Así se lo hace saber en conversación con su madre:

*'Then if they don't want you, I'd see them dead corpses before I'd want them, and go to better families who do want you.'*

*'Ah, yes; but I could never put up with the distaste of being welcomed among such people as you mean, whilst I could get indifference among such people as hers'*<sup>436</sup>.

De hecho, el tema de la diferencia de clases es uno de los puntos que Hardy trata con crítica agudez en la novela, tanto en la figura de Smith como en la ridiculización de las posturas del rector Swancourt. La misma Elfride, a pesar de aceptar a Stephen, al principio tiene cierto reparo en acoger su origen<sup>437</sup>. Es más, no acoge al hijo de Mrs. Jethway porque *"he was not good enough"*<sup>438</sup>. El único que tiene en cuenta a las personas por lo que son y no por de dónde viene es el cuasi-perfecto Henry Knight: *"Knight thinks nothing of my being only a cottager's son; he says I am as worthy of his friendship as if I were a lord's; and if I am worthy of his friendship, I am worthy of you, am I not, Elfride?"*<sup>439</sup>.

Smith a lo largo de la novela se siente humillado por su origen. Tanto es así que cuando vuelve de la India por primera vez, sospecha que el desprecio de Elfride es en parte por la influencia de la gente con la que se ha rodeado que le han hecho ver su inferioridad social:

*Stephen looked at the black form of the adjacent house, where it cut a dark polygonal notch out of the sky, and felt that he hated the spot. He did not know many facts of the case, but could not help instinctively associating Elfride's fickleness with the marriage of her father, and their introduction to London society*<sup>440</sup>.

Estas dos inferioridades de las que Smith es consciente, la intelectual y la social, cultivan una ambición, un ansia por cambiar la situación: *"I will make a fortune, and*

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>437</sup> Como se verá más adelante, Elfride acoge a Smith enamorada por un amor romántico que le saca de su vida monótona en Endelstow. Se enamora y lo acepta inicialmente sin conocer su origen verdadero.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>439</sup> *Ibidem*.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 227. Londres es contrapuesto en la novela a la autenticidad del campo. Son numerosas las ocasiones en las que se muestra la podredumbre, *'the weariness, the fever, and the fret' of Babylon the Second*". *Ibid.*, p. 14.

*come to you, and have you. Yes, I will!*<sup>441</sup>; *“he hoped a time would come, and that soon, when his original feelings of pleasure as Mr. Swancourt’s guest might be recovered”*<sup>442</sup>.

Para cambiar esa situación, acepta la marcha a la India. Y al volver por segunda vez, se encuentra ya a otro Smith. *“He was now a richer man than heretofore, standing on his own bottom; and the definite position in which he had rooted himself nullified old local distinctions. He had become illustrious, even sanguine clarus, judging from the tone of the worthy Mayor of St. Launce’s”*<sup>443</sup>.

Todas estas dimensiones de la manera de ser de Smith que se ha visto, su camaleónica *“plastic adaptability”*<sup>444</sup>, su ambición, su inferioridad intelectual y social constituyen sus rasgos psicológicos más relevantes y que permiten entender su manera de configurar su concepción equivocada de lo que es lo más profundo de la persona, en tanto que es ahí juega su auténtica felicidad: el amor.

#### 8.5. Enamoramiento infantil

La primera etapa del amor de Stephen pasar por cierto infantilismo, *“There ensued a mild form of tussle for absolute possession of the much-coveted hand, in which the boisterousness of boy and girl was far more prominent than the dignity of man and woman”*<sup>445</sup>- en el que la atracción entre ambos está mezclada por la sorpresa y el misterio *“How delicate and sensitive he was, she reflected; and yet he was man enough to have a private mystery, which considerably elevated him in her eyes”*<sup>446</sup>.

De esa primera etapa, Stephen pasa a un enamoramiento afectivo que se instala en un estar enamorado de estar enamorado:

---

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 338. Antes de la versión de 1877 de Henry King, aparecía en la novela parte del discurso del alcalde. Se reproduce aquí para destacar el nivel adquirido por Smith. Quizá con la supresión de este texto, el lector no es plenamente consciente de lo conseguido por Smith: *“Yes, said he, St. Kirrs, [that is St. Launce’s] has her glories, glememen. And I blush with pleasure when I find recorded in today’s paper the intelectual and artistic prowess of our friend, Mr. Stephen Smith, son of Mr. John Smith, so well known to us all. Stratford has her Shakespeare, Penzance has her Davy, Bristol has her Chatterton, London has her Heaven-knows-who, and St. Kirrs has her Smith. Yes, fellow townsmen, he went on in the chair, we may well be proud to find that Mr. John Smith, to whom, in life as he is, I am related on the mother’s side, was a native of this town-“*. *Ibid.*, p.373.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 65.

*And, Stephen, you have not yet spoken to papa about our engagement?’*  
*‘No,’ he said regretfully, ‘I could not find him directly; and then I went on thinking so much of what you said about objections, refusals—bitter words possibly—ending our happiness, that I resolved to put it off till to-morrow; that gives us one more day of delight—delight of a tremulous kind’*<sup>447</sup>.

A sugerencia de Elfride, Stephen decide retrasar el comunicar al rector su amor por su hija y a la vez su origen humilde. Teme, juiciosamente, que surjan problemas y por eso, prefiere esperar al menos un día para mantenerse en ese estado “agradable, embriagador, que todo lo invade, y [en el que] uno querría estar siempre inmerso”<sup>448</sup> a afrontar las consecuencias, las obligaciones, la realidad de su amor. Esta actitud implica escoger únicamente lo placentero, el enamoramiento –que en sí mismo no es malo por otra parte-.

Ante la negativa de Mr. Swancourt, la determinación de los novios, pensada por Elfride y asumida como propia por Stephen, es casarse en secreto y seguir con la misma vida. La decisión es pasional y precipitada. Si para Elfride es un elemento de rebeldía ante su padre y de misterio y aventura en su vida diaria, para Stephen es un lograr de inmediato, sin espera, la mano de Elfride y asumir su clase social.

*‘All we want is to render it absolutely impossible for any future circumstance to upset our future intention of being happy together; not to begin being happy now.’*  
*‘Exactly,’ he murmured in a voice and manner the counterpart of hers. ‘To marry and part secretly, and live on as we are living now; merely to put it out of anybody’s power to force you away from me, darling’*<sup>449</sup>.

Una vez la huida fracasa, Stephen acepta el trabajo en la India única y exclusivamente para presentarse ante Elfride, y su padre, como alguien digno de ella:

*‘All I want to ask is, is this idea of going to India based entirely upon a belief in her fidelity?’*  
*‘Yes; I should not go if it were not for her.’*<sup>450</sup>

Se siente humillado, inferior ante ellos y solo le queda la ambición de revertir la situación mediante una buena carrera profesional que le permita obtener prestigio y

---

<sup>447</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>448</sup> VIDAL-QUADRAS TRIAS DE BES, JAVIER. Amor y unidad conyugal. Disponible en internet: [http://es.catholic.net/catholic\\_db/archivosWord\\_db/amoryunidad.pdf](http://es.catholic.net/catholic_db/archivosWord_db/amoryunidad.pdf) p. 2.

<sup>449</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibíd.*, p. 91.

<sup>450</sup> *Ibíd.*, p. 123.

dinero. La mano de Elfride pasa a convertirse en una obsesión, en toda su vida. Después de la negativa del párroco pero antes de la huida, Stephen ya se lo manifiesta a su madre:

*'Mother,' exclaimed Stephen, 'how absurdly you speak! Criticizing whether she's fit for me or no, as if there were room for doubt on the matter! Why, to marry her would be the great blessing of my life—socially and practically, as well as in other respects. No such good fortune as that, I'm afraid; she's too far above me. Her family doesn't want such country lads as I in it'*<sup>451</sup>.

### 8.6. Amor idealizado

Después del fracaso de la huida, buscará esa suerte a través del trabajo en la India. El casarse con Elfride significa sacarse la espina que lleva dentro y adquirir un nuevo estado social. Ella se convierte en una medalla para él. Es su premio.

*These letters had grown more and more hopeful. He told her that he finished his work every day with a pleasant consciousness of having removed one more stone from the barrier which divided them. Then he drew images of what a fine figure they two would cut some day. People would turn their heads and say, 'What a prize he has won!'*<sup>452</sup>.

Con todo, Elfride pasa a convertirse en una especie de reina. Es su sueño vital. Elfride deja de ser la auténtica Elfride para convertirse en una mujer idealizada. Véase la siguiente conversación entre Stephen y Knight, cuando éste todavía no conoce a Elfride:

*'Taking her merits on trust from you,' said Knight, 'as we do those of the Roman poets of whom we know nothing but that they lived, I still think she will not stick to you through, say, three years of absence in India.'*  
*'But she will!' cried Stephen desperately. 'She is a girl all delicacy and honour'*<sup>453</sup>.

Smith percibe a Elfride como una Diosa sin defectos. Knight, en su objetividad, y como hombre inteligente que es, sabe que la naturaleza humana es débil y que Elfride, al ser humana, es decir, imperfecta, no permanecerá fiel en esas condiciones. Es joven y guapa y la distancia y el tiempo son una losa demasiado pesada. La mujer -quizá en mayor grado que el hombre- necesita en la entrega la presencia física del otro para

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>453</sup> *Ibid.*, pp. 124-125.

amar y sentirse amada. Y la India está muy lejos, y más a mediados del siglo XIX y el tiempo es muy largo, en tanto que indeterminado. Sin embargo, ante esta respuesta racional, Smith se encierra en su idealización y cataloga como un poseso a Elfride como inalterable, como si fuera perfecta<sup>454</sup>.

A la vuelta definitiva de la India, a causa de esa idealización, Stephen es incapaz de percibir la realidad tal cual es. Su búsqueda esperanzada de Elfride, tras conocer la ruptura entre ésta y Knight, se desvela como ridícula. No tiene ninguna nueva señal de que Elfride le haya dejado de tratar de esta manera: “*smiled down upon Stephen from a height above him*”<sup>455</sup>. Mientrastanto, Elfride está destrozada por la ruptura con Knight, él pretende inmiscuirse en esa relación. Elfride lo supone todo para él y se agarra a esa esperanza a pesar de lo absurdo:

*Stephen's opinions in this matter were those of a lover, and not the balanced judgment of an unbiassed spectator. His naturally sanguine spirit built hope upon hope, till scarcely a doubt remained in his mind that her lingering tenderness for him had in some way been perceived by Knight, and had provoked their parting*<sup>456</sup>.

Al buscar a Elfride como una medalla a sus méritos de subida de rango social y a idealizarla, ya no busca el bien de Elfride de una manera desinteresada, sino el suyo propio. El endiosarla supone usarla. “Ella no le importa como tal, sino en tanto en cuanto es el objeto de su deseo y en función de generar el bienestar afectivo”<sup>457</sup> y social.

A pesar de que como se ha dicho, la figura de Smith está supeditada a la relación entre Knight y Elfride; se crea en él un complemento a los personajes principales con un modelo amoroso diferente pero también engañoso. El resultado lo describe el propio narrador:

*Knight stood staring blindly at where the hearse had been; as if he saw it, or some one, there. Then he turned, and beheld the lithe form of Stephen bowed down like that of an old man*<sup>458</sup>.

---

<sup>454</sup> El fragmento recuerda sobremanera al argumento de la ópera mozartiana *Così fan tutte* en que Smith es el equivalente de los soldados Ferrando y Guglielmo y Knight el del filósofo don Alfonso.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p.226.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>457</sup> KAZMIERCZAK, MARCIN (2009). *El amor en la literatura*. Barcelona. Universitat Abat Oliba CEU, p. 26.

<sup>458</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 346.



Es decir, la meta a la que conduce ese camino es a la propia destrucción representada aquí por la transformación de la figura de ágil a encorvada como la de un anciano. De esta manera, el desamor de Stephen Smith actúa como un complemento catártico a la catarsis principal que conlleva la relación entre Elfride y Knight.

## 9. Henry Knight

### 9.1. El verdadero protagonista

Henry Knight no aparece hasta el capítulo XIII de la novela. No obstante, el lector ya ha oído hablar de él en numerosas ocasiones debido a las alabanzas propinadas por Smith ante Elfride. De hecho, a pesar de que hasta el capítulo XVII sus acciones no son relatadas de manera continua, su influjo ya ha dejado huella y ya se percibe su importancia en la historia. Tanto es así, que Elfride sin haberle visto jamás, siente respeto y cierto miedo ante él, a raíz por un lado, de lo que Stephen y su madrastra<sup>459</sup> le han contado y por otro de la crítica hecha en el periódico por el propio Knight a la novela de Elfride: “*And he will come and see me, and find the authoress as contemptible in speech as she has been impertinent in manner. I do heartily wish I had never written a word to him!*”<sup>460</sup>.

Y es que Knight es el protagonista esencial de la novela. Es cierto que el título de la obra, *A Pair of Blue Eyes*, está referido a Elfride, pero cabe recordar, tal y como se ha comentado anteriormente, que el título original de la novela era *A winning tongue had he*<sup>461</sup> está referido a Knight. Además con independencia del título, que siempre puede quedar sujeto a muy diversos condicionantes, Knight es la clave que da sentido a la obra. Él es el héroe, definido con gran consistencia psicológica, que por su *tendón de Aquiles* provoca la tragedia -y la catarsis en el lector-. El personaje de Smith es una preparación para entender el drama<sup>462</sup>, y Elfride es la protagonista sufriente que existe para mostrar el desamor del auténtico protagonista<sup>463</sup>.

El impacto en el lector se da por el contraste entre el defecto de Knight, su falso modelo amoroso, y su virtuosidad en el resto de facetas. El lector se siente atraído y simpatiza con Knight por esa nobleza de espíritu. Sin embargo, a pesar de ella, el defecto vence a todas esas virtudes y provoca la tragedia que genera en el lector los sentimientos de piedad, terror -al observar las consecuencias en alguien tan excelente- y su purificación

---

<sup>459</sup> Se recuerda que la madrastra de Elfride es prima lejana de Knight.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>461</sup> Algo así como (Él) tenía una lengua embaucadora.

<sup>462</sup> Además de un complemento tal como se ha visto en el subepígrafe anterior.

<sup>463</sup> Como se verá en el siguiente subepígrafe, Elfride también contribuye, en parte, a la tragedia final.

en referencia a ese defecto. Y es que ese defecto, ese desamor, esa *hibris* contra las leyes divinas es de tal magnitud, que es capaz de arruinar la vida del héroe, -y por tanto, de cualquiera- bajo determinadas circunstancias posibles tal como sucede miméticamente en la figura del gran Henry Knight.

### 9.2. *El hombre superior*

El propio apellido de Henry Knight ya revela que es alguien especial, distinto al resto de sus coetáneos. Knight es un término equivalente al de caballero, pero no referido a un caballero como un *gentleman*, sino como un caballero medieval. En una de sus primeras descripciones, ya se nos presenta a un Knight distinto únicamente por la apariencia externa en que *la cara es el espejo del alma*:

*Three points about this unobtrusive person showed promptly to the exercised eye that he was not a Row man pur sang. First, an irrepressible wrinkle or two in the waist of his frock-coat—denoting that he had not damned his tailor sufficiently to drive that tradesman up to the orthodox high pressure of cunning workmanship. Second, a slight slovenliness of umbrella, occasioned by its owner's habit of resting heavily upon it, and using it as a veritable walking-stick, instead of letting its point touch the ground in the most coquettish of kisses, as is the proper Row manner to do. Third, and chief reason, that try how you might, you could scarcely help supposing, on looking at his face, that your eyes were not far from a well-finished mind, instead of the well-finished skin et praeterea nihil, which is by rights the Mark of the Row<sup>464</sup>.*

La referencia a la distintividad de Knight respecto del mundo londinense es clara. A pesar de vivir y de estar rodeado por esa sociedad, él no está contaminado; mantiene una integridad. Aquí de nuevo<sup>465</sup>, la crítica a la sociedad de Londres es ácida. Knight es contrapuesto a una sociedad superficial y despreciativa a través del tema del sastre, vanidosa reflejada por la cuestión del paraguas e ignorante que es la marca distintiva de esa masa.

Knight ha sido comparado en su ambigüedad sexual a Hamlet<sup>466</sup>. La comparación entre Knight y Hamlet está muy bien pensada, pero no, obviamente, por ninguna ambigüedad sexual, que es totalmente inexistente en ambos casos<sup>467</sup>. La equiparación es válida por

---

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 134-135.

<sup>465</sup> Recuérdese lo que se ha dicho sobre la contraposición entre la ciudad y el pueblo en la novela.

<sup>466</sup> *Cfr.* MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.69.

<sup>467</sup> Existe una moda de la crítica, que nace en el primer tercio del siglo XX y que está hoy en día más en boga que nunca, -por tanto, la moda empieza a ser ya algo crónico- de querer ver ambigüedades sexuales en la mayoría de protagonistas de las obras clásicas. Dichas comparaciones suelen forzar el

las citas que hacen Elfride<sup>468</sup> o el rector<sup>469</sup> de la obra de Shakespeare, las citas del narrador, por la similitud en la presentación del tema de la muerte<sup>470</sup>, pero sobre todo por las dos referencias explícitas a esa similitud dadas en la obra. La primera, en la cita general de la obra, que son las palabras de Laertes dichas a su hermana que sirven de comparación del desamor de Hamlet hacia Ophelia y el de Knight hacia Elfride, y la segunda es la comparación directa que hace Smith cuando se encuentran una vez éste ya ha vuelto definitivamente de la India y ante las frases inconexas y de cierta amargura de Knight, le replica con un: “*You out-Hamlet Hamlet in morbidity of mood*”<sup>471</sup>.

Y esa similitud también se manifiesta en la singularidad de Knight-Hamlet respecto al resto de su entorno. Knight no es uno más de la sociedad londinense. Es una mente íntegra que es capaz de dilucidar críticamente los defectos sociales -especialmente en cuanto a los personajes femeninos- y un corazón noble con ideales que busca la verdad. Además, tras el descubrimiento del pasado de Elfride, se ve envuelto en un estado de duda e inactividad –“*Hours and days went by, and Knight remained inactive*”<sup>472</sup>- que lo asemeja a la visión más común que se tiene de Hamlet<sup>473</sup>.

Dejando a un lado la comparativa con Hamlet, que no tiene un interés más allá de la intertextualidad, Henry Knight se nos presenta como un intelectual con grandes conocimientos teóricos. En el primer encuentro con Smith se describe así su casa: “*Cicero called the library the soul of the house; here the house was all soul*”<sup>474</sup>. Además de ser un hombre de estudio, se nos muestra como alguien sagaz e inteligente –

---

texto de tal manera que la obra diga lo que el crítico desea que diga o que los protagonistas sean cómo el crítico desea que sean. Dichas lecturas acaban chirriando y provocan la pérdida del sentido general de la obra. Los ejemplos son casi tantos como clásicos hay. En el caso concreto que nos ocupa, hablar de homosexualidad en el caso de Smith o de Knight resulta ridículo y no merece más comentario que este pie de página. Como ejemplo de la supuesta atracción entre los varones de la novela véase DALESKI, HILLEL MATHEW (1997). *Thomas Hardy and paradoxes of love*. Missouri: University Of Missouri Press, p.46.

<sup>468</sup> “*Can one be pardoned, and retain the offence?*” quoted *Elfride's heart then*. SHAKESPEARE, WILLIAM. *Hamlet* III, III, 56 en HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 244.

<sup>469</sup> “*Let a beast be lord of beasts, and his crib shall stand at the king's mess*”. SHAKESPEARE, WILLIAM. *Hamlet*, V, II, 88 en *Ibid.*, p. 79.

<sup>470</sup> Cfr. PEARCE, JOSEPH (2010). *Through Shakespeare's Eyes: Seeing the Catholic Presence in the Plays*. San Francisco: Ignatius Press, p. 152 y s.

<sup>471</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 326.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>473</sup> Sería interesante establecer una comparativa mucho más detallada entre ambos personajes y la evolución en la personalidad de cada uno de ellos ante los problemas que se les presentan. Se ha intentado mostrar que la relación existe y está buscada conscientemente por el autor –debido, quizá, a la admiración que Hardy profesaba por el bardo de Avon-. La comparativa estaba ya sugerida por Millgate, pero lo hace muy sucintamente y cree que no está del todo elaborada (Cfr. MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.69). Y es que todavía no se ha hecho un análisis detallado que muestre hasta qué grado Knight corresponde a un símil de Hamlet y hasta qué punto esa semejanza está elaborada. Este estudio queda fuera del objeto de este trabajo ya que nos llevaría a perder el hilo respecto al tema principal: el modelo amoroso de nuestro protagonista.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 122.

"Knight's was a robust intellect"<sup>475</sup> - consciente de su superioridad y con cierto orgullo intelectual. Así, por ejemplo, cuando está colgado del precipicio entre la vida y la muerte esta es una de sus impresiones:

*"Knight, without showing it much, knew that his intellect was above the average. And he thought—he could not help thinking—that his death would be a deliberate loss to earth of good material; that such an experiment in killing might have been practised upon some less developed life"*<sup>476</sup>.

Tanto es así que esa superioridad le lleva a mostrarse cínico con su entorno en ocasiones. Elfride queda abrumada por esa superioridad, ya aun antes de conocerle, y provoca que tenga una visión que roza la adoración. Ya en las primeras conversaciones con él en Endelstow se le escapa esa actitud: "'As far as I was thinking of you at all, I was thinking how clever you are,' she said, with a want of premeditation that was startling in its honesty and simplicity"<sup>477</sup>. El mismo rector reconoce que es "a good fellow and a clever man"<sup>478</sup>. Esta inteligencia y la superioridad ante la misma Elfride establecen un fuerte contraste con la torpeza y la inferioridad exhibida anteriormente por Smith. El paralelismo es la estructura básica de comparación entre los dos prometidos de Elfride<sup>479</sup>. Este paralelismo es obvio en los episodios del ajedrez, el montar a caballo y el latín ya comentados anteriormente.

Pero esa superioridad no tiene sólo lugar en el campo intelectual, sino también en el moral. Knight se revela en sus acciones como alguien de nobleza de espíritu que no se deja guiar por las pasiones y que quiere hacer aquello que se debe hacer —"*Physically not so handsome as either the youthful architect or the vicar's daughter, the thoroughness and integrity of Knight illuminated his features with a dignity not even incipient in the other two*"<sup>480</sup>-. Todo ello se evidencia en múltiples ocasiones en su trato con Elfride. En ocasiones, se revela su autenticidad. Así lo percibe ella misma tras el

---

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 239. Sin embargo, el rector no lo acaba de considerar un buen partido por no ser suficientemente rico. Lo acepta por venir de Londres y porque a su segunda esposa le parece estupendo, ya que está emparentada con Knight: No falta aquí cierta ironía y comicidad ante la sumisión del párroco a su esposa. "a good fellow and a clever man; but at the same time it does not escape my perceptions that he is no great catch for you. Men of his turn of mind are nothing so wonderful in the way of husbands. If you had chosen to wait, you might have mated with a much wealthier man. But remember, I have not a word to say against your having him, if you like him. Charlotte is delighted, as you know." *Ibid.*, p. 239.

<sup>479</sup> Cfr. TAYLOR, RICHARD H. (1982) *Ibid.*, p. 38.

<sup>480</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 245.

encuentro de ambos con Stephen cuando Knight todavía no conoce nada del pasado de ambos y manifiesta su sorpresa al verla tan indispuesta:

*His obtuseness to the cause of her indisposition, by evidencing his entire freedom from the suspicion of anything behind the scenes, showed how incapable Knight was of deception himself, rather than any inherent dulness in him regarding human nature. This, clearly perceived by Elfride, added poignancy to her self-reproach, and she idolized him the more because of their difference. Even the recent sight of Stephen's face and the sound of his voice, which for a moment had stirred a chord or two of ancient kindness, were unable to keep down the adoration re-existent now that he was again out of view<sup>481</sup>.*

En otras, el respeto hacia ella en el periodo de noviazgo o pre-noviazgo ausente de toda nimiedad, propio de *“Deep natures who have been wholly unused to toying with womankind, and which, from its unwontedness, is in itself a tribute the most precious that can be rendered, and homage the most exquisite to be received”<sup>482</sup>*. Los ejemplos son numerosos; como este en que se ve como Knight no se aprovecha de su estado emocional tras el rescate en el precipicio para besarla:

*Regarding their attitude, it was impossible for two persons to go nearer to a kiss than went Knight and Elfride during those minutes of impulsive embrace in the pelting rain. Yet they did not kiss. Knight's peculiarity of nature was such that it would not allow him to take advantage of the unguarded and passionate avowal she had tacitly made<sup>483</sup>.*

### 9.3. Amor pausado

Y es que el amor entre ambos está gobernado por la razón; es un amor pausado que permite conocer al otro. Ya no es el amor infantil y apasionado de Smith. La preparación al noviazgo, el cortejo de Knight es *“so intangibly that to any but such a delicate perception as Elfride's it would have appeared no courtship at all”<sup>484</sup>*. Estos conocimientos *“innocent”<sup>485</sup>*, de *“peculiar dearness”<sup>486</sup>* y pausados vienen simbolizados por la lectura bíblica del libro primero de los Reyes que hace Knight en la Iglesia *“he went deliberately through the chapter appointed—a portion of the history of Elijah—and*

---

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 184.

*ascended that magnificent climax of the wind, the earthquake, the fire, and the still small voice*<sup>487</sup>.

Esa pausa y madurez en la relación la determina el propio Knight con su carácter que a los treinta y dos años afirma no haber mantenido nunca ninguna relación seria ya que *"I never have found a woman worth it"*<sup>488</sup>. Sin embargo, el encuentro y el conocimiento de Elfride poco a poco van transformando al considerado *"bachelor by nature"*<sup>489</sup>, cuya experiencia real con el mundo femenino es excasa: *"nature of young women was far less extensive than his abstract knowledge of them led himself and others to believe"*<sup>490</sup>. El día a día con Elfride lo muda de manera casi imperceptible, que es el único modo con el que Knight puede sentirse conquistado. Y sólo se da cuenta de ello, cuando tiene que abandonar la casa del rector unos días:

*The girlish presence had not perceptibly affected him to any depth whilst he was in her company. He had not been conscious that her entry into his sphere had added anything to himself; but now that she was taken away he was very conscious of a great deal being abstracted. The superfluity had become a necessity, and Knight was in love*<sup>491</sup>.

Ese enamoramiento que ha pasado por el entendimiento y que cuenta con la propia voluntad de Knight se manifiesta, en principio, en un amor auténtico –en el sentido cristiano-. Por primera vez en su vida, Knight ha salido de sí mismo para encontrarse con la amada. Se da cuenta que necesita tener a Elfride a su lado. Advierte que no puede ser feliz si ella no está. Tal cariz toma ese amor que llega a arriesgar su propia vida por ella en el episodio del precipicio. *"Nadie tiene amor más grande que el que da la vida por sus amigos"*<sup>492</sup>.

#### 9.4. Amor con condiciones

Sin embargo, este amor se revela como falso desde el momento en que se muestra que Knight lo ha sostenido sobre la creencia idealizadora y supuesta—ya que Elfride jamás se lo ha dicho— de que ella jamás ha tenido novio. Knight ha puesto como condición para que ese amor existente tenga futuro que ella no haya conocido a nadie previamente antes que a él, de igual modo que así ha sido en su vida. Todo ha

---

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>492</sup> Juan, 15,13.

funcionado mientras él ha estado convencido de que “*Elfride,*’ [...] *'had hardly looked upon a man till she saw me.*”<sup>493</sup>; ahora bien, en el momento en que descubre que no es así, se acaba todo.

Ese amor condicional se convierte en uso en tanto que Elfride vale en la medida del deseo de Knight. Éste ha reducido a Elfride -en su obligación de que sea “*a fair vestal, throned in the west*”<sup>494</sup> del primer capítulo- “a puro objeto de satisfacción personal”<sup>495</sup>. Knight sólo busca en ella satisfacer su propio deseo y en cuanto Elfride no cumple con las condiciones por él anheladas, la relación ya tiene fecha de caducidad.

*Hours and days went by, and Knight remained inactive. Lengthening time [...], strengthened the mental ability to reason her down [...]. If she could but be again his own Elfride—the woman she had seemed to be—but that woman was dead and buried, and he knew her no more! And how could he marry this Elfride, one who, if he had originally seen her as she was, would have been barely an interesting pitiable acquaintance in his eyes—no more?*<sup>496</sup>.

En el momento en que Elfride no ha estado a la altura de la condición, del gusto, del capricho de Knight; ya no ha sido digno de ser su futura esposa. Durante el noviazgo, la continuidad de la relación ha dependido exclusivamente de que Knight considerase que aquello que se le ofrecía valía la pena. Y esta actitud implica usar al otro y por tanto, es claramente un desamor. La tragedia a la que finalmente conlleva este desamor –como se ha comentado al inicio del epígrafe- es tan impactante que el lector se siente profundamente conmovido y aprende mediante el ejemplo dado por Knight que el auténtico amor debe ser incondicional.

Véase la evolución de este desamor con las propias palabras del héroe trágico y de su entorno. Antes de saber la verdad, debido a su inocencia y su inexperiencia en el amor, Knight proyecta su propia vida sobre la de Elfride de tal manera que la imagina como es él. Eso unido al hecho de que ella vive en un ambiente rural ideal, apartada de la maldad de la gran ciudad le lleva a ni plantearse que jamás Elfride haya conocido a otro hombre. Así se lo dice a ella frecuentemente: “*To think that I should have discovered such an unseen flower down there in the West—to whom a man is as much as a*

---

<sup>493</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 178.

<sup>494</sup> SHAKESPEARE, WILLIAM. *A Midsummer Night's Dream*. II, II. En HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 7.

<sup>495</sup> COSTA, JOAN (2008). “El camino de la felicidad y la importancia de la vida de fe” en *Educación del amor Humano*. Madrid: Asociación Persona y Familia. Disponible en internet: [http://www.jp2madrid.org/jp2madrid/documentos/coleccion\\_educar\\_amor/EDUCAR\\_08001.pdf](http://www.jp2madrid.org/jp2madrid/documentos/coleccion_educar_amor/EDUCAR_08001.pdf) p.3

<sup>496</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 317.

*multitude to some women, and a trip down the English Channel like a voyage round the world!*<sup>497</sup>.

En todo este periodo, Knight va creando su visión irreal de ella –“*a religion was building itself upon you in my heart. I looked into your eyes, and thought I saw there truth and innocence as pure and perfect as ever embodied by God in the flesh of woman*”<sup>498</sup> - y va malinterpretando lo que sucede. Así cuando Elfride decide contarle su relación con Smith y le comunica que al día siguiente le comunicará algo importante, él lo toma por coquetería:

*‘Mere coyness,’ said Knight to himself; and went away with a lighter heart. The trick of reading truly the enigmatical forces at work in women at given times, which with some men is an unerring instinct, is peculiar to minds less direct and honest than Knight’s*<sup>499</sup>.

Knight se siente, por tanto, atraído por una imagen de ella que no es la real. Es una imagen que es ideal, pero no es ella. De saber que esa imagen no era la que él imaginaba, ya no habría querido continuar tras ella por no cumplir con su ideal femenino:

*Inbred in him was an invincible objection to be any but the first comer in a woman’s heart. He had discovered within himself the condition that if ever he did make up his mind to marry, it must be on the certainty that no cropping out of inconvenient old letters, no bow and blush to a mysterious stranger casually met, should be a possible source of discomposure*<sup>500</sup>.

El amor de Knight en sus manifestaciones respetuosas de atención, de caballerosidad, de delicadeza, de saber esperar en la entrega son auténticas hasta conocer el pasado de ella, pero están basadas en la mezcla de dos factores: por un lado, en la proyección equivocada que hace de Elfride y por otro, en su ideal femenino. Así se lo resume el mismo Knight a Elfride en una ocasión:

*I don’t think it was my nature to: circumstance hindered me, perhaps. I have regretted it for another reason. This great remissness of mine has had its effect upon me. The older I have grown, the more distinctly have I perceived that it was absolutely preventing me from liking any woman who was not as unpractised as I;*

---

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 177.



*and I gave up the expectation of finding a nineteenth-century young lady in my own raw state. Then I found you, Elfride, and I felt for the first time that my fastidiousness was a blessing*<sup>501</sup>.

Ese ideal de Knight es entendible e incluso es un deseo noble. Sin embargo, el problema radica en que pone su ideal como condición imprescindible. En su relación con Elfride no mira a Elfride, sino a la Elfride que cumple sus condiciones indispensables. No es un encuentro personal con la auténtica Elfride, sino con una que cumple sus demandas. Ama sus condiciones, no a Elfride:

*'Oh, I was merely going to say that in that case I should never have given myself the pleasure of proposing to you, since your freedom from that experience was your attraction, darling.'*

*'You are severe on women, are you not?'*

*'No, I think not. I had a right to please my taste, and that was for untried lips. Other men than those of my sort acquire the taste as they get older—but don't find an Elfride—'*<sup>502</sup>.

En el hallazgo de la mujer que supuestamente cumple sus condiciones, Knight halla su propia felicidad. No parece entender que “uno no va al matrimonio para ser feliz, sino para hacer feliz, y [que] es entonces cuando encuentra la felicidad, porque a nadie se le oculta que si la única o la primera felicidad que buscamos es la nuestra, no amamos al otro, sino a nosotros mismos”<sup>503</sup>.

En el momento en que descubre que ella tuvo un novio pasado y que incluso estuvo prometida, se le viene su ideal abajo y desaparece el “*glory about her head*”<sup>504</sup> y se desespera por ser imposible encontrar una mujer como él:

*This man, whose imagination had been fed up to preternatural size by lonely study and silent observations of his kind—whose emotions had been drawn out long and delicate by his seclusion, like plants in a cellar—was now absolutely in pain [...]. It was his belief in the absolute newness of blandishment to Elfride which had constituted her primary charm. He began to think it was as hard to be earliest in a woman's heart as it was to be first in the Pool of Bethesda*<sup>505</sup>.

---

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>503</sup> VIDAL-QUADRAS TRIAS DE BES, JAVIER. Amor y unidad conyugal. Disponible en internet: [http://es.catholic.net/catholic\\_db/archivosWord\\_db/amoryunidad.pdf](http://es.catholic.net/catholic_db/archivosWord_db/amoryunidad.pdf) p. 4.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 284.

Cuando acto seguido se compadece de sí mismo -“*What a poor mortal I am to play second fiddle in everything and to be deluded by fibs!*”<sup>506</sup> – y “*Knight, in his own opinion, was one who had missed his mark by excessive aiming*”<sup>507</sup> exhibe su carácter orgulloso que al creerse en cierto modo perfecto exige que él otro sea perfecto para él. Cree que la mujer que cumpla sus condiciones puede llenar completamente su corazón. Y “al intentar saciar su sed de amor absoluto solamente en relación con otro ser humano, está condenado a la frustración”<sup>508</sup> porque el amor humano no es absoluto, sino limitado e imperfecto.

No obstante, “en el corazón humano está inscrito el deseo del amor absoluto”<sup>509</sup>. Por tanto, para que el amor humano pueda ser completo, la única manera que tiene es “desarrollarse con el Amor Trascendente. Solamente el amor humano que está abierto al Amor Trascendente puede llevar a la unión perfecta de dos corazones humanos”<sup>510</sup>. Y no es el caso de Knight que busca una relación entre dos personas perfectas autosuficientes. Exige la perfección de Elfride presente y de su vida pasada; toda entera:

*I want you too exclusively mine. In your past before you knew me—from your very cradle—I wanted to think you had been mine. I would make you mine by main force. Elfride, he went on vehemently, ‘I can’t help this jealousy over you! It is my nature, and must be so, and I hate the fact that you have been caressed before: yes hate it!’*<sup>511</sup>.

La exigencia, en sí misma, es buena y noble. Y sí, Elfride habría sido más perfecta de no haber entregado parcialmente el corazón a Stephen. Pero, incluso si hubiese pecado con Smith –que no es el caso, ni mucho menos- el amor verdadero perdona y acoge las debilidades presentes y pasadas del otro. Ese amor es consciente, primero, de que la naturaleza del hombre es una naturaleza caída<sup>512</sup> y, segundo, de que el Amor perdona siempre al corazón arrepentido. Por tanto, a semejanza de él, y en virtud de los pecados propios perdonados por él, el amor auténtico perdona<sup>513</sup> y acoge al otro con sus defectos y pecados pasados. Distinto sería que debido a esos pecados pasados en

---

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>508</sup> KAZMIERCZAK, MARCIN (2009). *Ibid.*, p.24.

<sup>509</sup> *Ibidem*.

<sup>510</sup> *Ibidem*.

<sup>511</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 288.

<sup>512</sup> “El que esté libre de pecado, que tire la primera piedra”. Juan, VIII, 111.

<sup>513</sup> “Perdona nuestros pecados como nosotros perdonamos a los que nos ofenden” decimos en el Padrenuestro.

su huella presente, provocasen un matrimonio no conveniente para uno mismo –en el que uno se hubiese abocado a llevar una vida alejada de la Verdad-.

En Knight, esa exigencia noble se convierte en amenaza que castiga. Así, al enterarse de la existencia de otro novio y al no querer Elfride contar más detalles, se imagina más de lo que hay y carga contra ella como si estuviera “*judging a dog*”<sup>514</sup>:

*‘Well, never mind,’ said Knight; and he turned to go. He endeavoured to speak sportively as they went on. ‘Diogenes Laertius says that philosophers used voluntarily to deprive themselves of sight to be uninterrupted in their meditations. Men, becoming lovers, ought to do the same thing’*

*‘Why?—but never mind—I don’t want to know. Don’t speak laconically to me,’ she said with deprecation.*

*‘Why? Because they would never then be distracted by discovering their idol was second-hand.’*

*She looked down and sighed*<sup>515</sup>.

Además, esa exigencia provoca pavor en ella ya que percibe que en caso de contarla, todo podría perderse, -“*Harry, if originally you had known I had loved, would you never have cared for me?*”<sup>516</sup> - y a medida que más tiempo lo oculta, más difícil le resulta poder contarla porque más engañoso es: “*and concluded that concealment, having been begun, must be persisted in, if possible. For what he might consider as bad as the fact, was her previous concealment of it by strategy*”<sup>517</sup>. Y, en efecto, tras el descubrimiento el mismo Knight le recrimina con insistencia esa ocultación:

*‘What have I done?’ she faltered.*

*‘What? How can you ask what, when you know so well? You know that I have designedly been kept in ignorance of something attaching to you, which, had I known of it, might have altered all my conduct; and yet you say, what?’*<sup>518</sup>.

El hecho de que Elfride le oculte el pasado y más al saber la importancia que le concedía es reprochable, tal como se indica en el siguiente subepígrafe. No obstante, la ocultación es, en parte, el resultado de la presión ejercida por Knight relativa a su exigencia innegociable.

---

<sup>514</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibid.*, p. 311.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 309.

*'Will you forgive me if I tell you all?' she exclaimed entreatingly.  
'I can't promise; so much depends upon what you have to tell'<sup>519</sup>.*

Es decir, tu pasado pasará por mi filtro. Si no me satisface, todo se acabará. Elfride, naturalmente, interioriza esa conducta hacia ella.

### 9.5. Falso arrepentimiento

Dicha ocultación, además, muestra cómo la condición obligatoria que exige Knight genera mal. Y es que del mal siempre surge mal. Y por otro lado, revela, una vez más, el carácter orgulloso del personaje, que se siente humillado -*"caught like a bird in a springe"*<sup>520</sup>- herido en su grandeza: *"How childishly blind he must have seemed to this mere girl! How she must have laughed at him inwardly! He absolutely writhed as he thought of the confession she had wrung from him on the boat in the darkness of night"*<sup>521</sup>.

Knight condena y simplifica la actitud de Elfride a través de ese orgullo y la cohibe a través de la presión que supone contar el supuesto pasado fatal. Tanto es así, que Knight solo percibe parte de la verdad y se imagina más de lo que realmente hubo:

*'Elfride, we must bid good-bye to compliment,' said Knight: 'we must do without politeness now. Look in my face, and as you believe in God above, tell me truly one thing more. Were you away alone with him?'*

*'Yes.'*

*'Did you return home the same day on which you left it?'*

*'No.'*

*[...]*

*'You must forget me,' he said. 'We shall not marry, Elfride'<sup>522</sup>.*

Al conocer, después, a través de Smith, la auténtica inocencia de Elfride, lamenta el modo en que la ha tratado y se arrepiente: *"Why did he not make his little docile girl tell more? If on that subject he had only exercised the imperativeness customary with him on others, all might have been revealed"*<sup>523</sup>. Knight entiende lo que el lector ya ha visto al observar su reacción y por conocer realmente el pasado de Elfride: que la ha juzgado miserablemente, imaginando más de lo que había.

---

<sup>519</sup> *Ibidem.*

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 337.

Sin embargo, este remordimiento nace de pensar que el amor de Elfride por Smith “was only a girl's first fancy, which has no root ever”<sup>524</sup>. El arrepentimiento es exclusivamente por haber juzgado severamente a Elfride, pero no por haber condicionado su amor. Así lo manifiesta al enterarse de su muerte: “*Has she broken her heart?*’ said Henry Knight. *‘Can it be that I have killed her? I was bitter with her, Stephen, and she has died! And may God have no mercy upon me!’*”<sup>525</sup>

Elfride vuelve a valer la pena porque cumple realmente con sus condiciones. El hecho de que el antiguo novio fuese Smith le mueve a considerar que realmente es como si no hubiese habido noviazgo anterior. Y de nuevo renace su pasión por ella. Elfride vuelve a ser la mujer ideal que además de cumplir las condiciones, le adora:

*Knight blessed Elfride for her sweetness, and forgot her fault. He pictured with a vivid fancy those fair summer scenes with her. He again saw her as at their first meeting, timid at speaking, yet in her eagerness to be explanatory borne forward almost against her will. How she would wait for him in green places, without showing any of the ordinary womanly affectations of indifference! How proud she was to be seen walking with him, bearing legibly in her eyes the thought that he was the greatest genius in the world!* <sup>526</sup>.

Elfride es inocente pero de nuevo el amor que le profesa sigue girando en torno a él. Es un amor con condiciones, que ahora de nuevo se cumplen, que se exhibe como un amor narcisista, hacia sí mismo. Y Hardy, con maestría, nos muestra cuál es el estado final que le supone a Knight seguir el camino basado en ese amor condicional. Y no es otro que la soledad: “la peor insatisfacción y la razón de la más grave infelicidad: no saberse ni sentirse querido”<sup>527</sup>.

## 10. Elfride Swancourt

### 10.1. Vida rural

Elfride Swancourt aparece desde el primer capítulo de la obra y es la mujer protagonista de toda la novela; ella es la poseedora de esos ojos azules. La historia es narrada a partir de los hechos que la rodean, a pesar de que no aparece en los últimos cuatro capítulos directamente -lo cual dicho sea de paso, ha llegado a ser considerado un fallo de dramatización<sup>528</sup>-.

---

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>527</sup> COSTA, JOAN (2008). *Ibid.*, p.4

<sup>528</sup> Cfr. MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.67-75.

Elfride se nos presenta como una muchacha infantil que “*at the age of nineteen or twenty she was no further on in social consciousness than an urban young lady of fifteen*”<sup>529</sup>. Y es que vive en Endelstow, un pequeño pueblo apartado de la gran ciudad, y de los chicos jóvenes que puedan admirar su belleza. Así se lo hace saber su madre a Stephen, cuando éste le explica los problemas del noviazgo: “*Living down in an out-step place like this, I am sure she ought to be very thankful that you took notice of her. She’d most likely have died an old maid if you hadn’t turned up*”<sup>530</sup>.

Ello nos da una idea de la novedad que supone primero la llegada de Smith y luego de Knight a la rectoría. Así cuando sabe que Smith va a aparecer queda asustada por el hecho de tener que estar sola con él —“*What! sit there all the time with a stranger, just as if I knew him, and not anybody to introduce us?*”<sup>531</sup>— y cuando este se va a la India, siente que se va “*a man than whom she had known none greater as yet*”<sup>532</sup>. Lo mismo sucede con la llegada de Knight. Tanto es así que esa llegada, debido al conflicto de la crítica de Knight en el diario *The Present* a su novela y a la ausencia de Stephen, supone el inicio de su olvido de Smith: “*An arrival was an event in the life of Elfride, now that they were again in the country, and that of Knight necessarily an engrossing one. And that evening she went to bed for the first time without thinking of Stephen at all*”<sup>533</sup>.

La soledad de Elfride ha colaborado a que en ella hayan nacido inquietudes intelectuales. Sabe tocar el piano, cantar, jugar al ajedrez e incluso ha escrito una novela. Esas distracciones intelectuales la han convertido en una chica avispada y sagaz. Ciertamente, cuando aparece Smith enseguida percibe que se encuentra ante un muchacho muy atractivo físicamente pero intelectualmente inferior —“*Harry, don’t be severe with me, and don’t question me. I did not love him as I do you. And could it be deeply if I did not think him cleverer than myself? For I did not. You grieve me so much—you can’t think*”<sup>534</sup>, le dirá a Knight cuando éste le interroge sobre su pasado—. Esta superioridad intelectual unida a su superioridad social le permite ejercer cierta tiranía sobre Smith al que mira como alguien inferior —“*What a proud moment it was for Elfride then! She was ruling a heart with absolute despotism for the first time in her life*”<sup>535</sup>—.

---

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 55.

En un principio, Elfride considera la inferioridad social de Smith como algo impropio para ella:

*'And I remember very well how, when I was very young, I used to go to the milking, look on at the skimming, sleep through the churning, and make believe I helped her. Ah, that was a happy time enough!'*

*'No, never—not happy.'*

*'Yes, it was.'*<sup>536</sup>

Considera la pobreza como un estado en el que no se puede ser feliz. De hecho, anteriormente a Smith, ni siquiera llegó a plantearse el amor de un granjero del pueblo, el hijo de Mrs. Jethway —“*A farmer not good enough—how much better than my family!*”<sup>537</sup>” le replicará Smith al oír la historia-

Sin embargo, Smith logra entrar en el corazón de Elfride porque en ese momento Elfride no conoce su origen. Sólo cuando ya se han declarado respectivamente su amor, Smith le comunica la inconveniencia de su pasado. Elfride se sorprende, pero las ganas de romper su vida monótona y de seguir con su capricho asociado al hecho de que su afecto ya está orientado hacia el joven aprendiz de Londres:

*'I don't see how happiness could be where the drudgery of dairy-work had to be done for a living—the hands red and chapped, and the shoes clogged....Stephen, I do own that it seems odd to regard you in the light of—of—having been so rough in your youth, and done menial things of that kind.'* (Stephen withdrew an inch or two from her side.) *'But I do love you just the same,'* she continued, *getting closer under his shoulder again, 'and I don't care anything about the past; and I see that you are all the worthier for having pushed on in the world in such a way'*<sup>538</sup>

## 10.2. Amor infantil

Queda claro que para ella, él también es inferior socialmente. De haber sabido antes que Smith no venía de Londres, sino que era el hijo del mampostero de su propio pueblo, Elfride no se habría enamorado de Smith. Ella misma define el amor de ellos dos: “*I am content to build happiness on any accidental basis that may lie near at hand; you [Stephen] are for making a world to suit your happiness*”<sup>539</sup>. Esa definición del amor

---

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 57.

de Smith es penetrante y perspicaz<sup>540</sup>; y muestra lo bien que Elfride cala a Smith; la definición de su amor es más autocomplaciente. Es verdad, que el amor de Elfride parece amar lo que tiene a su alrededor y aceptarlo y acogerlo, pero mirado con detenimiento la guía la inmadurez y la inexperiencia.

Muchos son los ejemplos que evidencian que el amor de Elfride es infantil, -“*impulsive inconsequent girl*”<sup>541</sup> - donde “*their hearts juggle with their brains*”<sup>542</sup> o en el que “*she hardly knew her own mind*”<sup>543</sup>. Cae, al principio, en el enamoramiento, por un fuerte “*love of admiration*”<sup>544</sup> por el único chico que está en su entorno. Ese enamoramiento se ve acentuado por las reacciones misteriosas de Stephen en Endelstow cuando ella todavía no sabe que es hijo del mampostero. Recuérdese el encuentro con su padre que impide que se acuerde de saludar a Elfride desde lejos o la conversación a escondidas con su madre en casa de Lord Luxellian.

Cuando a expensas de lo que esconde ese misterio, la prosperidad de la relación entre ambos se convierte en imposible; la pasión se desata: “*No, no; I cannot give you up! This hopelessness in our affairs makes me care more for you*”<sup>545</sup>. Y es que, “*for of all the miseries attaching to miserable love, the worst is the misery of thinking that the passion which is the cause of them all may cease*”<sup>546</sup>.

El infantilismo y la inconsecuencia de sus acciones quedan de manifiesto, de nuevo, en sus ansias de llamar la atención de su padre en su relación con Stephen. Tanto es así, que ante la inminente fuga a Londres, aparentemente meditada y decidida con el joven aprendiz, se plantea contársela a su padre e imaginarse al Smith desesperado románticamente por la imposibilidad de su amor:

*It was the first time that she had had an inner and private world apart from the visible one about her. She wished that her father, instead of neglecting her even more than usual, would make some advance—just one word; she would then tell all, and risk Stephen’s displeasure*<sup>547</sup>.

---

<sup>540</sup> Tal como se ha visto en el subepígrafe referente al amor idealizador de Smith.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 99.



Incluso justo después de iniciar la salida de Endelstow para casarse, considera la posibilidad de volver –lo deja a la decisión del caballo-; pero la desestima por considerar que le falta cariño en el hogar –“*During this slight revulsion of feeling Pansy had been still advancing, and Elfride felt it would be absurd to turn her little mare’s head the other way. ‘Still,’ she thought, ‘if I had a mamma at home I would go back!’*”<sup>548</sup>-. La mezcla de infantilismo, de dudas de no saber qué hacer y falta de asunción de las responsabilidades de sus actos es obvia.

El propio Hardy, sintetiza con agudez todos estos aspectos del amor infantil del Elfride por Smith: las dificultades sociales, la inexperiencia y el aislamiento:

*It is certain that the young girl’s love for Stephen received a fanning from her father’s opposition which made it blaze with a dozen times the intensity it would have exhibited if left alone. Never were conditions more favourable for developing a girl’s first passing fancy for a handsome boyish face—a fancy rooted in inexperience and nourished by seclusion—into a wild unreflecting passion fervid enough for anything. All the elements of such a development were there, the chief one being hopelessness—a necessary ingredient always to perfect the mixture of feelings united under the name of loving to distraction*<sup>549</sup>.

Sin embargo, a pesar de este amor infantil, el lector percibe en Elfride cierta madurez y nobleza de espíritu a la hora de afrontar su huida a Londres. A diferencia de su abuela y de su madre, que se escaparon con los que luego fueron sus respectivos maridos -lo cual es una clara muestra de que no está determinada por un destino- ella percibe que aquello no es ni bueno ni verdadero: “*It was wrong to go with you at all; and [...] it would have been worse to go further*”<sup>550</sup>. El remordimiento por haber escapado con Smith le acompañará durante todo el noviazgo con Knight y magnificará su culpa –esa huida no ha sido más que una mezcla de ingenuidad y de carencia de “*misgivings as to propriety*”<sup>551</sup>-.

### 10.3. Amor maduro

Una vez Smith marcha hacia la India, Elfride se siente liberada y feliz. Esto no pasará, ni mucho menos, cuando Knight se marche:

---

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 99.

*Whilst a slow nature was imbibing a misfortune little by little, she had swallowed the whole agony of it at a draught and was brightening again. She could slough off a sadness and replace it by a hope as easily as a lizard renews a diseased limb*<sup>552</sup>.

Y poco a poco, a raíz del descubrimiento de que la crítica amarga que recibe su novela en el diario *The Present* es obra de Henry Knight, va interesándose por él —“*When Elfride fell asleep that night she was loving the writer of the letter [Stephen], but thinking of the writer of that article [Knight]*”<sup>553</sup>— y empieza a avergonzarse de su pasado con Smith:

*A mere season in London with her practised step-mother had so advanced Elfride’s perceptions,*<sup>554</sup> *that her courtship by Stephen seemed emotionally meagre, and to have drifted back several years into a childish past*<sup>555</sup>.

A pesar de ello, Elfride lucha por mantenerse fiel a ese primer amor a medida que va entablando relación con Knight, una vez que éste está alojándose en la rectoría. Veamos un par de muestras claras descritas en esos momentos: “*All this made the week of Knight’s absence very gloomy and distasteful to her. She retained Stephen in her prayers, and his old letters were re-read—as a medicine in reality, though she deceived herself into the belief that it was as a pleasure*”<sup>556</sup> o esta otra: “*The next morning glared in like a spectre upon her. It was Stephen’s letter-day, and she was bound to meet the postman—to stealthily do a deed she had never liked, to secure an end she now had ceased to desire*”<sup>557</sup>.

De hecho, esa lucha nace de la ingenuidad de Elfride por agradar a Knight. Unas ganas, que en un principio, tienen únicamente el objetivo de quedar bien ante el hombre superior intelectualmente que es Henry Knight para luego convertirse en admiración y en un principio de enamoramiento:

*Woman’s ruling passion—to fascinate and influence those more powerful than she—though operant in Elfride, was decidedly purposeless. She had wanted her friend Knight’s good opinion from the first: how much more than that elementary ingredient of friendship she now desired, her fears would hardly allow her to think.*

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>554</sup> Nótese de nuevo la referencia a la ciudad de Londres.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 185.

*In originally wishing to please the highest class of man she had ever intimately known, there was no disloyalty to Stephen Smith. She could not—and few women can—realize the possible vastness of an issue which has only an insignificant begetting<sup>558</sup>.*

Pero, el acontecimiento definitivo que la lleva a decidirse a romper su compromiso con Stephen es el accidente del precipicio. Al salvar a Knight, y tras los tremendos momentos de tensión vividos juntos, se da cuenta de que ama y de que quiere amar a Knight. Todas las impresiones vividas en esos días hacia Smith, se confirman y resuelve decididamente a dejarlo:

*An overwhelming rush of exultation at having delivered the man she revered from one of the most terrible forms of death, shook the gentle girl to the centre of her soul. It merged in a defiance of duty to Stephen, and a total recklessness as to plighted faith. Every nerve of her will was now in entire subjection to her feeling—volition as a guiding power had forsaken her. To remain passive, as she remained now, encircled by his arms, was a sufficiently complete result—a glorious crown to all the years of her life. Perhaps he was only grateful, and did not love her. No matter: it was infinitely more to be even the slave of the greater than the queen of the less<sup>559</sup>.*

Es importante resaltar que la actitud de Elfride no viene determinada por las circunstancias. Es cierto, que gracias a este acontecimiento, se decide a abandonar a Stephen. Pero, a pesar de ello, la decisión en su interior ya estaba tomada como se ha visto. De no haber sucedido el accidente del precipicio, probablemente habría ido al encuentro con Stephen, pero habría roto el compromiso de una manera o de otra. De nuevo, las circunstancias sólo condicionan las decisiones de los protagonistas, no las determinan. Elfride podía haber salvado a Knight y mantenerse fiel a Smith. Ha sido plenamente libre para actuar y decidir. No ha sido un mero títere cuyos hilos han movido unos dioses juguetones.

#### *10.4. La desconfianza*

Un aspecto importante del amor de Elfride por Knight ha quedado de manifiesto en la cita anterior. Elfride siente auténtica adoración por Knight, lo cual contrasta con la actitud que ha tenido ante Smith – *“she looked up at and adored her new lover from below his pedestal, was even more perceptible than that she had smiled down upon*

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 206.

*Stephen from a height above him*<sup>560</sup>. En ese sentido, el enamoramiento –que es la primera fase del amor –es más auténtico con Knight que con Smith– que no ha sido más que un capricho alimentado por su aislamiento.

Pero es precisamente esa adoración ante Knight la que finalmente provoca el desamor de Elfride y su contribución a la catarsis principal causada por el desamor de Knight visto en el subepígrafe anterior. Ante Knight, “*She had, indeed, given up her position as queen of the less to be vassal of the greater*”<sup>561</sup>, estar con él “*had upon her the effect of entering a cathedral*”<sup>562</sup> y por ello su mente esté “*impregnated with sentiments of her own smallness*”<sup>563</sup>.

En ese sentido, hay una “*uniform submissiveness*”<sup>564</sup> ante Knight. Elfride, a medida que va conociéndolo, se va sintiendo cada vez más pequeña, hasta el punto de verse despreciable. Deja de valorarse a sí misma y de verse como un regalo para Knight – “*I do wish I had been exactly as you thought I was, but I could not help it, you know. If I had only known you had been coming, what a nunnery I would have lived in to have been good enough for you!*”<sup>565</sup>

La magnificación de la culpa, que se ha comentado anteriormente, viene, en parte, derivada de esa adoración. Al sentirse tan pequeña ante él, Elfride confunde la realidad y teme contarle su pasado con Smith –“*The reluctance to tell, which arose from Elfride’s simplicity in thinking herself so much more culpable than she really was, had been doing fatal work in Knight’s mind*”<sup>566</sup>.

A todo ello, el hecho de saber que Knight se ha fijado en ella especialmente por el hecho de no haber conocido a ningún hombre anteriormente la acaba paralizando por completo. Así se lo manifiesta a él mismo una vez este descubre parte de la verdad: “*If I have hidden anything from you, it has been because I loved you so, and I feared—feared—to lose you*”<sup>567</sup>. Elfride percibe desde el primer momento que el asunto de su pasado va a ser clave en la relación con Knight y lo tiene continuamente presente: “*Ah,*

---

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>567</sup> *Ibid.*, pp. 309-310.

*could he have known how far I went with Stephen, and yet have said the same, how much happier I should be!’ That was her prevailing thought*<sup>568</sup>.

Sabe que cuanto más tarde en decírselo, más complicado va a resultar y más ofendido se puede sentir él:

*The elopement was now a spectre worse than the first, and, like the Spirit in Glenfinlas, it waxed taller with every attempt to lay it. Her natural honesty invited her to confide in Knight, and trust to his generosity for forgiveness: she knew also that as mere policy it would be better to tell him early if he was to be told at all. The longer her concealment the more difficult would be the revelation. But she put it off. The intense fear which accompanies intense love in young women was too strong to allow the exercise of a moral quality antagonistic to itself: ‘Where love is great, the littlest doubts are fear; Where little fears grow great, great love grows there’*<sup>569</sup>.

Conocedora de lo difícil que le resulta decírselo, llega a decirle que tiene algo importante que explicarle y queda para contárselo un día y una hora determinados:

*‘But you have not said when it is to be?’  
‘To-morrow morning. Name a time, will you, and bind me to it? I want you to fix an hour, because I am weak, and may otherwise try to get out of it.’ She added a little artificial laugh, which showed how timorous her resolution was still.  
‘Well, say after breakfast—at eleven o’clock.’  
‘Yes, eleven o’clock. I promise you. Bind me strictly to my word’*<sup>570</sup>.

Pero al llegar el día y la hora, teme las consecuencias y le cuenta una nimiedad –que ya tenía 20 años, cuando le había dicho que los iba a cumplir-. Así pues, como se ve, ella es consciente de la necesidad de explicarle la verdad, y tiene el propósito y la voluntad de hacerlo; pero la desconfianza generada por el temor a perderlo lo estropean todo. Obviamente, Knight se lo reprocha, a lo que ella le pide confianza en ella:

*‘Oh, come, Elfride. “Accidentally saw a man” is very cool. You loved him, remember.’  
‘And loved him a little!’*

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 249.

*'And refuse now to answer the simple question how it ended. Do you refuse still, Elfride?'*

*'You have no right to question me so—you said so. It is unfair. Trust me as I trust you'*<sup>571</sup>.

Elfride se equivoca en dos aspectos aquí. Por un lado, Knight, sí, tiene derecho a preguntarle por su pasado. Si quiere amar a Elfride, ha de ser acogiéndola por completo; con su pasado, su presente y su futuro. Y para acogerla, ha de conocerla. El mismo Knight le manifiesta unos minutos antes la necesidad de conocer ese pasado<sup>572</sup>:

*'Elfride, there is not a single subject upon which I feel more strongly than upon this—that everything ought to be cleared up between two persons before they become husband and wife. See how desirable and wise such a course is, in order to avoid disagreeable contingencies in the form of discoveries afterwards. For, Elfride, a secret of no importance at all may be made the basis of some fatal misunderstanding only because it is discovered, and not confessed'*<sup>573</sup>.

Y por otro lado, al contrario de lo que afirma, ella no confía en él. Precisamente, el hecho de no contarle nada hasta el momento y una vez que él descubre parte de la verdad, no contarle toda la verdad, es la base de su desamor. Es su contribución al desamor recibido de Knight.

Una vez el compromiso con Knight se rompe, el desengaño es tan doloroso que no se siente capaz de soportarlo tal como ella misma había predicho:

*I am afraid that if—you lose sight of me—something dark will happen, and we shall not meet again. Harry, if I am not good enough to be your wife, I wish I could be your servant and live with you, and not be sent away never to see you again. I don't mind what it is except that!*<sup>574</sup>

### 10.5. Entrega sin deseo

Elfride ya no encuentra sentido a vivir y en un principio lo único que desea es morir. Más adelante, para dar sentido a su vida, decide contentar a su padre y entregarse en matrimonio a Lord Luxellian para que la familia recupere la nobleza que había perdido. Así nos lo cuenta Unity, criada de la rectoría y posteriormente doncella de Elfride:

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>572</sup> El problema, tal como se ha visto en el subepígrafe anterior, es que Knight no acoge ese pasado, sino que lo somete a examen.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 315.

*She was very unwell for weeks afterwards [a la ruptura con Knight]. And she said to me that she didn't care what became of her, and she wished she could die. When she was better, I said she would live to be married yet, and she said then, "Yes; I'll do anything for the benefit of my family, so as to turn my useless life to some practical account." Well, it began like this about Lord Luxellian courting her. The first Lady Luxellian had died, and he was in great trouble because the little girls were left motherless. After a while they used to come and see her in their little black frocks, for they liked her as well or better than their own mother—that's true. They used to call her "little mamma"<sup>575</sup>.*

Así, finalmente, Elfride se casa con Lord Luxellian. El matrimonio es válido en cuanto a que ella promete fidelidad y dicha promesa viene respaldada por su voluntad. Pero, Elfride no ama adecuadamente a su marido. Es una entrega sin deseo. Y en el amor debe haber también deseo. Así lo explica el papa Benedicto XVI:

*En realidad, eros [deseo] y agapé [entrega] —amor ascendente y amor descendente— nunca llegan a separarse completamente. Cuanto más encuentran ambos, aunque en diversa medida, la justa unidad en la única realidad del amor, tanto mejor se realiza la verdadera esencia del amor en general. Si bien el eros inicialmente es sobre todo vehemente, ascendente —fascinación por la gran promesa de felicidad—, al aproximarse la persona al otro se planteará cada vez menos cuestiones sobre sí misma, para buscar cada vez más la felicidad del otro, se preocupará de él, se entregará y deseará « ser para » el otro. Así, el momento del agapé se inserta en el eros inicial; de otro modo, se desvirtúa y pierde también su propia naturaleza<sup>576</sup>.*

Es decir, en el amor ha de haber tanto entrega como deseo porque así como en el deseo sin entrega, se usa al otro, en la entrega sin deseo, se le humilla. Es una entrega que no concibe al otro como lo que siempre es; un regalo para uno mismo. El no poner esa mirada que percibe al otro como un don supone rebajarlo y humillarlo. Y esto último, de hecho, es lo que hace Elfride con Lord Luxellian cuando desesperada no encuentra sentido a su vida: lo humilla.

Finalmente, Elfride enferma -tal como ella misma había predicho, tras un aborto involuntario<sup>577</sup> unos meses más tarde- y muere. Al contemplar esa muerte, Knight

---

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>576</sup> BENEDICTO XVI (2006). *Deus Caritas Est*. n.º.7.

<sup>577</sup> Lo del aborto involuntario no apareció hasta la *Wessex Edition* de 1912. Cfr. HARDY, THOMAS (2005). p. 374.

explica a Smith sus reflexiones acerca del matrimonio de Elfride en los siguientes términos:

*'Can we call her ambitious? No. Circumstance has, as usual, overpowered her purposes—fragile and delicate as she—liable to be overthrown in a moment by the coarse elements of accident. I know that's it,—don't you?'<sup>578</sup>.*

Pues no. No era así. Como se ha visto en los tres subepígrafes dedicados a cada uno de los tres principales personajes, son ellos los que dirigen el curso de la acción. Ni los elementos externos o las circunstancias son los que causan la tragedia. Esta viene causada por sus respectivos desamores; por su incapacidad de amar con una entrega total, para siempre y sin condiciones.

---

<sup>578</sup> HARDY, THOMAS (2005). *Ibíd.*, p. 350.



## IV. THE TRUMPET-MAJOR

### 11. Anne Garland

#### 11.1. Manera de ser

El personaje de Ms. Garland es presentado desde el inicio bajo cierto aspecto idealizador. Esta idealización es realizada tanto desde su carácter, así como por su entorno vital de soledad y de apartamiento del mundanal ruido. Véase como es descrita con un sentido plenamente poético en el segundo párrafo de la novela: “*Anne was fair, very fair, in a poetical sense; but in complexion she was of that particular tint between blonde and brunette which is inconveniently left without a name.[...] in her comings and goings, in her 'I'll do this,' or 'I'll do that,' she combined dignity with sweetness as no other girl could do*”<sup>579</sup>.

Obviamente esta belleza atrae a los hombres, incluso a los que apenas han trabado conocimiento con ella -ya que en seguida desaparecen-. Nótese como se indica que le regalan lazos para sus capotas: “*She had a great variety of these cap-ribbons, the young men being fond of sending them to her as presents until they fell definitely in love with a special sweetheart elsewhere, when they left off doing so*”<sup>580</sup>.

A parte de su belleza<sup>581</sup>, lo que convierte a Anne Garland en una chica atractiva es su manera de ser. Esta atracción tiene lugar tanto en relación al resto de personajes como respecto al lector. Los personajes jóvenes quedan prendados de ella tanto a primera vista, como es el caso de John o Festus; como tras conocerla, como es el caso de Bob y el resto de personajes que la admiran profundamente, desde su futuro suegro, hasta el propio Rey. Especial mención merece en este apartado Uncle Benjie, que la tendrá como la joven ideal en la que se puede confiar. Los lectores y críticos han considerado su poder de cautivación similar al de otras heroínas hardianas, a pesar de que ha habido quien su carácter ingenuo le ha resultado insufrible: “*The ingénue is a difficult character-type to animate, and in her primness of manner and her perpetual vacillation Anne becomes tiresome and exasperating*”<sup>582</sup>.

---

<sup>579</sup> HARDY, THOMAS (1998). *The Trumpet-Major*. Oxford: Oxford University Press, p.7.

<sup>580</sup> *Ibidem*.

<sup>581</sup> Sirva de ejemplo de esta belleza física la siguiente cita en la que Mr. Loveday celebra en su casa la venida del regimiento: “*Miss Garland was the flower of the whole company; the soldiers one and all, foreign and English, seemed to be quite charmed by her presence, as indeed they well might be, considering how seldom they came into the society of such as she*”. *Ibid.*, p. 38.

<sup>582</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.90.

En cualquier caso, independientemente de la visión del lector, Anne, sin llegar a ser la protagonista de la obra<sup>583</sup>, es el personaje sobre el que pivota el resto. Las actuaciones principales de los hermanos Loveday y de Festus están orientadas a Anne y la del resto de personajes también de una manera indirecta. Ella no es la portadora del mensaje principal de la obra, pero sin ella la obra no tendría sentido.

Anne tiene que un carácter atractivo que ha sido forjado apartada del mundo. Desde el inicio puede observarse esta falta de relación cotidiana con el mundo. Así la misma noche que empiezan a llegar los soldados al pueblo, ya se encuentra aturdida: "*That night Anne retired early to bed. The events of the day, cheerful as they were in themselves, had been unusual enough to give her a slight headache*"<sup>584</sup>. Y cuando posteriormente en la fiesta que celebra Mr. Loveday empieza a relacionarse con ellos, se ruboriza dada la situación:

*They [the dragoons] were charmed, as the others had been, by the head and neck of Miss Garland in the little square window overlooking the scene of operations, and saluted her with devoted foreign civility, and in such overwhelming numbers that the modest girl suddenly withdrew herself into the room, and had a private blush between the chest of drawers and the washing-stand*<sup>585</sup>.

No obstante, esta falta de hábito de contacto con el mundo no implica ñoñería. Lleva consigo una personalidad con gran sentido del decoro. Véase sus pensamientos en la fiesta mencionada: "*The remainder of the party was made up of a neighbouring dairyman or two, and their wives, invited by the miller, as Anne was glad to see, that she and her mother should not be the only women there*"<sup>586</sup> o su manera de actuar en ella: "*Anne was rather embarrassed by the presence of the regular military in such force, and at first confined her words to the dairymen's wives she was acquainted with, and to the two old soldiers of the parish*"<sup>587</sup>.

Esta falta de costumbre de estar con el mundo tampoco significa que no sepa cómo actuar en cada momento. Sirva de ejemplo la actitud que adopta en la boda de su madre. Sabedora que puede eclipsarla dada su belleza, decide no arreglarse en exceso

---

<sup>583</sup> Como se ha explicado en el apartado dedicado al fatalismo en la obra.

<sup>584</sup> HARDY, THOMAS (1998). *Ibid.*, p. 22.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>586</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 33.

para no ser la protagonista del día: *“Anne was present, but she considerably toned herself down, so as not to too seriously damage her mother's appearance”*<sup>588</sup>.

Como se ve todo ello muestra a una muchacha sencilla y madura que hará que más allá de su belleza, lo atractivo esté en su carácter. Así cuando Mr. Loveday les invita a la fiesta, su madre quiere consultar antes con ella si deben ir o no, pero Anne no quiere complicaciones en asuntos simples y no sigue la corriente a su madre: *“Mrs. Garland wanted to catch her daughter's eye; she was in some doubt about her answer. But Anne's eye was not to be caught, for she hated hints, nods, and calculations of any kind in matters which should be regulated by impulse”*<sup>589</sup>.

Esta madurez llega a tal extremo que en numerosas ocasiones se percibe una mayor seriedad por parte de la hija que la propia madre. Obsérvese la conversación que mantienen las dos antes de ir a la fiesta. En ella Anne no está ansiosa, como sí lo está su madre, por disfrutar de la fiesta:

*'Yes, so he is,' said Anne. 'And you had better go, mother; and I'll stay at home. They will be all men; and I don't like going.'*

[...]

*'You are so prim and stiff about everything.'*

[...]

*Lonely people must accept what company they can get.'*

*'Or do without it altogether.'*

*'That's not natural, Anne; and I am surprised to hear a young woman like you say such a thing*

[...]

*'Mother, you are quite a girl,' said Anne in slightly superior accents. 'Go in and join them by all means’*<sup>590</sup>.

El personaje que mejor advierte esta calma mezclada con una profunda madurez es Uncle Benjie. Acostumbrado a su sobrino Festus, pone toda su confianza en ella y le cuenta aquello que no se atreve a contar a nadie más: la ubicación de su testamento. Es más al final de la obra después de darle el mismo cofre donde está guardado, le quiere recompensar económicamente, seguro de que no se lo gastará como cualquier joven en tonterías para sí misma: *“He went a few steps, and turning back added*

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>590</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

*anxiously, 'You won't spend 'em in clothes, or waste 'em in fairings, or ornaments of any kind, my dear girl?' 'I will not,' said Anne. 'I wish you would have them'*<sup>591</sup>.

Es también destacable la sencilla religiosidad de los personajes en la obra. Si bien es cierto que Hardy evita ahondar en el aspecto religioso en todas sus obras –y *The Trumpet-Major* no es una excepción–, en más de una ocasión el autor nos muestra a Ms. Garland y al propio Bob yendo a la iglesia. Nótese el contraste en la siguiente cita entre Matilda y la propia Anne: “*At this Miss Johnson looked modest, and continued to do so till Anne, not knowing they were there, came round the corner of the house, with her prayer-book in her hand, having just arrived from church*”<sup>592</sup>.

### 11.2. Relación con John

La relación entre Anne Garland y John Loveday marca una de las grandes enseñanzas de la obra en cuanto a lo que supone el auténtico amor matrimonial. Todo ello se extrae del rechazo final de Anne por John. Como se verá son muchos los críticos que acusan a Anne de inmadurez en su elección final. Aquí se verá que esta elección no es resultado de su inmadurez, sino de una elección fiel, responsable y sobretodo libre.

La obra nos presenta, por un lado, a una Anne quince años más joven que el trompetista y que a consecuencia de ello, cuando su regimiento pasa por Overcombe ella apenas es consciente de conocerle: “*Since her childhood and his enlistment Anne had seen him only once, and then but casually, when he was home on a short furlough*”<sup>593</sup>. Por otro lado, nos muestra desde el inicio que Anne no está especialmente interesada en él ya que guarda en su corazón otro amor desde su infancia. Nótese como reacciona al señalarle Mr. Loveday el regimiento de su hijo; el interés es por pura cortesía:

*Well, one of the horse regiments is the --th Dragoons, my son John's regiment, you know.'*

*The announcement, though it interested them, did not create such an effect as the father of John had seemed to anticipate; but Anne, who liked to say pleasant things, replied, 'The dragoons looked nicer than the foot, or the German cavalry either'*<sup>594</sup>.

---

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 19.

El interés de él por ella surge, en cambio, de inmediato. Aprovecha el hecho de la vecindad de su padre con ella y su madre para buscarla: *"finding that he adroitly walked and sat in his father's portion of the garden whenever she did so in the other half, could not help smiling and speaking to him"*<sup>595</sup>. Ella se da cuenta de que él la busca con mucha frecuencia, pero al ver su nobleza, consiente y le trata como si fuera un hermano: *"Anne listened at first indifferently; but knowing no one else so good-natured and experienced, she grew interested in him as in a brother"*<sup>596</sup>.

Si bien él insistirá en la casi adoración de Anne, ella, una vez le conoce bien, le trata con confianza fraternal. En ningún momento, a pesar de darse cuenta del interés que él siente por ella, ella le da a entender que existe la posibilidad de una relación más allá de la amistosa. Esta confianza se da hasta que queda convencida por error de que John ha despachado a Matilda debido a que la amaba anteriormente. Así contesta a Bob cuando este le pide que haga las paces con John:

*'I have nothing to make up,' said Anne, with some distress. She still fully believed the trumpet-major to have smuggled away Miss Johnson because of his own interest in that lady, which must have made his professions to herself a mere pastime; but that very conduct had in it the curious advantage to herself of setting Bob free*<sup>597</sup>.

Siente ella entonces que John ha estado aparentando algo que no existía. John pasa de ser el hombre honesto en el que se puede confiar al hombre oscuro con una historia desconocida y misteriosa. Posteriormente, ella conoce la verdad y se arrepiente de haberle tratado tan mal al incluso no quererle despedir de él cuando ha vuelto al frente. A raíz de este arrepentimiento, Anne le envía la siguiente carta:

*'I find all justice, all rectitude, on your side, John; and all impertinence, all inconsiderateness, on mine. I am so much convinced of your honour in the whole transaction, that I shall for the future mistrust myself in everything. And if it be possible, whenever I differ from you on any point I shall take an hour's time for consideration before I say that I differ. If I have lost your friendship, I have only myself to thank for it; but I sincerely hope that you can forgive.'*<sup>598</sup>

---

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 198.

La carta como se ve no es más que una petición de perdón. No trae consigo ninguna declaración, más que la estima de alguien a quien ella aprecia –y más dados los nuevos vínculos familiares que los unen-. Es cierto que dado el estado en que él se encuentra –de un enamoramiento idealizador absoluto- es poco prudente enviar una carta de este estilo ya que el otro puede ver más de lo que realmente hay. De hecho, su madre le advierte de ese peligro, pero demasiado tarde; la carta es enviada antes de que se pueda rectificar. Véase como en la conversación ella no piensa en él como un futuro marido:

*'What letter is it?' said her mother.*

*'Only one to John,' said Anne. 'I have asked him to forgive my suspicions. I could do no less.'*

*'Do you want to marry him?' asked Mrs. Loveday bluntly.*

*'Mother!'*

*'Well; he will take that letter as an encouragement. Can't you see that he will, you foolish girl?'*

*Anne did see instantly. 'Of course!' she said. 'Tell Robert that he need not go'<sup>599</sup>.*

La madre, en su mayor conocimiento del mundo, lleva razón. En John renace la esperanza a partir de la carta. Compruébese en la conversación entre ambos como los dos están en mundos distintos:

*'I came to look for you,' he said, 'because of that dear, sweet letter you wrote.'*

*'Yes, I did write you a letter,' she admitted, with misgiving, now beginning to see her mistake. 'It was because I was sorry I had blamed you.'*

*'I am almost glad you did blame me,' said John cheerfully, 'since, if you had not, the letter would not have come. I have read it fifty times a day.'*

*This put Anne into an unhappy mood, and they proceeded without much further talk till the mill chimneys were visible below them. John then said that he would leave her to go in by herself.[...]*

*It was indispensable that he should be undeceived, and to begin the process by taking an affectedly light view of his personal risks was perhaps as good a way to do it as any. Where friendliness was construed as love, an assumed indifference was the necessary expression for friendliness<sup>600</sup>.*

Como se ve ella aprecia a John y quiere llevarse bien. Sus padres están casados y ella ama a Bob. Pero no quiere que él confunda esa amistad con amor de noviazgo. Y es a partir de ese momento que ella manifiesta claramente su amor por Bob de tal manera

---

<sup>599</sup> *Ibid.*, pp. 200-201.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 237.

que John no tiene más remedio que darse cuenta de la realidad. No obstante, cuando Bob se vaya al frente y deje de lado a Anne seriamente, John lo intentará de nuevo. Le preguntará si puede pensar en él como novio. La respuesta directa que recibe de la apenada Anne es probablemente junto a las últimas palabras que le dirá al final de la novela la clave de su relación. En ella, Anne entiende que él la ama y con un amor sincero, pero que ella no puede amarla. Como se ha comentado en el análisis de *A Pair of Blue Eyes*, el amor auténtico por su propia naturaleza exige entrega y deseo; eros y ágape. Anne podría entregarse –ágape- pero faltaría el deseo –eros-. Una entrega así sería humillante para él. Ms. Garland percibe esta realidad del amor y se niega a tener este amor hacia su posible marido. No sería amarle correctamente: “*Anne laid one of her hands on the other as she softly replied, looking down at them, 'No one loves me as well as you, John; nobody in the world is so worthy to be loved; and yet I cannot anyhow love you rightly.' And lifting her eyes, 'But I do so feel for you that I will try as hard as I can to think about you'*”<sup>601</sup>.

A pesar de lo dicho, la situación de Anne es cada vez más penosa. El dolor de la traición de Bob le sume en un estado de indiferencia. En ese estado, John insiste en su fidelidad y Mr. Loveday la presiona para que piense en John al que quiere dejarle el molino para que tenga una vida apacible: “*Now I've a plan for taking him into the mill, and letting him have a comfortable time o't after his long knocking about; but so much depends upon you that I must bide a bit till I see what your pleasure is about the poor fellow. Mind, my dear, I don't want to force ye; I only just ask ye*”<sup>602</sup>.

Estas palabras de Mr. Loveday, el hecho de que él evite que se quemase poniendo las manos para evitarlo –y por tanto, quemándose él- y sobre todo su estado de ánimo de desesperación le llevan efectivamente a reconsiderar la situación: “*Could she not, after all, please the miller, and try to listen to John? By so doing she would make a worthy man happy, the only sacrifice being at worst that of her unworthy self, whose future was no longer valuable*”<sup>603</sup>.

Como se observa, la premisa es olvidarse de la propia felicidad; sacrificar su felicidad aceptando a John. Para el propio John ese amor en el fondo es profundamente humillante. Tras diversos acercamientos, ella acaba aceptándole indirectamente: “*She looked up with a reproachful smile, and shook her head. 'That summer,' she went on,*

---

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 315.

*'you asked me ten times if you asked me once. I am older now; much more of a woman, you know; and my opinion is changed about some people; especially about one'*<sup>604</sup>. No obstante, John huye de la ocasión porque sabe que su hermano vuelve a estar interesado en ella como se analiza en el epígrafe relativo a John.

Finalmente, Anne repetirá la misma idea expresada anteriormente ante John. El amor que ella le habría profesado, no habría sido auténtico: *"John,' said Anne, holding his right hand in both hers, 'I must tell you something. You were wise in not taking me at my word that day. I was greatly mistaken about myself. Gratitude is not love, though I wanted to make it so for the time. You don't call me thoughtless for what I did?"*<sup>605</sup>

Richard Nemesvari afirma que Anne se equivoca al elegir a Bob en lugar de John: *"Anne makes what the reader can only feel to be the wrong choice"*<sup>606</sup>. Se olvida el crítico que Anne es libre y como tal actúa. Ella se entrega allá donde está su deseo para que el amor que da sea auténtico y lo mismo hará Bob hacia ella. Nemesvari añade que *"[c]ertainly on one level we desire John and Anne's marriage, but on another we also end up thinking that Anne does not really deserve John"*<sup>607</sup>. Ante esto, cabe decir que nadie es digno de nadie. Toda entrega debe ser acogida como don. Y es lo que hace Ms. Garland con Bob. No debe confundirse aquí, la entrega correcta como la entrega hacia aquel que es mejor en términos humanos. Juega aquí un papel clave la libertad de cada parte. Ciertamente, John puede ser más virtuoso que Bob y ha sido más fiel en su persistencia en el amor hacia Anne, pero ella es libre de elegir y entregarse allá donde su deseo esté. Solo así será capaz de amar auténticamente.

La temática recuerda a la de la pastora Marcela en la primer parte de El Quijote. Léase parte de la famosa declaración ante los que la acusan de cruel por no haber correspondido a un amor:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura; y, por el amor que me mostráis, decís, y aun queréis, que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y, siendo lo feo digno de ser

---

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>606</sup> NEMESVARI, RICHARD (1998). *Ibid.*, p. XX.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. XXI.



aborrecido, cae muy mal el decir 'Quiérote por hermosa; hasme de amar aunque sea feo'. Pero, puesto caso que corran igualmente las hermosuras, no por eso han de correr iguales los deseos, que no todas hermosuras enamoran; que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en cuál habían de parar; porque, siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos. Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? [...]

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos<sup>608</sup>.

Pues de igual modo, Ms. Garland nació libre y no está obligada a amar a John Loveday por mucho que éste lo amara. Y si la pastora Marcela escogió la soledad, Anne acoge el amor de Bob - imperfecto como todo amor humano- y le entrega el suyo.

### 11.3. Relación con Festus

El personaje de Festus Derriman añade otro acercamiento totalmente distinto a la manera de cortejar a Anne. Si John y Bob son profundamente apreciados por Ms. Garland, Festus pasa de ser despreciado a ser despreciado y temido. Si se analiza el personaje desde su propio punto de vista, Festus da otra visión de la vida del regimiento y de la manera en que se puede desvirtuar el amor; ahora bien, analizado bajo el prisma de Anne, Festus es una molestia continua cuya actitud es muy similar a la de un acosador o maltratador.

Festus a diferencia de los Loveday proviene de una clase media-alta. Es por ello que en varias ocasiones, Mrs. Garland anima a su hija a escoger a Festus por encima de ellos. Valora la posición social de este y la vida que puede ofrecer a su hija por encima de otras consideraciones. Sin embargo, una vez empezada la guerra –o cuando parece que va empezar y no es más que una falsa alarma- la madre de Anne se da cuenta de lo absurdo de las diferencias de clase en relación a la felicidad de su hija:

*Mrs. Loveday thought how ridiculous a thing social ambition was in such a conjuncture as this, and vowed that she would leave Anne to love where she would. Anne, too, forgot the little peculiarities of speech and manner in Bob and his father, which sometimes jarred for a moment upon her more refined sense, and was thankful for their love and protection in this looming trouble<sup>609</sup>.*

---

<sup>608</sup> CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. I, XIV.

<sup>609</sup> HARDY, THOMAS (1998). *Ibid.*, p. 210.

De hecho, Anne en ningún momento valora en Festus el hecho de que esté en su misma clase social y por encima de los Loveday. Como algún crítico ha comentado en la novela queda muy claro en diversas ocasiones: *"This passage, and later events, make it quite clear that social differences have little bearing upon Anne's choice, although other characters, including the trumpet-major, continue to convince themselves that they do"*<sup>610</sup>.

Una vez está claro que Anne no valora este aspecto como relevante, es obvio que ella lo único que pretende es huir de él. Son muchos los momentos en los que así sucede. Cabe destacar el momento en el que tanto John como Festus quieren llevarla a casa. Ella usa la estratagema de entretener al sobrino de Uncle Benjie en casa de este para poder escapar. El que no sea tratada como un objeto defiende mejor su dignidad que mantener su promesa de esperarle:

*'Now let's run and leave 'em,' said Anne, when they were out of hearing.  
'But we've promised to wait!' said the trumpet-major in surprise.  
'Promised to wait!' said Anne indignantly. 'As if one ought to keep such a promise to drunken men as that. You can do as you like, I shall go'*<sup>611</sup>.

El único momento en el que Anne se decide mínimamente por el bravucón Festus es cuando su madre se casa con Mr. Loveday y deja de insistirle con que haga caso a Festus. Entonces ella cae en la tentación de pensar que Festus quizá le conviene dada su posición social. Su madre ha dejado de luchar por esa posición al casarse ella misma con el molinero y al dejar de insistirle por Festus:

*While her mother had held up her head, and recommended Festus, it had seemed a very pretty thing to rebel; but the pressure being removed an awful sense of her own responsibility took possession of her mind. As there was no longer anybody to be wise or ambitious for her, surely she should be wise and ambitious for herself, discountenance her mother's attachment, and encourage Festus*<sup>612</sup>.

Sin embargo, el desagrado hacia Festus es tan intenso que le resulta imposible mantener esta postura ni un solo día: *"Anne had started at the sound of the voice. No opportunity could have been better for carrying out her new convictions on the disposal*

---

<sup>610</sup> NEMESVARI, RICHARD (1998). *Ibid.*, p. XVIII.

<sup>611</sup> HARDY, THOMAS (1998). *Ibid.*, p. 80.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 91.

*of her hand. But in her mortal dislike of Festus, Anne forgot her principles, and her idea of keeping herself above the Lovedays*<sup>613</sup>.

#### 11.4. Relación con Bob

Cuando Anne Garland era todavía una niña, Bob Loveday fue siempre su amor inocente de infancia. El lector no tiene pistas sobre ello hasta el final del capítulo XIII (en torno al final del primer tercio de la obra) cuando John anuncia que vuelva a Overcombe para casarse. Ese anuncio deja muy turbada a Anne:

*'He is coming home to be married,' said the trumpet-major, without looking up. Anne did not answer. The blood swept impetuously up her face at his words, and as suddenly went away again, leaving her rather paler than before. She disguised her agitation and then overcame it, Loveday observing nothing of this emotional performance*<sup>614</sup>.

Y el lector intuye ya que entre Bob y Anne ha habido un pasado. Ello se confirma poco después cuando Anne se refugia posteriormente en su habitación para quemar un cabello que guardaba. El lector no tiene duda ya de que ese cabello era de Bob.

*What was Anne doing? Having hastily unlocked a receptacle for emotional objects of small size, she took thence the little folded paper with which we have already become acquainted, and, striking a light from her private tinder-box, she held the paper, and curl of hair it contained, in the candle till they were burnt. Then she put on her hat and followed her mother and the rest of them across the moist grey fields, cheerfully singing in an undertone as she went, to assure herself of her indifference to circumstances*<sup>615</sup>.

La propia indiferencia que quiere aparentar Anne lo confirma. No es mucho lo que se puede deducir de la relación anterior entre ellos antes del inicio de la novela, mas que fue una relación de amistad entre vecinos en un pueblo apartado del mundanal ruido y que ella –unos ocho años más joven que él- queda fuertemente impresionada y guarda en secreto un amor apasionado por Bob. La discreción de su enamoramiento la conoce su madre y es una absoluta sorpresa para el resto. Véase la reacción de Mr. Loveday cuando su ya esposa Mrs. Garland le revela que ha habido un amor entre años desde la infancia:

---

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 118.

*'Not if she is in love with Bob, and has been for years, and he with her?' asked his wife triumphantly.*

*'In love with Bob, and he with her?' repeated Loveday.*

*'Certainly,' said she, going off and leaving him to his reflections*<sup>616</sup>.

El propio Bob, a pesar de las palabras anteriores de Mrs. Garland, a su vuelta parece haber olvidado la relación con Anne o haberla considerado siempre como una amistad entre muchachos. Eso se puede deducir de su actitud hacia ella al llegar, al regalarle obsequios que en principio habían sido pensados para Matilda y del hecho de que su sorpresa sea mayúscula al observar la reacción de la propia Anne: *"Now that's a pity," said Bob, looking regretfully after Anne. 'I didn't remember that she was a quick-tempered sort of girl at all. Tell her, Mrs. Garland, that I ask her pardon. But of course I didn't know she was too proud to accept a little present--how should I? Upon my life if it wasn't for Matilda I'd--Well, that can't be, of course"*<sup>617</sup>.

Por un breve instante piensa que pueda estar celosa de Matilda, pero en seguida rechaza tal pensamiento por resultar imposible. De ahí se deduce dos caracteres distintos. Si bien él ha olvidado a Anne o ha pasado a pensar que aquello no era más que una amistad inocente propia de dos jóvenes que viven en el mismo pueblo, ella ha conservado ese primer amor de infancia – juventud hasta ese momento y ha sido profundamente fiel a él<sup>618</sup>.

Una vez ella es consciente de la manera en la que Bob la considera –comparado con el recuerdo constante que ella ha tenido–, empieza a pretender aparentar indiferencia. Así en una conversación con su madre, asegura que apenas se trataron y que siempre vio a los Loveday como de de clase muy inferior: *"O yes--so we were," said Anne, now quite recovered. 'It was when we first came here, about a year after father died. We did not walk together in any regular way. You know I have never thought the Lovedays high enough for me. It was only just--nothing at all, and I had almost forgotten it"*<sup>619</sup>.

A partir de ese momento la actitud hacia Bob es, cuando está Matilda de normalidad, - *"They all sat down to high tea, Anne and her mother included, and the captain sitting next to Miss Johnson. Anne had put a brave face upon the matter--outwardly, at least--*

---

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>618</sup> *"For all the variable currents which flow through and from Anne Garland, it has to be said both in her defence and to her discredit that she remains true to an immature first love"* TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p.152.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 128.

*and seemed in a fair way of subduing any lingering sentiment which Bob's return had revived*<sup>620</sup> - y cuando no está de indiferencia – *“but from Bob she condescended to accept no such familiar greeting, and they often sat down together as if each had a blind eye in the direction of the other”*<sup>621</sup>.

Esta actitud dolida y de aparente indiferencia va paulatinamente mitigándose. Especial importancia tiene el hecho de que Bob construya un arpa eólica. Anne empieza a dejar de verlo como un bárbaro sin sentimientos. Renace ligeramente en ella la visión que tenía antaño de Bob: *“The character of the instrument was far enough removed from anything she had hitherto seen of Bob's hobbies; so that she marvelled pleasantly at the new depths of poetry this contrivance revealed as existent in that young seaman's nature, and allowed her emotions to flow out yet a little further in the old direction, notwithstanding her late severe resolve to bar them back”*<sup>622</sup>.

Esta actitud de cesión y de aceptación de Bob no es más que una muestra del afecto que siempre ha conservado por él. Se manifestará de manera repentina cuando salte la falsa alarma del desembarco de los franceses. Véase la despedida de ambos: *“Then came the leave-taking, which was as sad as it was hurried. Bob kissed Anne, and there was no affectation in her receiving that mark of affection as she said through her tears, 'God bless you!’”*<sup>623</sup>

El cambio de la situación entre ambos es entonces una incógnita para el resto de personajes, incluida su propia madre que al verla tan pensativa es incapaz de asociarlo a la preocupación por Bob:

*This was poor consolation to Anne, whose mind was more occupied with Bob than with herself, and a miserable fear that she would never again see him alive so paled her face and saddened her gaze forward, that at last her mother said, 'Who was you thinking of, my dear?' Anne's only reply was a look at her mother, with which a tear mingled*<sup>624</sup>.

El incidente, como se verá más adelante, deja, sin embargo, a Bob sumido en la duda. Se ve a sí mismo como un cobarde. Ella, por el contrario, teme más que nunca su marcha y solo desea llevar una vida tranquila, sin más presencia que la de Bob y fuera

---

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 227.

de todo alcance bélico: *"Anne turned to him, all the playfulness gone from her face. 'I wish we lived in the north of England, Bob, so as to be further away from where he'll land!' she murmured uneasily"*<sup>625</sup>. Pondrá ella todo su esfuerzo por disuadirlo de las ganas de marchar al frente y para ello lo tratará de la mejor manera que es capaz: *"Anne saw these fluctuations of his mind between love and patriotism, and being terrified by what she had heard of sea-fights, used the utmost art of which she was capable to seduce him from his forming purpose"*<sup>626</sup>.

El amor de ella sigue intacto cuando finalmente se va. De hecho, ante la noticia de su vuelta su reacción es de gozo indescriptible tras lo mucho que ha sufrido por Bob día tras día mientras ha estado fuera: *"Anne, having first jumped up wildly from her seat, sank back again under the almost insupportable joy that trembled through her limbs to her utmost finger"*<sup>627</sup>.

Sin embargo, al conocer la infidelidad de Bob se derrumba: *"If he had been dead I could have borne it, but this I cannot bear!"*<sup>628</sup> El lector puede disculpar esta infidelidad ya que, en sentido estricto, no lo es. Bob renunció a Anne a favor de su hermano al conocer todas las circunstancias antes de partir. Hay cierto paralelismo entre el primer abandono de Bob y este segundo. Sin embargo, este segundo es de mucha mayor trascendencia dado que ambos ya son adultos y su relación ha sido de mucho mayor compromiso.

El paralelismo principal entre ambos viene marcado por la actitud de Anne. En ambos casos y tras rechazarle e ignorarle – como ya se ha visto-, Anne le perdona y confía en él nuevamente. Véase la conversación de reconciliación de ambos:

*Bob turned and saw her, and at the same moment Mr. and Mrs. Loveday discreetly retired by the other door.*

*'Is it peace?' he asked tenderly.*

*'O yes,' she anxiously replied. 'I--didn't mean to make you think I had no heart.' At this Bob inclined his countenance towards hers. 'No,' she said, smiling through two incipient tears as she drew back. 'You are to show good behaviour for six months, and you must promise not to frighten me again by running off when I--show you how badly you have served me.'*

*'I am yours obedient--in anything,' cried Bob. 'But am I pardoned?'*

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 303.

*Youth is foolish; and does a woman often let her reasoning in favour of the worthier stand in the way of her perverse desire for the less worthy at such times as these? She murmured some soft words, ending with 'Do you repent?' It would be superfluous to transcribe Bob's answer<sup>629</sup>.*

El propio Hardy reflexiona sobre la actitud de Anne y afirma que escoge al peor de ellos. Taylor en base a su actitud afirma de igual manera que “*Anne's behaviour shows the result of the opposite excess, the exclusion of reason from her eventual emotional decision*”<sup>630</sup>.

A lo largo de la novela, se ve que esto es así. John es superior Bob desde un plano moral y puede que Anne sea estúpida al escoger al peor –“*By half-way through the book it is abundantly clear that John is Bob's superior in every way*”<sup>631</sup> - pero ello no implica que cometa un error o un gran yerro. Al contrario y como se ha visto en el anteriormente, el gran yerro habría sido aceptar al mejor sin deseárselo porque ya solo por eso ya no sería no solo el mejor, sino ni siquiera bueno para ella. Anne ama y acoge el amor de Bob libremente. Se analizará posteriormente el carácter y los hechos de Bob, pero a pesar de no ser perfecto, no se puede afirmar que sea un crápula o que sea mala elección por parte de ella. De hecho, se puede afirmar que los dos tendrán un matrimonio feliz. Bob necesita la presencia de Anne para recordarla y Anne necesita su presencia para darse y acogerle.

De ahí que Hardy no establezca un castigo para Anne. No hay gran yerro por su parte, sino elección posible y libre. De hecho, Anne, sin quererlo ni imaginárselo, hereda prácticamente todas las posesiones de Uncle Benjie justo antes de su matrimonio: “*Anne's queer old friend appointed her sole executrix of his said will, and, more than that, gave and bequeathed to the same young lady all his real and personal estate*”<sup>632</sup>. Es decir, no solo no hay final trágico para ella, sino que obtiene recompensa por actuar conforme a lo que es propio del amor<sup>633</sup>.

---

<sup>629</sup> *Ibid.*, pp. 343-344.

<sup>630</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p.90.

<sup>631</sup> NEMESVARI, RICHARD (1998). *Ibid.*, p. XX.

<sup>632</sup> HARDY, THOMAS (1998). *Ibid.*, p. 347.

<sup>633</sup> En la conversación entre Anne y Uncle Benjie se da indirectamente una gran definición de lo que es el matrimonio en comparación con el noviazgo. Así, si Anne no se casa podrá mantener el secreto del lugar donde se encuentra el testamento. Pero si se casa, será imposible porque ella ya no será ella, sino ella con otro: pasará a ser una sola carne con su marido. De ahí que Uncle Benjie entienda que Anne no podría guardar el secreto:

*'Yes; I must trouble ye to come down here. I have thought and thought who is the woman that can best keep a secret for six months, and I say, "Anne Garland." You won't be married before then?'*

*'O no!' murmured the young woman.*

## 12. John Loveday

### 12.1. Introducción

El trompetista mayor John Loveday da nombre a la novela. Si Anne Garland es la protagonista femenina en torno a la cual giran el resto de personajes principales masculinos, John es el protagonista más importante masculino. Y no solo eso, dada la importancia que le da Hardy al ponerlo como único personaje que aparece en el título de la novela, se puede afirmar que es el personaje más importante de la obra.

Si se analiza la novela y la importancia que tiene John en ella en cuanto a apariciones, el título puede parecer extraño. Es más importante la presencia de Anne Garland no solo en cuanto a apariciones en la obra, sino en la influencia que tiene sobre el resto de personajes. Para comprenderlo es preciso buscar una explicación ajena a la mera importancia de tiempo presencial en la obra. Y esa explicación se encuentra en la importancia temática. Hardy con el título da a entender que la clave de la comprensión de la obra se juega en este personaje; no en otro. No importa si aparece con mayor o menor asiduidad en el relato; importa que el mensaje principal que la obra transmite pivota en él. En él hay algo distinto, algo diferenciador.

Si se compara a John con el resto de personajes, se observa que es el único que tiene un final trágico: morirá en el campo de batalla sin haber conseguido el amor de Anne. Su muerte no es más que un símil de una muerte espiritual que se ha producido antes con el matrimonio de su hermano y Anne. Su vida ha perdido el sentido; fuera de Anne no hay vida, y de ahí su muerte.

Por tanto, es lógico pensar que Hardy ya con el título nos esté señalando la importancia que tiene la tragedia en la obra. A pesar de que los demás personajes acaben felices o cómicamente emparentados –como es el caso de Festus y Matilda, que se analiza posteriormente-, el núcleo lo constituye la tragedia del trompetista. Y esa tragedia va de nueva emparentada a un gran yerro, a un yerro que le acabará llevando a la muerte. Y ese gran yerro de nuevo será una mala comprensión del amor que pasa por un endiosamiento del amor humano. John percibe que sin Anne su vida carece de sentido. Al no ser correspondido por Anne, el trompetista se derrumba y pasa a ser un mero cadáver andante con un final que poco importa ya cuando llegue.

---

*'I wouldn't expect ye to keep a close tongue after such a thing as that. But it will not be necessary.'*  
HARDY, THOMAS (1998). *Ibíd.*, p. 202.



## 12.2 Nobleza

La primera vez que se nos habla del trompetista es hacia el final del capítulo segundo. En él, Mr. Loveday habla de su hijo en términos laudatorios –ya desde el principio se ve que a Anne no le interesa-. Él quería que siguiese su profesión de molinero, pero finalmente se enlistó en el ejército cuando el regimiento pasó hace once años por el pueblo<sup>634</sup>. Esta distancia temporal unido al hecho de que ella entonces no era más que una niña hace que ni Anne le recuerde bien ni él a ella.

Desde el primer encuentro entre ambos se observa nobleza en su manera de ser. Se turba ante su belleza y no sabe cómo actuar. El propio autor lo describe como un hombre de poca experiencia con las mujeres en contraposición a lo que será el personaje opuesto en la obra: Festus Derriman.

*'Here's my little girl,' said Mrs. Garland, and the trumpet-major looked with a sort of awe upon the muslin apparition who came forward, and stood quite dumb before her. Anne recognized him as the trooper she had seen from her window, and welcomed him kindly. There was something in his honest face which made her feel instantly at home with him. At this frankness of manner Loveday--who was not a ladies' man-- blushed, and made some alteration in his bodily posture, began a sentence which had no end, and showed quite a boy's embarrassment<sup>635</sup>.*

A lo largo de toda la obra y en distintos momentos se puede ver claramente esta bondad, esta honestidad, esta entrega a los demás. Esta bondad existe incluso en los momentos en los que puede parecer un poco duro como en el momento de pedir a Matilda que abandone la casa de su padre. Aun entonces, se ve que busca el bien común a todos y por ello entrega todo el dinero que lleva encima a Matilda: *"But she had no money. 'Yes, she had; I took particular care of that.' John did not add, as he might have done, that he had given her, in his pity, all the money he possessed, and at present had only eighteen-pence in the world"*<sup>636</sup>.

Pero donde realmente se muestra esta bondad es en el respeto absoluto hacia su familia, en especial en la consideración que tiene por Bob y la relación con Anne. Esta

---

<sup>634</sup> Como señala Millgate, esta nobleza se manifiesta incluso en su rango dentro del ejército donde a un trompetista se le puede suponer cierta delicadeza artística que apunta a un carácter noble: *"By making him a trumpet-major Hardy presumably sought to suggest accomplishments and sensitivities which might otherwise seem improbable in a soldier of non-commissioned rank"*. MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.151.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 161.

nobleza tiene tres momentos marcados. El primero es el esfuerzo de disimulo ante la situación entre ambos. Tanto es así que está dispuesto a quedar mal y que todos piensen que provocó el abandono de Matilda para estar luego con ella: "*Gad, I won't explain; it shall go as it is!*" he said. *'Let them think her mine. Better that than the truth, after all'*"<sup>637</sup>.

El segundo momento lo marca el no querer aprovechar su ausencia, a pesar de que Bob le dice que renuncia a Anne: "*John went on his way, and thought over his intention of preserving intact the love between Anne and his brother*"<sup>638</sup>. Solo cuando vea la reacción de Bob al estar con otra mujer, explotará ante tal injusticia. Así se lo manifiesta a su padre: "*Well, he tries me more than I can bear. Good God! What can a man be made of to go on as he does? Why didn't he come home; or if he couldn't get leave why didn't he write? 'Tis scandalous of him to serve a woman like that!*"<sup>639</sup>

Solo entonces y tras las palabras de su padre en las que le pide que tenga tanta consideración por su hermano, cambiará de actitud. El cambio no vendrá por falta de fidelidad a Bob, sino al ver el estado en el que se encuentra Anne:

*His words were short and to the point: Anne was very melancholy; she had thought too much of Bob. Now 'twas plain that they had lost him for many years to come. Well; he had always felt that of the two he would rather John married her. Now John might settle down there, and succeed where Bob had failed. 'So if you could get her, my sonny, to think less of him and more of thyself, it would be a good thing for all'*"<sup>640</sup>.

El tercer momento y de mayor fidelidad hacia su hermano vendrá cuando éste le escribe pidiéndole que interceda ante Anne. John cede de nuevo y la misma Anne queda impresionada por la fortaleza y la nobleza del carácter del trompetista:

*But, though Anne had withdrawn from his presence thus precipitately, she never thought more highly of him in her life than she did five minutes afterwards, when the excitement of the moment had passed. She saw it all quite clearly; and his self-sacrifice impressed her so much that the effect was just the reverse of what he had been aiming to produce. The more he pleaded for Bob, the more her perverse generosity pleaded for John*"<sup>641</sup>.

---

<sup>637</sup> *Ibíd.*, p. 254.

<sup>638</sup> *Ibíd.*, p. 287.

<sup>639</sup> *Ibíd.*, p. 303.

<sup>640</sup> *Ibíd.*, p. 310.

<sup>641</sup> *Ibíd.*, p. 328.

### 12.3 Enamoramiento y entrega

John ha estado fuera de Overcombe once años y tiene la noción de que Anne todavía es una niña. Así en su encuentro con Mrs. Garland le pregunta por su hija en los siguientes términos: *"Very well, indeed," said the dragoon, coming in a little further. 'I should have called to see her last time, but I was only home a week. How is your little girl, ma'am?"*<sup>642</sup>

Sin embargo, como se ha visto en el primer encuentro queda obnubilado al verla y se siente torpe y sin saber qué decir. A partir de ese flechazo inicial, el enamoramiento obvio del trompetista se manifiesta en una entrega continua en la que más allá de sus obligaciones diarias, su único pensamiento es Anne y su entorno. Recuérdese el momento en que toma la decisión de ir a buscarla alegando que su madre estaba preocupada:

*'Well, she didn't exactly ask me,' he said rather lamely, but still in a manner to show that Mrs. Garland had indirectly signified such to be her wish. In reality Mrs. Garland had not addressed him at all on the subject. She had merely spoken to his father on finding that her daughter did not return, and received an assurance from the miller that the precious girl was doubtless quite safe. John heard of this inquiry, and, having a pass that evening, resolved to relieve Mrs. Garland's mind on his own responsibility. Ever since his morning view of Festus under her window he had been on thorns of anxiety, and his thrilling hope now was that she would walk back with him*<sup>643</sup>.

El estado de enamoramiento apasionado de John es obvio. Su ansiedad, su preocupación se entienden a la luz de este estado de su alma. La propia Anne se da cuenta enseguida de ello. Tanto es así que incluso cuando va a ver la llegada del rey al pueblo sospecha que John aparecerá y estará con ella:

*When she turned from her interested gaze at this scene, there stood John Loveday. She had had a presentiment that he would turn up in this mysterious way. It was marvellous that he could have got there so quickly; but there he was-- not looking at the King, or at the crowd, but waiting for the turn of her head*<sup>644</sup>.

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 108.

A pesar del episodio de la expulsión de Matilda y de la confusión que genera en Anne - que pasa a despreciarle-, él sigue enamorado en silencio. Así cuando tiene permiso para quedarse esa noche un poco más y viendo la actitud de ella, decide no quedarse:

*John Loveday had been going to tell them that on the last night, by an especial privilege, it would be in his power to come and stay with them until eleven o'clock, but at the moment of leaving he abandoned the intention. Anne's attitude had chilled him, and made him anxious to be off. He utilized the spare hours of that last night in another way<sup>645</sup>.*

Y lo que hace es dedicarse a pasar esas horas fuera observando la habitación de Anne a través de su ventana. Esa pasión la mantendrá durante su ausencia e incluso se incrementará al recibir la carta de perdón de Anne. Véase como es el reencuentro cuando vuelve a Overcombe y ella se desmaya tras la persecución de Festus: “*John, who, during the long months of his absence, had lived only to meet her again, was in a state of ecstatic reverence, and bending down he gently kissed her*”<sup>646</sup>. De nuevo se destaca aquí esa actitud de vivir exclusivamente para ella.

Tras este reencuentro la entrega de él por ella es absoluta. Él vive por y para ella. Se reta con Festus para defenderla –“*Of course you will; that's what I came for.' And pushing him back into the corner of the settle, Loveday went out of the house, feeling considerable satisfaction at having got himself into the beginning of as nice a quarrel about Anne Garland as the most jealous lover could desire*”<sup>647</sup> - trae todos los periódicos que hablan de la situación de los barcos en la guerra para que esté informada del estado de Bob –“*The dragoons still remained at the barracks just out of the town, and John Loveday brought to Anne every newspaper that he could lay hands on, especially such as contained any fragment of shipping news*”<sup>648</sup> - o incluso la protege de una quemadura para sufrirla él mismo.

*The accidental overflow was instantly checked by Mrs. Loveday; but what had come was received by the devoted trumpet-major on the back of his hands. Anne, who had hardly been aware that he was behind her, started up like a person awakened from a trance. 'What have you done to yourself, poor John, to keep it off me!' she cried, looking at his hands*<sup>649</sup>.

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 315.

Toda esta entrega será un darse a sí mismo sin esperanza de ser acogido. No obstante, tras la reacción de Bob y el impulso que recibe de su propio padre y sobre todo ver el estado de desolación en que queda Anne –“*But the spring advanced without bringing him, and John watched Anne Garland's desolation with augmenting desire to do something towards consoling her*”<sup>650</sup> - vuelve a tener esperanza y se declara de nuevo a Anne:

*'Well, that's nothing now. Anne, I want to relieve your life; to cheer you in some way; to make some amends for my brother's bad conduct. If you cannot love me, liking will be well enough. I have thought over every side of it so many times--for months have I been thinking it over--and I am at last sure that I do right to put it to you in this way. That I don't wrong Bob I am quite convinced. As far as he is concerned we be both free. Had I not been sure of that I would never have spoken. Father wants me to take on the mill, and it will please him if you can give me one little hope; it will make the house go on altogether better if you can think o' me*<sup>651</sup>.

#### 12.4 Amor no acogido

El aprecio de Anne por John es constante a lo largo de la novela, a excepción de la confusión derivada de la expulsión de Matilda. Así vemos ya en la celebración por la llegada de John que ella está a gusto con él: “*The trumpet-major now contrived to place himself near her, Anne's presence having evidently been a great pleasure to him since the moment of his first seeing her. She was quite at her ease with him*”<sup>652</sup> o posteriormente al verle enseñar a los chicos a tocar la trompeta, aprecia su habilidad artística: “*which made her think how clever her friend the trumpet-major must be to teach his pupils to play those pretty little tunes so well*”<sup>653</sup>.

De hecho, Anne encuentra en el trompetista la figura antagónica a Festus que le protege del mismo. Con Festus se siente intranquila y nerviosa, con John está tranquila y segura:

*To her great relief Anne recognized the voice as John Loveday's, and not Festus Derriman's.[...]*

*Anne felt at once that she would go. There was nobody in the world whose care she would more readily be under than the trumpet-major's in a case like the*

---

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 70.

*present. He was their nearest neighbour's son, and she had liked his single-  
minde ingenuousness from the first moment of his return home*<sup>654</sup>.

No obstante, este aprecio no implica en ningún momento que Anne lo ame pensando en un futuro matrimonio. Dadas las virtudes evidentes del trompetista y su entrega por ella, Anne le aprecia y está agradecida, pero le deja claro en diversas ocasiones que no le ama como a un futuro marido. Véase como Anne, aun queriendo ir a ver la llegada de un nuevo regimiento al pueblo, decide no ir para no darle esperanzas: “*Anne, knowing by this time of the budding hope in the gallant dragoon's mind, and not wishing to encourage it, said, 'I don't want to go'*”<sup>655</sup>.

John percibe estas indirectas que Anne le manda, pero su apasionamiento es tan elevado que no quiere cesar en su empeño. Finalmente, a pesar de todo ello, se decide a declararle su amor. La respuesta que recibe es clarísima: no puede ser:

*'And of course some day I shall,' stammered the dragoon--'shall be in rather a better position than I am at present.'*

*'I am glad to hear it, Mr. Loveday.'*

*'And in short, Mistress Anne,' continued John Loveday bravely and desperately, 'may I pay court to you in the hope that--no, no, don't go away!--you haven't heard yet--that you may make me the happiest of men; not yet, but when peace is proclaimed and all is smooth and easy again? I can't put it any better, though there's more to be explained.'*

*'This is most awkward,' said Anne, evidently with pain. 'I cannot possibly agree; believe me, Mr. Loveday, I cannot'*<sup>656</sup>.

Ella entiende su situación y ve su nobleza –más aún al ver sus buenas intenciones por haber antes pedido permiso a su madre para hablar con ella- pero tal como indica el narrador no le ama y actúa en consecuencia a pesar de lo difícil de la situación:

*'I'd live at home as a miller and farmer--next door to your own mother.'*

*'My mother would be sure to object,' expostulated Anne.*

*'No; she leaves it all to you.'*

*'What! you have asked her?'* said Anne, with surprise.

*'Yes. I thought it would not be honourable to act otherwise.'*

*'That's very good of you,' said Anne, her face warming with a generous sense of his straightforwardness. 'But my mother is so entirely ignorant of a soldier's life,*

---

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>656</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

*and the life of a soldier's wife--she is so simple in all such matters, that I cannot listen to you any more readily for what she may say.'*

*'Then it is all over for me,' said the poor trumpet-major, wiping his face and putting away his handkerchief with an air of finality.*

*Anne was silent. Any woman who has ever tried will know without explanation what an unpalatable task it is to dismiss, even when she does not love him, a man who has all the natural and moral qualities she would desire, and only fails in the social. Would-be lovers are not so numerous, even with the best women, that the sacrifice of one can be felt as other than a good thing wasted, in a world where there are few good things<sup>657</sup>.*

El amor de John es auténtico en cuanto que es una entrega total y sin condiciones. Pero el amor tiene que ser acogido y el de John no lo es. Como se ha explicado con anterioridad, Anne no tiene obligación moral de acogerlo. En el amor ha de haber deseo y entrega. Y Anne no desea al trompetista. Entregarse así sería un acto de injusticia hacia el propio John.

#### *12.5. Empecinamiento trágico*

Como se ha visto, el trompetista intuía esta falta de deseo de Anne. Antes incluso de que ella se lo diga explícitamente, la madre de ella ya le había dicho que no creía que su hija estuviera por la labor:

*'It is my wish to be allowed to pay my addresses to your daughter.'*

*'I thought you meant that,' said Mrs. Garland simply.*

*'And you'll not object?'*

*'I shall leave it to her. I don't think she will agree, even if I do.'*

*The soldier sighed, and seemed helpless. 'Well, I can but ask her,' he said<sup>658</sup>.*

Él insiste y se encuentra con la negativa directa de ella. Ante tal obviedad, la insistencia se convierte en absurda. John no entiende la situación y queda por completo dependiente de ella. Véase como al cabo de unos días de su declaración retoma la conversación con Anne:

*'And that other thing I asked you?' he ventured to say at last.*

*'We won't speak of it.'*

*'You don't dislike me?'*

*'O no!' she said, gazing at the bathing-machines, digging children, and other common objects of the seashore, as if her interest lay there rather than with him.*

---

<sup>657</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 94.

*'But I am not worthy of the daughter of a genteel professional man-- that's what you mean?'*

*'There's something more than worthiness required in such cases, you know,' she said, still without calling her mind away from surrounding scenes. 'Ah, there are the Queen and princesses at the window!'*

*'Something more?'*

*'Well, since you will make me speak, I mean the woman ought to love the man.'*

*The trumpet-major seemed to be less concerned about this than about her supposed superiority. 'If it were all right on that point, would you mind the other?' he asked, like a man who knows he is too persistent, yet who cannot be still<sup>659</sup>.*

John no entiende la situación, ya que piensa que la problemática es de tipo de clase social. Como comenta Nemesvari al hablar de este fragmento, *"John is 'less concerned about this' than other things, reveals that he himself does not fully realize what he is up against in his pursuit of Anne"*<sup>660</sup>. No tiene claro lo que implica el amor ni sabe ordenarlo. Ahí está su gran yerro. El amor supone el ser acogido por el otro como don. No es un merecimiento por la bondad de cada uno. Además esta acogida debe ser un acto libre, no forzado. Por mucho que él insista y sea bueno, ella solo lo puede acoger, si hay deseo. Si no lo hay, no puede haber amor auténtico. Eso mismo le dice Anne. Por mucho que esté presente su valía, es condición indispensable que ella le ame a él. Y ese amor no es solo entrega –agapé- sino también deseo –eros-.

Es a partir de esta falta de entendimiento de lo que significa el amor que vendrá el gran yerro del protagonista. El amor que tiene por Anne se desordena, a partir de entonces. Es un amor que ama sin esperanza, pero se complace en este amor. Anne pasa ser una diosa a la que adorar. John piensa que su felicidad pasa exclusivamente por el amor por ella. Sin ella no hay sentido. Sin ella no hay vida. Y es que:

*"el amor tiene que conjugarse y amalgamarse con el amor eterno. Quien ama de verdad acoge al ser amado no como un dios, sino como un don de Dios; no lo confunde nunca con Dios, pero no lo separa nunca de Dios. Para amar a un ser finito, con todas sus miserias e imperfecciones, es preciso amarle como mensajero de una realidad que le sobrepasa, de una plenitud divina"*<sup>661</sup>.

---

<sup>659</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

<sup>660</sup> NEMESVARI, RICHARD (1998). *Ibid.*, p. XVIII.

<sup>661</sup> PRADA, JUAN MANUEL DE (2016). "El amor humano". Disponible en internet: <http://www.xlsemanal.com/firmas/20161121/amor-humano.html>



Y John confunde a Anne con Dios. No es capaz de sobreponerse y buscar la felicidad en otro amor. Es un amor que lo acaba destruyendo, hasta el punto de llevarle a la muerte. John parece pensar que no puede existir otra mujer a la que amar y entregarse. Es su media naranja. Si ella no le ama, no puede amar a otra mujer. A pesar de que ella le diga que no puede ser, él se empeña en seguir adorándola. Véase el ejemplo siguiente. Festus tira una rosa desde su ventana a Anne que la recoge sin saber de quién viene. Inmediatamente aparece John y ella le da la rosa. La reacción de él, más aun tras las palabras de ella, refleja este endiosamiento improductivo:

*Anne was still holding out the sweet-william as if about to drop it, and, scarcely knowing what she did under the distressing sense that she was watched, she offered the flower to Loveday.*

*His face brightened with pleasure as he took it. 'Thank you, indeed,' he said. Then Anne saw what a misleading blunder she had committed towards Loveday in playing to the yeoman. Perhaps she had sown the seeds of a quarrel. 'It was not my sweet-william,' she said hastily; 'it was lying on the ground. I don't mean anything by giving it to you.'*

*'But I'll keep it all the same,' said the innocent soldier, as if he knew a good deal about womankind; and he put the flower carefully inside his jacket, between his white waistcoat and his heart<sup>662</sup>.*

Durante el resto de la obra tendrá una actitud similar que le incapacitará para huir de este empecinamiento cuasi obsesivo. Disimulará ante John y ante la propia Anne con el amor ficticio hacia Matilda, pero la realidad será bien distinta. De hecho, las últimas palabras que tiene hacia ella en toda su vida son de disimulo:

*'My dear Anne,' cried John, with more gaiety than truthfulness, 'don't let yourself be troubled! What happens is for the best. Soldiers love here to-day and there to-morrow. Who knows that you won't hear of my attentions to some Spanish maid before a month is gone by? 'Tis the way of us, you know; a soldier's heart is not worth a week's purchase--ha, ha! Goodbye, good-bye!'<sup>663</sup>*

Esconde este endiosamiento, pero no por ello ha dejado de estar allí en ningún momento. Tanto es así que dados los cambios de circunstancias que se producen al final de la novela, tiene la oportunidad de insistir de nuevo:

---

<sup>662</sup> HARDY, THOMAS (1998). *Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 350.

*She replied quickly, 'O, John, you shouldn't begin that again. I am almost another woman now!'*

*'Well, that's all the more reason why I should, isn't it?'*

*Anne looked thoughtfully to the other end of the garden, faintly shaking her head;*

*'I don't quite see it like that,' she returned<sup>664</sup>.*

Y la respuesta que halla es de nuevo la misma. Tal como señala Virginia Woolf, Hardy deja siempre hallar la propia enseñanza de sus historias a sus lectores<sup>665</sup>; no lo hace de manera explícita. Ha habido quien ha visto esta negativa continua de Anne como la causante de la tragedia y por tanto la que lleva la carga de enseñanza: *"If the love story has a moral it is one characteristic of Hardy: that the steady virtues of honour, loyalty and patience go unrewarded while victory crowns the inconstant and less worthy"*<sup>666</sup>.

Sin embargo, como ya se ha dicho, Anne es libre y como la pastora Marcela de El Quijote no tiene por qué amar a quien le ama, incluso si la persona que le ama es virtuosa, como es el caso de John Loveday. El causante de la tragedia será el propio John que en ningún momento entenderá el gran yerro en el que se halla al endiosar el amor a un ser finito. Esta concepción le aniquila por completo y acaba con su muerte final que no es más que un símil de su muerte espiritual: *"And the series of revisions which Hardy made to foreshadow explicitly John's death in battle provide a fitting culmination to his loss in love, [...] which is the cause of that loss"*<sup>667</sup>.

## 13. Robert Loveday

### 13.1. La aceptación del amor no acogido

La importancia de Bob Loveday es mucho menor a la de Anne y a la de su hermano John. Si Anne es la figura sobre la que la acción se desarrolla y John es la personificación de la tragedia, Bob existe como contraste, como enseñanza a como John debía haber sido en su amor hacia Anne en un aspecto concreto. Como se verá a continuación Bob encarna en el amor aquello que de lo que John carece y que ha sido causante de la tragedia. Bob cuando ama auténticamente, muestra, en completa oposición a John, que no se derrumba si su amor no es acogido. Así se verá cuando Matilda le abandone o en su amor después de irse de la guerra.

---

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>665</sup> *Cfr.* WOOLF, VIRGINIA (1986). "The novels of Thomas Hardy." En *The Common Reader: Second Series*. London: Hogarth Press, p.248.

<sup>666</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p.88.

<sup>667</sup> NEMESVARI, RICHARD (1998). *Ibid.*, p. XX.

La poca crítica que ha analizado esta novela se ha centrado al hablar de Bob en compararlo con John en relación a sus virtudes. De esta manera, Bob sale siempre en desventaja. A partir de ahí, deducen estos críticos –como se ha visto en subepígrafes anteriores- que Anne comete un error al elegir a Bob por encima de John.

Sin embargo, si se tiene en cuenta que Anne es libre de amar auténticamente a quien desee –y que a su vez le ame a ella – y que John es el protagonista trágico a través del cual está la enseñanza de la obra –de ahí que el título se centre en él-, Bob resurge como el modelo a seguir en relación a esta concepción del amor. Es verdad que John tiene virtudes en grado mayor que Bob –que por otra parte, no es ni mucho menos un ser malvado-, pero no ha entendido lo que realmente significa amar: acoger al otro y ser acogido por él. En cambio, si hay algo que destaca en Bob es precisamente ese entendimiento de lo que supone ser también acogido por la persona amada. El personaje de Bob refuerza, así, la enseñanza clave de la obra que se muestra por la propia tragedia del protagonista con la catarsis que genera en el lector.

El ejemplo más evidente de esta actitud de Bob se revela en el primer episodio en el que aparece. Está profundamente enamorado de Matilda y se va a casar con ella nada más llegar a Overcombe. Sin embargo, ella huye justo la noche previa a la boda y su desesperación queda patente con su búsqueda intensa de los siguientes días. No entiende el porqué y aun cuando lo entiende, no por ello deja de amarla. Así mismo se lo confiesa a John al recriminarle su intromisión:

*You had no right to overhaul my affairs like this. Why didn't you tell me fairly all you knew, and let me do as I chose? You have turned her out of the house, and it's a shame! If she had only come to me!*

[...]

*'You have made me miserable, and all for nothing. I tell you she was good enough for me; and as long as I knew nothing about what you say of her history, what difference would it have made to me?'<sup>668</sup>*

De hecho, cuando su padre va a criticar a Matilda y lo que ha hecho, Bob, que la tiene todavía la tiene alta estima, le pide que no hable mal de ella:

*'She has made great fools of us,' said the miller deliberately; 'and she might have made us greater ones. Bob, I thought th' hadst more sense.'*

---

<sup>668</sup> HARDY, THOMAS (1998). *Ibid.*, p. 162.

*'Well, don't say anything against her, father,' implored Bob. 'Twas a sorry haul, and there's an end ont'<sup>669</sup>.*

El padre así lo hace, pero días más tarde al ver el estado de tristeza en el que se halla su hijo, Mr. Loveday le recomienda que haga el esfuerzo de olvidar a Matilda. El seguir lamentándose y permanecer en ese estado de atontamiento hará que sea el hazmerreír de todo el pueblo. Bob lo comprende y de inmediato toma la decisión de cambiar.

*'I wouldn't set my mind so much upon her, if I was thee,' said his father at last.*

*'Why not?'*

*'Well, folk might call thee a fool, and say thy brains were turning to water.'*

*[...]*

*'I'll raze out her image,' he said. 'She shall make a fool of me no more.' And his resolve resulted in conduct which had elements of real greatness'<sup>670</sup>.*

Esta actitud de Bob que movido por su voluntad le lleva a alejarse de un amor imposible es de lo que carece John durante toda la obra. El golpe que recibe Bob es muy duro: justo el día antes de la boda es abandonado. Sin embargo, tras las palabras de su padre decide sobreponerse y encontrar remedio a su mal buscando a otra chica que pueda acoger su amor. Bajo esta concepción tan poco romántica, se esconde una visión verdadera. No hay nadie que la providencia – ni el destino- tenga reservado para uno mismo. Es lo que popularmente se conoce como la media naranja. Es decir, al cabo de unos días se sobrepone a su dolor y entiende que si Matilda no acoge el amor que él le profesa, tendrá que buscar a otra chica a la que amar y que a su vez acoja el amor que él le tendrá. Y la muchacha que tendrá más cerca en el espacio y en el tiempo – ahora es su vecina y la ve cada día- será Anne Garland. El propio autor lo comenta: la manera más sencilla de vencer ese dolor no es luchar contra él, sino sustituir ese amor:

*In a few days Bob Loveday had considerably improved in tone and vigour. One other obvious remedy for his dejection was to indulge in the society of Miss Garland, love being so much more effectually got rid of by displacement than by attempted annihilation. [...] He followed her with the same deference as hitherto, and with a sudden and increasing sense that of all cures for his former unhappy passion this would have been the nicest, the easiest, and the most effectual, if he had only been fortunate enough to keep her upon easy terms'<sup>671</sup>.*

---

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>670</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

<sup>671</sup> *Ibid.*, pp. 180 y 182.

El contraste con John es evidente. John morirá por esa incapacidad de superar esa especie de idolatría hacia Anne. No comprende que hay posibilidad de amor más allá de ella. Bob, en cambio, adopta una actitud ordenada, racional, pero no por ello insensible.

En este sentido cabe destacar la religiosidad de Bob. No se sabe si Hardy incluye esta caracterización en el personaje para contentar a los lectores de la revista *Goods Words* –donde fue serializada y publicada por primera vez- bajo las presiones del editor Macleod. No hay nada que indique que así sea porque sí quitó en las ediciones posteriores, condiciones que se le había impuesto.

En cualquier caso, Bob se muestra como un hombre profundamente religioso. Ello muestra que conoce la realidad como es y no confunde a sus amadas con Dios. Sitúa cada amor en su sitio. Véase dos ejemplos de esta religiosidad. En el momento que ve a Matilda llegar a Overcombe esta es su reacción: *“Bob felt three cheers rise within him as she stepped down; but it being Sunday he did not utter them”*<sup>672</sup>. Y esta otra otro domingo: *“Many of the company who had been drilled preferred to go off and spend their shillings instead of entering the church; but Anne and Captain Bob passed in”*<sup>673</sup>.

### 13.2. Pasado con Anne y nobleza con John

Antes de que el personaje de Bob se presente en la novela por él mismo, el lector ha oído hablar de él y tiene una idea aproximada de quién y cómo es. Además sabe bien que fue muy amigo de Anne. Y por las reacciones de la propia Mrs. Garland, se intuye que ella todavía le ama. Obsérvese la reacción de ella cuando un invitado en la fiesta de Mr. Loveday recuerda a Bob:

*'You was coming along with yer head full of some high notions or other no doubt,' continued the uncompromising corporal in the same loud voice. 'Ah, 'tis the young bucks that get all the notice nowadays, and old folks are quite forgot! I can mind well enough how young Bob Loveday used to lie in wait for ye.'*  
*Anne blushed deeply, and stopped his too excursive discourse by hastily saying that she always respected old folks like him*<sup>674</sup>.

O su reacción posterior al encontrarse con este cabo posteriormente y preguntarle por Bob: *“After this he asked Anne to sing, but though she had a very pretty voice in private*

---

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>674</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

*performances of that nature, she declined to oblige him; turning the subject by making a hesitating inquiry about his brother Robert, whom he had mentioned just before*<sup>675</sup>.

Seguidamente se confirma que Anne está enamorada, a pesar de que no se sabe de quién. Ahora bien, dadas las pistas anteriores, se intuye que el cabello que conserva guardado es de Bob:

*Every belle in the village soon had a lover, [...] Thus, with one and another, courtship began to be practised in Overcombe on rather a large scale, and the dispossessed young men who had been born in the place were left to take their walks alone, where, instead of studying the works of nature, they meditated gross outrages on the brave men who had been so good as to visit their village. Anne watched these romantic proceedings from her window with much interest [...] she was filled with a sense of her own loneliness. It made her think of things which she tried to forget, and to look into a little drawer at something soft and brown that lay in a curl there, wrapped in paper. At last she could bear it no longer, and went downstairs*<sup>676</sup>.

Todo ello queda finalmente confirmado con el primer encuentro entre ellos. El propio Bob recuerda en ese momento que habían salido juntos de jovencitos. Esta actitud de olvido de un amor pasado es propia de él. A diferencia de John, él es capaz de sobreponerse y rehacer su vida si algo no funciona:

*'Why, there's another reason why you ought to!' said he, his face lighting up with recollections. 'It never came into my head till this moment that I used to be your beau in a humble sort of way. Faith, so I did, and we used to meet at places sometimes, didn't we- -that is, when you were not too proud; and once I gave you, or somebody else, a bit of my hair in fun.'*  
*'It was somebody else,' said Anne quickly.*  
*'Ah, perhaps it was,' said Bob innocently. 'But it was you I used to meet, or try to, I am sure. Well, I've never thought of that boyish time for years till this minute! I am sure you ought to accept some one gift, dear, out of compliment to those old times!'*  
*Anne drew back and shook her head, for she would not trust her voice*<sup>677</sup>.

---

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>676</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 126.

Otra característica de la manera de ser Bob y que ha pasado desapercibida en la crítica, por el contraste con su hermano, es la nobleza que manifiesta en sus actitudes hacia John. Se suele destacar la que tiene John con él; pero no se marca la opuesta. De Bob se destaca su falta de sensibilidad al abandonar a Anne; pero no se muestra que lo mueven dos motivos: el primero y más obvio es la imposibilidad de compaginar un noviazgo con su vida de marinero y la segunda es por deferencia hacia su hermano.

*Bob was silent, and then he, too, looked into the court. At length he arose, walked to his brother, and laid his hand upon his shoulder. 'Jack,' he said, in an altered voice, 'you are a good fellow. Now I see it all.'*

*'O no--that's nothing,' said John hastily.*

*'You've been pretending that you care for this woman that I mightn't blame myself for heaving you out from the other--which is what I've done without knowing it.'*

*'What does it matter?'*

*'But it does matter! I've been making you unhappy all these weeks and weeks through my thoughtlessness. They seemed to think at home, you know, John, that you had grown not to care for her; or I wouldn't have done it for all the world!'<sup>678</sup>*

Bob se da cuenta de que John ha hecho grandes sacrificios por Anne y que ha estado siempre enamorado de ella. Al abandonar Overcombe, comprende que John es el más indicado para amar y ser amado por Anne.

*In parting from John, who accompanied him to the quay, Bob had said: 'Now, Jack, these be my last words to you: I give her up. I go away on purpose, and I shall be away a long time. If in that time she should list over towards ye ever so little, mind you take her. You have more right to her than I. You chose her when my mind was elsewhere, and you best deserve her; for I have never known you forget one woman, while I've forgot a dozen. Take her then, if she will come, and God bless both of ye'<sup>679</sup>.*

Esta deferencia hacia su hermano ya se ha mostrado anteriormente cuando Bob ha querido *ex profeso* que la honorabilidad de su hermano quede limpia ante Anne por mucho que pueda llegar a ser su rival:

*'What, were they any more than common friends?' asked Bob uneasily.*

*'Not on her side, perhaps.'*

---

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 287.

*'Well, we must do it,' replied Bob, painfully conscious that common justice to John might bring them into hazardous rivalry, yet determined to be fair. 'Tell it all to Mrs. Loveday, and get her to tell Anne'*<sup>680</sup>.

### 13.3. Bob marinero

Bob refleja dos actitudes opuestas en función de si está en Overcombe o fuera de su pueblo natal. Así cuando está fuera se vuelve inconsciente e inmaduro. Cuando está en casa en el ambiente rural apartado del mundanal ruido, con una vida de dorada medianía, su alma se serena y es capaz de actuar bien a la vez que es guiado por Anne.

Esta visión de Bob despistado y apartado incluso del sentido común, se ve ya desde su primera llegada a Overcombe. Ha pasado varios años fuera de ahí y el ambiente del que proviene es el de la marina; es decir, mucho tiempo en el mar y apartado por completo del mundo femenino. Así cuando llega a tierra firme, se enamora de la primera chica que pasa y quince días más tarde están ya preparando la boda.

*He then said incidentally that since his voyage he had been in lodgings at Southampton, and during that time had become acquainted with a lovely and virtuous young maiden, in whom he found the exact qualities necessary to his happiness. Having known this lady for the full space of a fortnight he had had ample opportunities of studying her character, and, being struck with the recollection that, if there was one thing more than another necessary in a mill which had no mistress, it was somebody who could play that part with grace and dignity, he had asked Miss Matilda Johnson to be his wife. In her kindness she, though sacrificing far better prospects, had agreed; and he could not but regard it as a happy chance that he should have found at the nick of time such a woman to adorn his home, whose innocence was as stunning as her beauty. Without much ado, therefore, he and she had arranged to be married at once, and at Overcombe, that his father might not be deprived of the pleasures of the wedding feast*<sup>681</sup>.

Bob se revela, de esta manera, como un atolondrado que carece del sentido común para saber que para ir al matrimonio necesita previamente conocer al otro y darse a conocer para poder acoger al otro plenamente y viceversa. Las palabras de su padre

---

<sup>680</sup> *Ibíd.*, p. 198.

<sup>681</sup> *Ibíd.*, p. 115.



como respuesta a este discurso son muy reveladoras: *"I was five years a-courting my wife, ' he presently remarked"*<sup>682</sup>.

En la descripción posterior que hace de Matilda como buena esposa se muestra de nuevo desde una perspectiva global falta de sentido común y concretamente desde el punto de vista matrimonial como alguien que no sabe qué es el matrimonio. Ha quedado obnubilado por la apariencia física de ella y sus coqueterías y ello le basta para considerarla como buena futura esposa.

*'Well, she is an excellent body,' continued Bob; 'that can truly be said--a real charmer, you know--a nice good comely young woman, a miracle of genteel breeding, you know, and all that. She can throw her hair into the nicest curls, and she's got splendid gowns and headclothes. In short, you might call her a land mermaid. She'll make such a first-rate wife as there never was"*<sup>683</sup>.

La conversación muestra posteriormente que Matilda ha sido la primera chica que ha conocido después de andar por los mares durante mucho tiempo -*"tis like this: when you come ashore after having been shut up in a ship for eighteen months, women-folks seem so new and nice that you can't help liking them, one and all in a body; and so your heart is apt to get scattered and to yaw a bit"*<sup>684</sup>. En ese sentido, parece hasta cierto punto comprensible, su entusiasmo y su flechazo y su idealización de joven enamorado.

*'How many did you choose her out from?' inquired his father.  
'Well, she was the only young woman I happened to know in Southampton, that's true. But what of that? It would have been all the same if I had known a hundred.'  
'As to my marrying Matilda, thinks I, here's one of the very genteelest sort, and I may as well do the job at once. So I chose her. She's a dear girl; there's nobody like her, search where you will"*<sup>685</sup>.

Pero si este es el Bob que el lector se encuentra cuando llega a Overcombe, no es mucho mejor el que halla cuando está fuera por segunda vez. Si primero tiene a su familia inquieta por no escribir -*"Bob was carrying out the idea too thoughtlessly by half, as could be seen by watching the effects of suspense upon the fair face of the victim, and the anxiety of the rest of the family"*<sup>686</sup>- después durante mucho tiempo *"There was no letter from Bob, though December had passed, and the new year was two weeks old.*

---

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 299.

*His movements were, however, pretty accurately registered in the papers, which John still brought, but which Anne no longer read*<sup>687</sup>, después sorprende a todos y destroza a Anne con la noticia de su relación con otra chica.

*'We rather expected a letter from Bob before this.'*

*'Well,' said Jim Cornick, with a smile of toleration, 'you must make allowances. The truth o't is, he's engaged just now at Portsmouth, like a good many of the rest from our ship....'Tis a very nice young woman that he's a courting of, and I make no doubt that she'll be an excellent wife for him. [...]*

*'We do care for more!' said Anne vehemently. 'Tell it all, sailor. That is a very pretty name, Caroline. When are they going to be married?'*

*'I don't know as how the day is settled,' answered Jim, even now scarcely conscious of the devastation he was causing in one fair breast. 'But from the rate the courting is scudding along at, I should say it won't be long first'*<sup>688</sup>.

Parece que el ambiente alejado de Overcombe afecte a Bob y se desorienta. Así Bob abandona a Anne y le es infiel. Sí es cierto que tenía ya pensado lo primero estando en el pueblo, pero todo era por el bien de ella y por nobleza hacia su hermano. Con lo segundo y más aun al saber que ella le esperaba actúa de una manera cruel y profundamente injusta. Esta actitud que adopta fuera de Overcombe es incompatible con la que se ve de él cuando está en el pueblo.

#### 13.4. Bob en Overcombe

La actitud de Bob en Overcombe es la de alguien que está en una especie de paraíso terrenal. Todos los problemas se le solucionan y poco a poco va aprendiendo a calmarse y a tener una actitud serena. No se puede separar de su estancia en el pueblo el hecho de que Anne viva en él. Desde el inicio y durante su inquietud en el proceso de búsqueda de Matilda, busca a Ms. Garland: *"In his trouble he thought of Anne. She was a nice girl and could be trusted. To her he went, and found her in a state of excitement and anxiety which equalled his own"*<sup>689</sup>.

Durante su estancia en el mundo –el que no es Overcombe– su corazón se ha pervertido. Al volver necesita purificarse. Muy reveladora es en este sentido la siguiente conversación que mantiene con Anne. Ella le dice que tiene que ser reeducado para volver a ser aquel muchacho que era antes de marcharse del pueblo:

---

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>688</sup> *Ibid.*, pp. 301-302.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 156.

*'Then walk behind me not at all close,' she said.*

*'Yes,' he replied, immediately dropping behind. The ludicrous humility of his manner led her to add playfully over her shoulder, 'It serves you right, you know.'*

*'I deserve anything, but I must take the liberty to say that I hope my behaviour about Matil--, in forgetting you awhile, will not make ye wish to keep me always behind?'*

*She replied confidentially, 'Why I am so earnest not to be seen with you is that I may appear to people to be independent of you. Knowing what I do of your weaknesses I can do no otherwise. You must be schooled into--'*

*'O, Anne,' sighed Bob, 'you hit me hard--too hard! If ever I do win you I am sure I shall have fairly earned you.'*

*'You are not what you once seemed to be,' she returned softly. 'I don't quite like to let myself love you.' The last words were not very audible, and as Bob was behind he caught nothing of them, nor did he see how sentimental she had become all of a sudden<sup>690</sup>.*

Bob con el paso del tiempo vuelve a ser ese muchacho de antaño y actuará siempre con una delicadeza exquisita. Véase como actúa pudiendo tomar una actitud más atrevida cuando ya está muy claro que Anne y él están iniciando un noviazgo:

*Bob did not like to assume the privileges of an accepted lover and draw her hand through his arm; for, conscious that she naturally belonged to a politer grade than his own, he feared lest her exhibition of tenderness were an impulse which cooler moments might regret. A perfect Paul-and-Virginia life had not absolutely set in for him as yet, and it was not to be hastened by force<sup>691</sup>.*

Ese subir de nivel en el campo moral se manifestará también en lo meramente corporal. Véase como se viste de manera más elegante para estar a la altura de Anne: *"Bob having clothed himself in a splendid suit, recently purchased as an attempt to bring himself nearer to Anne's style when they appeared in public together"*<sup>692</sup>.

Bob, una vez llegado ha reconquistado el corazón de Anne y ha adquirido esa paz del alma, a raíz de la persecución que sufre para que vuelva como marinero y esta vez para luchar por la patria, se siente impelido a abandonar Overcombe. Antes de iniciar su relación con Anne, ya se lo había planteado:

---

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>691</sup> *Ibid.*, pp. 209-210.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 250.

*'What's the matter, Bob?'*

*'I haven't been yet to offer myself as a sea-fencible, and I ought to have done it long ago.'*

*'You are only one. Surely they can do without you?'*<sup>693</sup>

Pero luego lo único que le retiene es la propia Anne:

*'They can't make you go, now you are a gentleman tradesman, can they?' she asked.*

*'If they want me they can have me, dearest. I have often said I ought to volunteer.'*

*'And not care about me at all?'*

*'It is just that that keeps me at home. I won't leave you if I can help it.'*

*'It cannot make such a vast difference to the country whether one man goes or stays! But if you want to go you had better, and not mind us at all!'*<sup>694</sup>

Algunos han acusado a Bob de cruel y frívolo al abandonar conscientemente a Anne, pero olvidan que no hay ninguna infidelidad ahí. Bob siente que su obligación es defender su patria del próximo ataque de Napoleón. Son muchos los que con menos conocimientos en el mundo marino se han visto obligados a abandonar sus hogares por defender su país. Y él que es un experto en la materia, se halla refugiado como un cobarde sin atender a sus obligaciones.

*He had that practical knowledge of seamanship of which the country stood much in need, and it was humiliating to find that impressments seemed to be necessary to teach him to use it for her advantage. Many neighbouring young men, less fortunate than himself, had been pressed and taken; and their absence seemed a reproach to him'*<sup>695</sup>.

Y por ello abandona a su novia –distinta será la rectitud moral una vez alejado de Overcombe-. Renuncia a favor de su hermano porque sabe que éste la ama y supone que Anne podrá amarle. Pero renuncia porque sabe que si es marinero Mrs. Garland jamás le concederá la mano de su hija:

*knowing that his marriage with Anne, which he hoped might take place the next year, was dependent entirely upon his adherence to the mill business. Even were*

---

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 274.

*his father indifferent, Mrs. Loveday would never intrust her only daughter to the hands of a husband who would be away from home five-sixths of his time*<sup>696</sup>.

Cuando vuelve de nuevo a Overcombe, se da cuenta de lo miserable que ha sido fuera y que no merece el amor de Anne: *"Bob sighed and moved on. 'I don't deserve that woman!' he cried passionately, thumping his three upper ribs with his fist*<sup>697</sup> y promete no volver a mirar a otra mujer que no sea ella: *"'John,' said Bob, taking his brother's hand, 'I'll be a new man. I solemnly swear by that eternal milestone staring at me there that I'll never look at another woman with the thought of marrying her whilst that darling is free--no, not if she be a mermaid of light!"*<sup>698</sup>

Y es que la estancia en el pueblo que lleva implícita la presencia de Anne en su vida es fundamental para que Bob lleve una vida ordenada. Así lo explica el propio Bob:

*'Well, now,' said the lieutenant in a reasoning tone; 'that was a curious thing. You'll hardly believe it, maybe; but when a man is away from the woman he loves best in the port--world, I mean--he can have a sort of temporary feeling for another without disturbing the old one, which flows along under the same as ever'*<sup>699</sup>.

Tanto Anne como Overcombe son así clave para la formación de Bob. Cuando marcha de Overcombe, no actúa como debe, pero en ambas ocasiones añora su pueblo y su recuerdo le hace volver. Obsérvese la primera vez: *"Bob stated in his own way that having, since landing, taken into consideration his father's wish that he should renounce a seafaring life and become a partner in the mill, he had decided to agree to the proposal; and with that object in view he would return to Overcombe in three days from the time of writing"*<sup>700</sup> y la segunda: *"Dear John - I have drifted off from writing till the present time because I have not been clear about my feelings; but I have discovered them at last, and can say beyond doubt that I mean to be faithful to my dearest Anne after all"*<sup>701</sup>. Así, Overcombe tiene una influencia capital en la vida de Bob; es una especie de paraíso terrenal que lo conduce por el camino de bien.

---

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 317.

## 14. Festus Derriman

### 14.1 Carácter

El autor introduce con Festus Derriman otro tipo de amor para completar la paleta de amores en la novela. Si John endiosa a Anne y Bob la trata en su justa medida a pesar de sus defectos, Festus la intenta usar en beneficio propio. Para él Anne es una medalla a conseguir y no le importa ella como tal lo más mínimo. De hecho, su actitud, por momentos, es de acoso y de maltrato. Así, Festus es otro contraste al amor de John –todavía más marcado que en el caso de Bob- donde el engreimiento se opone al endiosamiento.

La oposición de carácter –especialmente en el ámbito moral- se refuerza por la enemistad que tendrán el uno por el otro. John, es para Festus, el rival que se entromete en su pasión hacia Anne. Festus, es para John, un miserable capaz de cualquier baja. Y el lector sabe que lo conoce bien: *“The person who did not praise was the one who knew him best, who had known him as a boy years ago, when he had lived nearer to Overcombe than he did at present. This unappreciative person was the trumpet-major”*<sup>702</sup>.

La primera vez que Festus aparece en la novela muestra ya su falta de educación y de sensibilidad. Uno del regimiento está cantando una conocida balada y omite ante la presencia de mujeres una de las estrofas por no inadecuada. Festus al llegar es lo primero que hace:

*The company was silent in a moment at this reinforcement, and only the military tried not to look surprised. While all wondered who the singer could be somebody entered the porch; the door opened, and in came a young man, about the size and weight of the Farnese Hercules, in the uniform of the yeomanry cavalry.*

*“Tis young Squire Derriman, old Mr. Derriman's nephew,” murmured voices in the background.*

[...]

*When hus'-bands with' their wives' agree'. And maids' won't wed' from mod'-esty', Then lit'-tle Bo'-ney he'll pounce down', And march' his men' on Lon'-don town'!*

[...]

*It was a verse which had been omitted by the gallant Stanner, out of respect to the ladies*<sup>703</sup>.

---

<sup>702</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>703</sup> *Ibíd.*, p. 39.

El retrato que el lector se lleva, así, desde el inicio, es el de soldado fanfarrón, engreído y sin ninguna delicadeza hacia las mujeres. A medida que se vayan sucediendo los acontecimientos, esta visión se confirmará. El propio Hardy, a raíz de ellos, define su manera de ser así: "*his disposition [was] divided naturally into two, the boastful and the cantankerous*"<sup>704</sup>.

No obstante, a pesar de su fanfarronería y de su situación en el regimiento a raíz de su posición social –especialmente la que se supone que obtendrá cuando herede de su tío Benjie- se muestra como un auténtico cobarde. De manera muy destacable, se manifiesta esta cobardía con la falsa alarma del inicio de la guerra en tierras británicas. Lo primero que se plantea es huir para a continuación acoger las palabras de su fiel Cripplestraw como excusa:

*'But can I? Now, hang flattery!--can a man hide without a stain? Of course I would not hide in any mean sense; no, not !'*

*'If you be in love, 'tis plain you may, since it is not your own life, but another's, that you are concerned for, and you only save your own because it can't be helped'*<sup>705</sup>.

Festus es uno de los primeros en saber que la alarma de guerra es falsa. Aprovecha la ocasión para hacer ver que no sabe nada y entonces, sí, mostrar valor y arengar a compañeros de su regimiento. Estos al enterarse de la verdad quieren apalearle:

*But Festus, foreseeing danger from the unexpected revelation, had already judiciously placed a few intervening yards between himself and his fellow-yeomen, and now, clapping spurs to his horse, rattled like thunder and lightning up the road homeward. His ready flight added hotness to their pursuit, and as he rode and looked fearfully over his shoulder he could see them following with enraged faces and drawn swords, a position which they kept up for a distance of more than a mile*<sup>706</sup>.

La anécdota refleja a la perfección ante qué clase de personaje se encuentra el lector: fanfarrón, cobarde<sup>707</sup> y egoísta. El contraste con los hermanos Loveday es absoluto en todos los aspectos y más concretamente en cómo se acercan a Anne Garland.

---

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>707</sup> Se recuerda también que no se atreve a batirse en duelo.

#### 14.2. A la conquista de Anne

Así como es Festus Derriman, así se acerca y trata a Anne Garland: de una manera cobarde, abusiva y egoísta. Él supone para Anne un contacto directo con lo que significa estar con quien no pertenece a ese mundo puro de Overcombe<sup>708</sup>.

La primera vez que la ve –en la ya nombrada fiesta de Mr. Loveday- se acerca de inmediato: “*The yeoman then saw Anne, and by an unconscious gravitation went towards her*”<sup>709</sup> y al entablar conversación Anne es tratada de una forma inusual para ella:

*Pardon me, my sweet, I like ye! It may be a come down for me, owning land; but I do like ye.'*

*'Sir, please be quiet,' said Anne, distressed*<sup>710</sup>.

Desde la primera conversación, Festus utiliza sus formas bruscas de soldado vasto. Anne es como un objeto que le gusta y sin más preámbulo se lo hace saber. Nótese el uso de *my sweet* para dirigirse a una desconocida, así como el hecho de que llegue a decir que por ser propietario se rebaja al gustarle una chica como ella. Ya solo el inicio de la conversación además de inadecuada y violenta para Anne, es humillante.

Inmediatamente con su conocimiento perspicaz de los que sucede a su alrededor y de las personas que la rodean, Anne siente que esa manera en la que Festus va a continuar tratándola se debe a que no hay ningún pariente varón cercano a ella: “*She had been at vexation point all the time that he was present, from a haunting sense that he would not have spoken to her so freely had she been a young woman with thriving male relatives to keep forward admirers in check*”<sup>711</sup>. Sin embargo, al verlo un chico tan primario y por tanto, simplón se confía y no es lo suficientemente severa desde el principio:

*But she had been struck, now as at their previous meeting, with the power she possessed of working him up either to irritation or to complacency at will; and this consciousness of being able to play upon him as upon an instrument disposed*

---

<sup>708</sup> No es de extrañar pues que la relación final de Festus sea con la trotamundos Matilda. Como señala Millgate “*The invasion by Matilda Johnson is specifically an urban one*”. MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p.34.

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 66.



*her to a humorous considerateness, and made her tolerate even while she rebuffed him*<sup>712</sup>.

Ni que decir tiene que a pesar de este trato, Anne desprecia –*rebuffs*– a Festus profundamente. Como afirma Nemesvari, nunca supone un peligro real ni para Bob ni para John: “*It must also be said that Festus himself provides no real opposition. Anne never seriously considers him as a possible husband*”<sup>713</sup>. No obstante, John en su precocupación exarcebada por Anne llega a pensar por un momento que no es así. Tanta es la repulsa que Anne siente por Festus, que se enfada con John al intuir que cree que tiene algún interés en Festus:

*Loveday imagined from her tone that she must have an interest in Derriman, and said sadly, 'You blame me for going across to the window, and leading you to follow me.'*

*'Not a bit,' said Anne, seeing his mistake as to the state of her heart, and being rather angry with him for it. 'I think it was most natural, considering the noise.' Silence again. 'Derriman is sober as a judge,' said Loveday, as they turned to go. 'It was only the others who were noisy.'*

*'Whether he is sober or not is nothing whatever to me,' said Anne*<sup>714</sup>.

Hasta ahora, se ha visto que el trato hacia Anne se debía a la propia manera de ser del sobrino de Uncle Benjie. Empero, el trato que dispensa a Ms. Garland se debe también a una concepción errónea de lo que es el amor. Hardy no desaprovecha el personaje para mostrarlo.

La primera idea errónea es la que muestra que Anne es una medalla para él. Si bien es cierto que al principio, considera que se rebaja al agradecerle una chica de clase inferior; más adelante y tras las dificultades constantes que encuentra, él hecho de conquistarla se convierte en una cuestión de orgullo. Así habla a su madre para que interceda<sup>715</sup>: “*Don't tell me of politeness or generosity, ma'am! She is more than a match for me. She regularly gets over me. I have passed by this house five-and-fifty times since last Martinmas, and this is all my reward for't!*”<sup>716</sup>. El mensaje es claro: con sus esfuerzos, él tiene derecho a ganársela. Es un premio, una recompensa por lo que él haga. La opinión que la propia Anne pueda tener no tiene ninguna importancia. Debe conseguir

---

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>713</sup> NEMESVARI, RICHARD (1998). *Ibid.*, p. XIX.

<sup>714</sup> HARDY, THOMAS (1998). *Ibid.*, p. 76.

<sup>715</sup> Su madre durante largos periodos de la novela está obnubilada por las riquezas que Festus puede aportar a Anne.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 190.

su capricho: “*Ask her to alter her cruel, cruel resolves against me, on the score of--of my consuming passion for her. In short,' continued Festus, dropping his parlour language in his warmth, 'I'll tell thee what, Dame Loveday, I want the maid, and must have her*”<sup>717</sup>.

El joven, a pesar de ello, está convencido de que ama realmente a Anne: “*Festus allowed his horse to move on a few paces, and then turned again, as if struck by a happy invention. 'Cripplestraw,' he began, with an artificial laugh, 'I am obliged to confess, after all: I must see her! 'Tisn't nature that makes me draw back--'tis love. I must go and look for her*”<sup>718</sup>. Y de ahí viene el segundo error: no entiende que el amor es entrega y no solo satisfacción. Queda claramente reflejado en el intento de abuso cuando Anne se queda sola en la falsa alarma de guerra. Una vez no ha conseguido satisfacer su pasión, no se preocupa lo más mínimo por lo que le pueda pasar a ella cuando queda sola en el camino: “*The worthy object of his search had in the meantime been plodding homeward on foot, sulky at the loss of his charger, encumbered with his sword, belts, high boots, and uniform, and in his own discomfiture careless whether Anne Garland's life had been endangered or not*”<sup>719</sup>.

Esta situación es quizá la que mejor refleja este amor falso, que no es más que una pasión no contenida por parte de un joven falto de autodominio. En ella el propio narrador detalla que no tiene ninguna preocupación sobre si la vida de ella está en peligro o no. Previamente Festus se ha autoconvencido de que ir en busca Anne no era un acto de cobardía –en vez de ir al frente, ya que era para defenderla-.

No obstante, en la historia hay otros momentos donde las malas maneras de Festus, que no son más que una manifestación de su incapacidad para amar, rozan el abuso o el acoso. Véase el siguiente ejemplo; en él Festus acaba de conocer a Anne hace unos días y al verla caminar de vuelta de casa de su tío decide ir con ella. Obsérvese el trato que Anne recibe. Tras insultarla y decirle que no dejara de ir con ella, ella rompe a llorar. Sus palabras posteriores de vana superioridad ante el mundo femenino son de nuevo insultantes:

*'I cannot go with you,' she said decisively.*

*'Nonsense, you foolish girl! I must walk along with you down to the corner.'*

*'No, please, Mr. Derriman; we might be seen.'*

---

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 238.

*'Now, now--that's shyness!' he said jocosely.*  
*'No; you know I cannot let you.'*  
*'But I must.'*  
*'But I do not allow it.'*  
*'Allow it or not, I will.'*  
*'Then you are unkind, and I must submit,' she said, her eyes brimming with tears.*  
*'Ho, ho; what a shame of me! My wig, I won't do any such thing for the world,'*  
*said the repentant yeoman. 'Haw, haw; why, I thought your "go away" meant*  
*"come on," as it does with so many of the women I meet, especially in these*  
*clothes. Who was to know you were so confoundedly serious?'*  
*As he did not go Anne stood still and said nothing*<sup>720</sup>.

Muy similar es la actitud que toma meses más tarde un día que merodea la casa de Anne y la ve por la ventana:

*'I saw you look round!' he exclaimed crossly. 'What have I done to make you*  
*behave like that? Come, Miss Garland, be fair. 'Tis no use to turn your back upon*  
*me.' As she did not turn he went on-- 'Well, now, this is enough to provoke a*  
*saint. Now I tell you what, Miss Garland; here I'll stay till you do turn round, if 'tis*  
*all the afternoon. You know my temper--what I say I mean.'* He seated himself  
*firmly in the saddle, plucked some leaves from the hedge, and began humming a*  
*song, to show how absolutely indifferent he was to the flight of time*<sup>721</sup>.

Estas situaciones reflejan la situación de acoso que ejerce sobre Ms. Garland, pero Festus va más allá al ver que no surten el efecto esperado. Y el acoso pasa a ser intento de abuso. Se resaltan dos momentos. En el primero Festus persigue a Anne por el camino en dirección a Overcombe. Ella intenta huir pero le alcanza e intenta usar la fuerza para besarla:

*Miss Garland was now within three feet of him, whereupon the senseless man,*  
*who could hold his breath no longer, sprang to his feet and darted at her, saying,*  
*'Ha! ha! a scheme for a kiss!'*  
*She felt his arm slipping round her neck; but, twirling about with amazing*  
*dexterity, she wriggled from his embrace and ran away along the field*<sup>722</sup>.

El segundo momento tiene lugar días más tarde. Anne se ha tenido que refugiar en una casa abandonada por la falsa alarma del inicio de la guerra. Festus ha ido tras ella y la

---

<sup>720</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>721</sup> *Ibid.*, pp. 163-164.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 207.

encuentra. Inmediatamente recuerda como días antes la rechazó por ese beso y lo exige de nuevo:

*Anne started back into the room, and remained still as a stone. Festus went on-- 'Come, you must trust to me. The French have landed. I have been trying to meet with you every hour since that confounded trick you played me. You threw me into the water.*

*Faith, it was well for you I didn't catch ye then! I should have taken a revenge in a better way than I shall now. I mean to have that kiss of ye. Come, Miss Nancy; do you hear?--'Tis no use for you to lurk inside there. You'll have to turn out as soon as Boney comes over the hill--Are you going to open the door, I say, and speak to me in a civil way?<sup>723</sup>*

Ella se protege encerrada en una habitación y se niega a abrirle y él se enfurece y pierde de nuevo los nervios. Sale lo más primario de él:

*'No, I cannot let you in,' she murmured, after a pause.*

*'Dash my wig, then,' he cried, his face flaming up, 'I'll find a way to get in! Now, don't you provoke me! You don't know what I am capable of. I ask you again, will you open the door?'<sup>724</sup>*

Y pasa a la amenaza: no va a ser un simple beso, sino cuarenta, consentidos o no. El verdadero rostro de Festus, que ha podido parecer al lector más o menos simpático por su carácter gamberro, se muestra aquí. Estas son las manifestaciones de su amor por Anne. Ella, como no podía ser de otra manera, detecta esta pasión desordenada:

*'Now, dash my wig, I will get at you! You've tried me beyond endurance. One kiss would have been enough that day in the mead; now I'll have forty, whether you will or no!' [...]*

*but she could see by the livid back of his neck that he was brimful of suppressed passion<sup>725</sup>.*

El contraste con John o Bob es evidente. Si bien los dos hermanos son muy distintos, Hardy nos muestra así, otra manera de amar, con un amor falso, desde la mera pasión. Una pasión que busca satisfacer únicamente los deseos de uno mismo y que desprecia al otro. Es un amor que se busca a sí mismo y que considera al otro como mero objeto para usar en provecho propio.

---

<sup>723</sup> *Ibid.*, pp. 229 – 230.

<sup>724</sup> *Ibid.*, pp. 230-231.

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 232.

### 14.3. Uncle Benjie

Esta actitud egoísta que se manifiesta en su concepción del amor, también se muestra en los demás campos de su vida. Junto con el amoroso, cobra especial importancia en la novela su relación con su tío Benjie, anciano lleno de sabiduría popular y de quien heredará todo ya que es su pariente más cercano.

Las muchachas lo saben y las ancianas del lugar se lo recuerdan a menudo – *“and the elder ladies mentioned in a tone of interest that he was likely to come into a deal of money at his uncle's death”*<sup>726</sup>. A la propia Anna se lo dicen directamente gente del pueblo - *'Fie, fie, Miss Nancy! you know,' said Granny Seamore, shaking her head still. 'But he's a fine young feller, and will have all his uncle's money when 'a's gone.'* Anne said nothing to this, and looking ahead with a smile passed Granny Seamore by<sup>727</sup> - e incluso su madre se lo recuerda y estaría encantada de que lograra casarse con él:

*Anne's reluctance to mention Festus was such that she did not correct her mother's error, and the dame went on: 'Well, you are quite right, my dear. Be friendly with him, but no more at present. I have heard of your other affair, and think it is a very wise choice. I am sure you have my best wishes in it, and I only hope it will come to a point.' [...]*

*'He's a very fine young fellow; he looks a thorough woman's protector.'*

*'He may look it,' said Anne.*

*'He has given up the freehold farm his father held at Pitstock, and lives in independence on what the land brings him. And when Farmer Derriman dies, he'll have all the old man's, for certain. He'll be worth ten thousand pounds, if a penny, in money, besides sixteen horses, cart and hack, a fifty-cow dairy, and at least five hundred sheep’*<sup>728</sup>.

El propio Festus está convencido de su futura herencia y se vanagloria ante Anne: *“Upon my life, he said so! How can you do it, Miss Garland, when I, who have enough money to buy up all the Lovedays, would gladly come to terms with ye?”*<sup>729</sup>

Sin embargo el tío Benjie conoce bien a Festus y no le agrada en absoluto la manera en que se comporta. Es más, así como Anne le teme, también su tío tiene miedo de lo que le pueda hacer a él: *“The old man was afraid of his nephew, physically and morally, and he began to regard Anne as a fellow-sufferer under the same despot”*<sup>730</sup>.

---

<sup>726</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>728</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 66.

Uncle Benjie a medida que avanza la obra se va dando cuenta de lo virtuosa que es Anne y lo canalla que es su sobrino. Toma plena confianza en ella como si realmente fuera ella su sobrina y el temor a Festus se va incrementando. Este recibirá su castigo por ello en el campo económico. Todo será consecuencia de sus acciones. El tío Benjie tomará la decisión de desheredarlo prácticamente por completo y dejárselo todo a Anne: "*Anne's queer old friend appointed her sole executrix of his said will, and, more than that, gave and bequeathed to the same young lady all his real and personal estate*"<sup>731</sup>. Hardy no desaprovecha la ocasión: el que la hace, la paga. Y Festus debido a su actitud abusiva hacia su tío, se quedará sin herencia.

#### 14.4. Consecuencias

Si su trato al tío Benjie y su vanagloria ante su poder adquisitivo van a acabar de manera trágica para él, su trato a Anne y su concepción del amor y de las mujeres también le llevarán a la tragedia. No será un Dios cruel el que genere la situación, sino el propio Festus Derriman con sus errores. Así no solo no conseguirá a Anne Garland, sino que otra mujer, Matilda, le enrederará usando los mismos métodos que él ha usado con Anne. El final de Festus, en este sentido, está cargado de ironía. Tal como señala Taylor, "*in Matilda he meets his match, since they are two of a kind in their persistent role-playing. Matilda is a professional dissembler who adopts the currency of her calling to allure the naïve Festus*"<sup>732</sup>.

Festus va tras Matilda por venganza hacia John. Piensa que este está enamorado de ella y quiere fastidiarle. Véase la banalización de nuevo del amor cuando se entera de ello:

*Festus replied with hesitation, 'He gave her up to John.'*

*'To John? How could he give her up to a man already over head and ears in love with that actress woman?'*

*'O? You surprise me. Which actress is it?'*

*'That Miss Johnson. Anne tells me that he loves her hopelessly.'*

*Festus arose. Miss Johnson seemed suddenly to acquire high value as a sweetheart at this announcement. He had himself felt a nameless attractiveness in her, and John had done likewise. John crossed his path in all possible ways*<sup>733</sup>.

---

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>732</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p.92

<sup>733</sup> HARDY, THOMAS (1998). *Ibid.*, p. 305.

Y también su reacción. Matilda va a ser usada como venganza. No le importa como tal, sino como un medio.

*'Now for my revenge! Duels? Lifelong disgrace to me if ever I fight with a man of blood below my own! There are other remedies for upper-class souls! . . . Matilda--that's my way.'* [...]

*'Yes. I saw her this very day, met her by accident, and spoke to her. She's still in the town--perhaps because of him. I can meet her at any hour of the day-- But I don't mean to marry her; not I. I will court her for my pastime, and to annoy him. It will be all the more death to him that I don't want her. Then perhaps he will say to me, "You have taken my one ewe lamb"--meaning that I am the king, and he's the poor man, as in the church verse; and he'll beg for mercy when 'tis too late-- unless, meanwhile, I shall have tired of my new toy'*<sup>734</sup>.

Como él mismo afirma no piensa en ella para casarse. Sin embargo, Matilda es una mujer de mundo que sabe usar artimañas para conseguir sus fines. Es más noble que Festus ya que tiene mejor corazón –recuérdese su arrepentimiento tras acusar a Bob para que fuese como marino y la ausencia del mismo en Festus-, pero no duda en mentir y engañar para salirse en cada situación con la suya.

Sin ser exhaustivos, se recuerda que engaña a Bob gastándose el dinero para acicalarse en vez de ir a Overcombe más rápidamente –*“that angel had, in short, so wildly spent Bob's and her own money in the adornment of her person before setting out, that she found herself without a sufficient margin for her fare by coach, and had scrimped from sheer necessity”*<sup>735</sup> o le miente sobre su edad – *“the drawn flesh of her neck became a mass of lines. But Bob did not look at these things, which, of course, were of no significance; for had she not told him, when they compared ages, that she was a little over two-and-twenty?”*<sup>736</sup> o sobre el hecho de no haber pisado jamás un teatro cuando ha sido durante tiempo actriz

*'Yes, yes, I see. Well, I have been away from England a long time, and don't know much about the theatre in the town; but I'll take you there some day. Would it be a treat to you?'*

*'O, an amazing treat!' said Miss Johnson, with an ecstasy in which a close observer might have discovered a tinge of ghastliness.*

*'You've never been into one perhaps, dear?'*

---

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>735</sup> *Ibid.*, pp. 137-138.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 139.

*'N--never,' said Matilda flatly. 'Whatever do I see yonder--a row of white things on the down?'*<sup>737</sup>

También se recuerda que al ser una mujer de mundo –y con pasado- es capaz de besar a Bob cuando está inconsciente ante la presencia de Anne sin ningún pudor (nótese la respuesta vasta que da a Anne cuando esta se enfada):

*Matilda stood looking at Bob for a moment, as if preparing to go, till moved by some impulse she bent and lightly kissed him once.*

*'How can you!' cried Anne reproachfully. When leaving the mouth of the arch she had bent back and seen the act.*

*Matilda flushed. 'You jealous baby!' she said scornfully*<sup>738</sup>.

Con esta visión del mundo, Matilda actúa como una pícara que tiene que buscarse la vida para sobrevivir. Sus planes están en buscar un buen matrimonio: *"No; I can do no more. When you come back I shall be gone. I ask one thing of you. If all goes well with you and him, and he marries you--don't be alarmed; my plans lie elsewhere--when you are his wife tell him who helped to carry him away"*<sup>739</sup>.

Pero fracasan:

*with the rest of the visitors had not matrimonial hopes detained her there. These had nothing whatever to do with John Loveday, as may be imagined, but with a stout, staid boat-builder in Cove Row by the quay, who had shown much interest in her impersonations. Unfortunately this substantial man had not been quite so attentive since the end of the season as his previous manner led her to expect; and it was a great pleasure to the lady to see Mr. Derriman leaning over the harbor bridge with his eyes fixed upon her as she came towards it after a stroll past her elderly wooer's house*<sup>740</sup>.

El interés de Festus lo aprovecha de manera estratégica para enredarle. Y así aquel que se acerca a ella con intención de usarla como un juguete contra John, es usado y engañado magistralmente. Festus que no tenía, como se ha visto, la menor intención de casarse con ella acaba por despecho y engañado acudiendo al matrimonio. Ahí radica su tragedia: el abusador acaba siendo abusado por otros a consecuencia del mal uso que hace de su libertad:

---

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 308.



*On his way through the town that morning a curious little incident had occurred to him.*

*He was walking past one of the churches when a wedding-party came forth, the bride and bridegroom being Matilda and Festus Derriman.*

*At sight of the trumpet-major the yeoman had glared triumphantly; Matilda, on her part, had winked at him slyly, as much as to say-- But what she meant heaven knows: the trumpet-major did not trouble himself to think, and passed on without returning the mark of confidence with which she had favoured him<sup>741</sup>.*

---

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 348.



## V. TWO ON A TOWER

### 15. Lady Constantine

#### 15.1. Inicio

Viviette Constantine es una mujer casada con una relación peculiar con su marido Sir Blount Constantine. Este, en un momento determinado tiene que ir a África y por ello deja a su mujer en Inglaterra sola. El lector se encuentra ya con una Lady Constantine solitaria, pero a medida que avanza la novela va descubriendo que la relación con su marido era mala.

Así se ve por primera vez cuando Lady Constantine pide al párroco del pueblo que acuda a su casa para una consulta y habla de su marido:

*You may possibly be aware, Mr. Torkingham, that my husband, Sir Blount Constantine, was, not to mince matters, a mistaken—somewhat jealous man. Yet you may hardly have discerned it in the short time you knew him.'*

*'I had some little knowledge of Sir Blount's character in that respect.'*

*'Well, on this account my married life with him was not of the most comfortable kind'<sup>742</sup>.*

Lady Constantine habla de su marido con un carácter despectivo: está segura de que el párroco, a pesar de haberle conocido durante poco tiempo, se dio cuenta de que era un hombre celoso. El párroco lo confirma. Así, se ve como la esposa habla mal del marido y mueve a los demás a hablar mal de él.

Confirma, a continuación, que su vida matrimonial no está siendo feliz. De hecho, su marido le ha hecho prometer que en su ausencia no tendrá vida social y no saldrá a bailes, ni acontecimientos sociales sin él. Lady Constantine accedió en su momento y ahora está obligada a llevar una vida como si fuera una monja enclaustrada —*“to live like a cloistered nun during his absence”<sup>743</sup>*.

Todo ello es fruto de un matrimonio de conveniencia que no tuvo lugar *por amor* y que como veremos llevará a Lady Constantine a justificar futuras acciones. Como se ha dicho en el análisis de *A Pair of Blue Eyes*, el hecho de que no haya amor en el matrimonio no impide que éste sea válido ya que las condiciones de validez se cumplen y no son excusa ni ápice para el incumplimiento de la promesa matrimonial.

---

<sup>742</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Two on a tower*. Oxford: Oxford University Press. pp. 26-27.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 27.

Es verdad, como se ve posteriormente a lo largo de la obra, que Sir Blount no es un buen marido. “*The result upon her of the recent discovery with regard to the late Sir Blount Constantine is peculiar. To say that he ill-used her in his lifetime is to understate a truth*”<sup>744</sup> afirma uno de los personajes.

A pesar de que nunca aparece Sir Blount directamente, se percibe que esto es así. Más aun cuando un compañero que estuvo con él relata que Sir Blount se olvida de su mujer durante todo el periodo en que está en África y que incluso se casa con una princesa nativa:

*I urged him not to delay his return to England; but he was much against going back there again. He had dropped his old name altogether, and had married a native princess--”*

*’Married a native princess!’ said Lady Constantine*<sup>745</sup>.

Al final del relato de este compañero de Sir Blount vemos que el desequilibrio mental del marido es obvio hasta el punto de que acaba suicidándose:

*But I soon found that Sir Blount drank much harder now than when I had known him, and that he was at times very greatly depressed in mind at his position. One morning in the middle of December last I heard a shot from his dwelling. His wife rushed frantically past me as I hastened to the spot, and when I entered I found that he had put an end to himself with his revolver*<sup>746</sup>.

Ante toda esta situación, Lady Constantine mantiene durante la historia una relación fría hacia lo que la relaciona como esposa con su marido. Lo único que le va a importar va a ser si está vivo o muerto para saber cuál es su estado. Se ve frecuentemente a lo largo de la obra. Así cuando su marido muere por primera vez –no muere realmente-, su reacción no es de dolor, sino de seriedad como se aprecia en esta conversación entre Mr. Torkingham y St. Cleeve:

*’Poor Lady Constantine,--so good and so sensitive as she is! I suppose she is quite prostrated by the bad news.’*

*’Well, she is rather serious,--not prostrated. The household is going into mourning.’*

---

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>745</sup> *Ibid.*, pp. 210-211.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 211.

*'Ah, no, she would not be quite prostrated,' murmured Swithin, recollecting himself. 'He was unkind to her in many ways'<sup>747</sup>.*

O, por ejemplo cuando en esta misma situación, le dice que gracias a esta muerte, ella ya es libre para divertirse y seguir sus inclinaciones: *"For though your pecuniary troubles have been discovered to the world and yourself by it, your happiness in marriage was, as you have confided to me, not great; and you are now left free as a bird to follow your own hobbies"*<sup>748</sup>.

Y es que como se ha dicho Lady Constantine estaba en una situación comprometida en la que no podía salir debido a la promesa hecha a su marido y debido también a la situación social en la que se encuentra: mujer casada pero sin la presencia del marido. Esta situación le lleva a estar por en un estado permanente de aburrimiento y soledad.

Estos dos estados quedan reflejados en las primeras páginas. Véase la descripción que hace el autor de ella en los primeros párrafos: *"She was in a mood to welcome anything that would in some measure disperse an almost killing ennui. She would have welcomed even a misfortune"*<sup>749</sup> o la misma declaración que hace de su estado al finalizar una de sus primeras cartas escritas a Swithin en la que ella misma se declara como sola en este mundo: *"I wish you had a mother or sister, and pity your loneliness! I am lonely too.—Yours truly"*<sup>750</sup>.

Este estado inicial de aburrimiento y de soledad va a ser clave para el desarrollo de *Two on a Tower* ya que va a ser el motor que mueva a Viviette a acercarse a Swithin e iniciar la trama de la novela. El mismo Hardy lo describe así en uno de los primeros encuentros entre ambos. En él se presenta el inicio de la relación marcada por las ansias de ella de salir de su vida monótona para hacer, alegarse o sufrir por algo:

*The soft dark eyes which she raised to him as he entered--large, and melancholy by circumstance far more than by quality--were the natural indices of a warm and affectionate, perhaps slightly voluptuous temperament, languishing for want of something to do, cherish, or suffer for*<sup>751</sup>.

---

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>750</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>751</sup> *Ibid.*, pp. 25-236.

## 15.2. Encuentro con Swithin

Una mañana por casualidad – “*She herself had lived within a mile of it [la torre] for the last five years, and had never come near it till now*”<sup>752</sup> –, Lady Constantine pasea por los alrededores de la torre desde donde Swithin observa el universo con su maquinaria. Ella conocía la torre ya que “*the column had been erected in the last century, as a substantial memorial of her husband's great-grandfather, a respectable officer who had fallen in the American war*”<sup>753</sup>, pero jamás pasaba por ahí. En este paseo casual se conocen los dos principales protagonistas de la obra.

Dado que Swithin es un muchacho agraciado y que Viviette está aburrida, solo y con ganas de novedades en su vida, ella idealiza el encuentro y al joven:

*The curious juxtaposition of youthful ardour and old despair that she had found in the lad would have made him interesting to a woman of perception, apart from his fair hair and early-Christian face. But such is the heightening touch of memory that his beauty was probably richer in her imagination than in the real*<sup>754</sup>.

Esta idealización le sirve para alejarse de la vida monótona e incluso de la desesperación: “*Swithin had, in fact, arisen as an attractive little intervention between herself and despair*”<sup>755</sup>.

Tras este encuentro, ella quiere huir de la situación en la que se halla. Piensa que su vida es una carga. Queda ello reflejado tras un análisis del encuentro con el párroco para consultarle si puede romper la promesa que hizo a su marido de no salir públicamente. Mr. Torkingham le contesta que si hizo está promesa, lo más adecuado es mantenerla:

*The inevitable fruits of precipitancy have resulted to me: my life has become a burden. I get such invitations as these' (holding up the cards), 'but I so invariably refuse them that they are getting very rare. . . . I ask you, can I honestly break that promise to my husband?'*

*Mr. Torkingham seemed embarrassed. 'If you promised Sir Blount Constantine to live in solitude till he comes back, you are, it seems to me, bound by that promise. I fear that the wish to be released from your engagement is to some extent a reason why it should be kept. But your own conscience would surely be the best guide, Lady Constantine?'*

---

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 51.

*'My conscience is quite bewildered with its responsibilities,' she continued, with a sigh. 'Yet it certainly does sometimes say to me that--that I ought to keep my word. Very well; I must go on as I am going, I suppose'*<sup>756</sup>.

Como se observa, ella no queda del todo convencida. Su aceptación es a regañadientes. Y como la respuesta del pastor no le gusta, decide no pedirle el favor que tenía pensado pedirle y por el que realmente le había llamado. Se intuye aquí un rasgo que va ser característico a lo largo de la obra de la protagonista principal: su lucha entre lo que debe hacer y lo que quiere hacer; entre la virtud y la pasión; entre lo que le dicen que debe hacer y lo que la pasión le pide.

El favor de ir a Londres para ver si su marido está realmente allí – alguien le ha escrito diciendo que lo han visto-, se lo pide a Swithin *"I first thought of disclosing the matter to Mr. Torkingham; but I altered my mind, and decided on you"*<sup>757</sup>. No se atreve a poner su confianza en alguien que sepa lo que ha de hacer y de ahí encuentra a St. Cleve que por su juventud acaba aceptando aunque en un primer momento se niegue, ya que ha de estar en el observatorio aquellos días. Ante la acusación de egoísmo por parte de Viviette cede:

the point is, I want a helper: no woman ever wanted one more. For days I have wanted a trusty friend who could go on a secret errand for me  
[...]  
You see my reason for declining, Lady Constantine.  
'Young men are always so selfish!' she said<sup>758</sup>.

### 15.3. Lucha interior y caídas

Estos primeros encuentros que derivan en enamoramiento o idealización del investigador le lleva a una lucha interior continua. Lady Constantine es consciente de que es una mujer casada y que debe fidelidad a su marido pero a la vez se encuentra sola y sin su presencia. Obviamente es una situación difícil para ella y comprometida socialmente.

No se entra a analizar el personaje de Sir Blount en profundidad. Es obvio que la actitud de él es de una gran irresponsabilidad. Se desentiende de su esposa, huye del hogar y la obliga a llevar una vida heroica, apartada del mundo en un estado civil de casada pero sin su presencia. Es comprensible, pues, que Viviette cuando conoce a Swithin

---

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>758</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

busque salir del estado en que se encuentra y empieza a incumplir su promesa. Sin embargo, el hecho de que sea comprensible no justifica su actitud, ni mucho menos que esta sea correcta.

Estas primeras caídas en tentación propias de enamorada primeriza van tomando progresivamente mayor importancia durante el primer tercio de la novela. La primera caída más relevante se produce cuando encuentra a Swithin en su despacho de la torre dormido y decide cortarle con unas tijeras que encuentra allí mismo un rizo de su caballera:

*and at last Lady Constantine sighed, perhaps she herself did not exactly know why. Then a very soft expression lighted on her lips and eyes, and she looked at one jump ten years more youthful than before--quite a girl in aspect, younger than he. On the table lay his implements; among them a pair of scissors, which, to judge from the shreds around, had been used in cutting curves in thick paper for some calculating process.*

*What whim, agitation, or attraction prompted the impulse, nobody knows; but she took the scissors, and, bending over the sleeping youth, cut off one of the curls, or rather crooks,--for they hardly reached a curl,--into which each lock of his hair chose to twist itself in the last inch of its length. The hair fell upon the rug. She picked it up quickly, returned the scissors to the table, and, as if her dignity had suddenly become ashamed of her fantasies, hastened through the door, and descended the staircase<sup>759</sup>.*

Ella misma se ruboriza y se avergüenza de lo que está haciendo. Es una mujer casada cortando un rizo a un muchacho joven y guapo por el que siente admiración. A pesar de que se entiende su difícil situación, su comportamiento es en este momento cuanto menos poco prudente y se pone en ocasión de que vaya a peor. Ella misma se da cuenta momentos después: "*She blushed a blush which seemed to say, 'I am getting foolishly interested in this young man.'* She had, in short, in her own opinion, somewhat overstepped the bounds of dignity<sup>760</sup>". Ha pasado una barrera que jamás debería haber cruzado. El joven es interesante, inteligente y afable, pero aquí el enamorarse es una decisión consciente que pasa por la voluntad. No es un flechazo irremediable contra el que no se puede hacer nada. Es un enamoramiento que se va alimentando progresivamente a medida que ella van trabando amistad y le va conociendo. Pasa a ser un acto de la voluntad. No me enamoro, sino que decido enamorarme; consiento en enamorarme. Ella misma es consciente de que esto es así. Uno se enamora

---

<sup>759</sup> *Ibíd.*, pp. 44-45.

<sup>760</sup> *Ibíd.*, p. 48.



indebidamente a menos que se ponga en peligro y luego voluntariamente consienta en que su corazón se afiance. Ve que hay un límite.

A lo largo de esta parte de la novela<sup>761</sup>, Lady Constantine va luchando. A veces, se pone en peligro de enamorarse y en otras ocasiones, se da cuenta y rectifica su actitud. Veamos solo dos ejemplos. En una conversación que están manteniendo los dos, él le cuenta con extensión toda la casuística referente a un posible descubrimiento astronómico. Al cabo de un rato él se pregunta si quizá no está siendo demasiado pesado. Y ella responde así:

*But I tire you with this subject?'*

*'On the contrary, you speak so beautifully that I could listen all day'<sup>762</sup>.*

Parece una respuesta inadecuada para una mujer casada que está a solas con otro hombre. El segundo ejemplo escogido sucede cuando St. Cleve le comenta que ha pasado toda la noche mirado por el ecuatorial y no ha dormido nada, pero que no importa en absoluto su salud en relación a su trabajo. A lo que ella le replica con un: *"Ah, it does matter! Now, promise me--I insist--that you will not commit such imprudences again; for what should I do if my Astronomer Royal were to die?"<sup>763</sup>* La implicación personal que toma Lady Viviette no es, desde luego, la más adecuada para una mujer casada. El propio autor reflexiona sobre ello y asume que mucho –lectores o personajes de la historia– considerarían ese interés de Viviette por el joven como peligroso: *"The warm interest she took in Swithin St. Cleve--many would have said dangerously warm interest--made his hopes her hopes"<sup>764</sup>.*

Tan peligroso es el interés que toma por el muchacho que acaba sucumbiendo y admite que ya no puede más y que no puede evitarle. Se dice para sí misma que le da igual si está mal; que está demasiado enamorada de él. Este punto supone un paso muy importante en los errores que comete Lady Constantine y que apoyan plenamente la idea de su *desheroización*, de que ella es plenamente responsable de lo que los desastres que le avecinan. Si hasta ahora, se le podía acusar de cierta imprudencia, ella jamás había dejado de luchar y de ver que estaba mal poner su corazón en el chico. Ahora lo ve y por primera vez le da igual. Es en este momento cuando es infiel a su marido.

---

<sup>761</sup> La primera parte de la novela es aquella que transcurre hasta que se sabe –falsamente– que el marido de Lady Constantine –Sir Blount– está muerto.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>764</sup> *Ibidem.*

Voluntariamente en su corazón ha consentido con esta infelidad. Es totalmente cierto que Sir Blount es un desastre de marido y la sitúa en una posición peligrosa de desprotección no solo física –que es lo de menos, aun en la época- sino de desprotección espiritual, moral. Ahora bien, todo ello no es óbice para que Viviette sea infiel con las promesas matrimoniales:

*She left the old woman with an evasive answer, and with a breaking heart crept along the road. Tears brimmed into her eyes as she walked, and by the time that she was out of sight sobs burst forth tumultuously.*  
*'I am too fond of him!' she moaned; 'but I can't help it; and I don't care if it's wrong,--I don't care!'*<sup>765</sup>

Esta primera infidelidad que comete en su corazón da pie a que aumente la imprudencia en relación directa con él. Así sucede cuando St. Cleeve se disgusta de tal modo al enterarse que otro investigador se le ha anticipado por unas semanas en un descubrimiento que él ha hecho, enferma de pena. Ella va a verle en un momento en que debido a su alta fiebre está semiinconsciente y de rodillas en el lecho, le susurra:

*'How could you do it?' Lady Constantine whispered. 'O, how could you think so much of renown, and so little of me? Why, for every discovery made there are ten behind that await making. To commit suicide like this, as if there were nobody in the world to care for you!'*  
[...]  
*Scarcely knowing what she did Lady Constantine ran back to Swithin's side, flung herself upon the bed and in a paroxysm of sorrow kissed him*<sup>766</sup>.

Este beso es dado porque él no está mentalmente presente y por tanto no es una infidelidad tan grave como si él hubiese estado despierto y consciente, pero si supone un paso mayor de imprudencia en lo exterior. Este paso le lleva a replantearse si no está pasando un límite que al principio no quería y que ya está en un terreno muy peligroso. Tras esta reflexión se da cuenta que tiene que seguir luchando y no tolerar esta relación con él. El narrador lo explica claramente:

*A misgiving had taken sudden possession of her. Her true sentiment towards St. Cleeve was too recognizable by herself to be tolerated.*

---

<sup>765</sup> *Ibíd.*, pp. 67-68.

<sup>766</sup> *Ibíd.*, p. 71.

*That she had a legitimate interest in him as a young astronomer was true; that her sympathy on account of his severe illness had been natural and commendable was also true. But the superfluous feeling was what filled her with trepidation.*

*Superfluities have been defined as things you cannot do without, and this particular emotion, that came not within her rightful measure, was in danger of becoming just such a superfluity with her. In short, she felt there and then that to see St. Cleeve again would be an impropriety; and by a violent effort she retreated from his precincts, as he had observed.*

[...]

*To speak plainly, it was growing a serious question whether, if he were not hidden from her eyes, she would not soon be plunging across the ragged boundary which divides the permissible from the forbidden<sup>767</sup>.*

Como se ve en este último párrafo, habla de un límite que separa lo permisible<sup>768</sup> de lo prohibido<sup>769</sup>. Tras esta decisión, se mantiene alejada del astrónomo físicamente pero en su corazón desea estar con él -*His unpractised mind never once guessed that her stipulations against his coming might have existed along with a perverse hope that he would come*-<sup>770</sup>.

#### 15.4. Religiosidad

Como se ha podido observar en la lucha interior que mantiene, Lady Constantine es una mujer formada que sabe lo que está bien y lo que está mal. Es creyente y en numerosas ocasiones la vemos rezando o en la propia iglesia. Como se ve a continuación, incluso, en momentos en los que hay pocos feligreses asistiendo a la ceremonia:

*Ash Wednesday occurred in the calendar a few days later, and she went to morning service with a look of genuine contrition on her emotional and yearning countenance. Besides herself the congregation consisted only of the parson, clerk, school-children, and three old people living on alms, who sat under the reading-desk<sup>771</sup>.*

---

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>768</sup> Que en este trabajo se ha definido como imprudente.

<sup>769</sup> Que sería la infidelidad matrimonial propiamente dicha. Como se ve la propia obra hace una distinción entre las dos situaciones descritas hasta ahora en este subepígrafe.

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 65.

Cuando la relación pasa a ser lícita con Swithin, ella insiste frecuentemente en que de más importancia a lo religioso. El culmen de esta situación es la petición de que se confirme y se prepare adecuadamente unos días antes para recibir el sacramento.

Sin embargo, cuando más se manifiesta esta religiosidad es en los momentos de recogimiento y oración. La vemos a menudo en momentos de tribulación apartada del mundo pidiendo fortaleza. Véase por ejemplo estas dos conversaciones. En esta primera con su hermano Louis, este cree que no está sola en la habitación –sino con St. Cleeve- porque la oye hablar en susurros. Sin embargo estos susurros son oración y así se lo dice cuando Louis entra de sopetón en la habitación y ve que no hay nadie, aparte de ella:

*'A listener is required for a speaker.'*  
*'True, Louis.'*  
*'Well, to whom were you speaking?'*  
*'God.'*  
*'Viviette! I am ashamed of you.'*  
*'I was saying my prayers.'*  
*'Prayers--to God! To St. Swithin, rather!'<sup>772</sup>*

O en esta otra con Swithin. Lady Constantine ha decidido reformar la torre –para ello ha de gastar una suma considerable de dinero- para que el chico puede realizar sus observaciones astronómicas mejor. Swithin teme que ello no cuente con el beneplácito del marido y si vuelve, se enfada y Viviette se halle en problemas:

*'O yes. But what would Sir Blount say, if he came home and saw the goings on?'*  
*Lady Constantine turned aside to hide a sudden displacement of blood from her cheek. 'Ah--my husband!' she whispered. . . . 'I am just now going to church,' she added in a repressed and hurried tone. 'I will think of this matter'<sup>773</sup>.*

De nuevo en un momento de necesidad, de agobio o de tristeza acude a Dios para saber qué hacer. En este caso hallará la solución de decir que la reforma es para ella ya que a partir de ahora su hobby que le va a distraer de la monotonía será este; precisamente el mismo que Swithin.

Parece así, que la religiosidad de Lady Constantine existe pero es algo supersticiosa. Acude a Dios en sus momentos difíciles pero no para meditar sobre la bondad de sus

---

<sup>772</sup> *Ibíd.*, p. 199.

<sup>773</sup> *Ibíd.*, p. 50.

acciones, sino para encontrar remedios a unos objetivos ya planeados. No parece importarle si esos objetivos son intrínsecamente malos o no. Se ve en el ejemplo anterior. Pide a Dios encontrar la solución para ayudar a Swithin y mantener las apariencias públicamente, pero no pide fortaleza para dejar esa relación. Ella quiere eso y pide conseguirlo. El mismo autor reflexiona sobre ello *“Lady Constantine, by virtue of her temperament, was necessarily either lover or dévoté, and she vibrated so gracefully between these two conditions that nobody who had known the circumstances could have condemned her inconsistencies”*<sup>774</sup>.

Para un análisis adecuado del personaje se refleja precisamente esta fluctuación de la que se ha hablado en el punto anterior, el de la lucha interior. En esta lucha juega un papel importante su religiosidad. No se pretende condenar su inconsistencia pero sí reflejarla ya desde un principio. Este aspecto de su carácter va a ser fundamental para el gran yerro que comete nuestra protagonista y que desencadenará la tragedia final. Una tragedia que una vez más vendrá desencadenada por estos errores y no por las circunstancias externas o por un Dios cruel que se mofa de ella y de su felicidad.

#### *15.5. Virtud en la sociedad*

En esta lucha interior juega un papel primordial el entorno, la sociedad que rodea a Lady Constantine. De esta manera, además de su religiosidad –más o menos auténtica– la presión social la va a frenar de cometer errores, romper su promesa o ser infiel a su marido. Así vemos que si Viviette hubiese vivido apartada del mundo, habría caído en la tentación que supone Swithin. Pero el entorno la ayuda a vivir como sabe que debe vivir; ser virtuosa. El pueblo actúa de freno. Cuando la comunidad no está corrompida, es más difícil ser corrupto por la vergüenza que supone el vicio. Así, la primera vez que Viviette oye que gente del pueblo empieza a rumorear que ellos dos se ven demasiado y que ella está demasiado interesada en el astrónomo, se queda petrificada. La sensación de vergüenza y de no ser un modelo para el resto le lleva en esta lucha interior que hemos visto a renunciar a ver a Swithin de nuevo.

*They say--though 'tis little better than mischief, to be sure--that it isn't the moon, and it isn't the stars, and it isn't the plannards, that my lady cares for, but for the pretty lad who draws 'em down from the sky to please her; and being a married example, and what with sin and shame knocking at every poor maid's door afore you can say, "Hands off, my dear," to the civilest young man, she ought to set a better pattern.'*

*Lady Constantine's face flamed up vividly.*

---

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 141.

*'If Sir Blount were to come back all of a sudden--oh, my!'  
Lady Constantine grew cold as ice.  
'There's nothing in it,' said Tabitha scornfully. 'I could prove it any day.'  
[...]  
After this Lady Constantine lapsed into her former life of loneliness; and by these  
prompt measures the ghost of a rumour which had barely started into existence  
was speedily laid to rest'<sup>775</sup>.*

Si bien ella misma no era capaz de controlarse, la sociedad, la presión social, el qué dirán la ayuda a superar la tentación y apagar el rumor. Sin embargo, esta superación es débil porque no es una superación de corazón, sino meramente por las apariencias. No nace de un convencimiento de que es lo mejor para ella. Si el entorno cambiase o no estuviese, vería a St. Cleeve sin pensárselo. Ineludiblemente tras un breve periodo de tiempo de soledad, Viviette cede. Y lo hace precavidamente. Sabe que no puede ver al joven científico públicamente y entonces vuelve a verlo visitándolo por las noches en la torre. En una de estas ocasiones en que se presenta sin avisar, Swithin había quedado con algunos campesinos del pueblo para enseñarles los aparatos que tenía y que pudieran realizar alguna observación. Cuando se presentan, Lady Constantine está con él. Ella queda profundamente atemorizada y pide a Swithin que les niegue la entrada con alguna excusa. Él así lo hace y ella se queda con la sensación de no tener suficiente autocontrol:

*They mistakenly suspect my interest to be less in astronomy than in the astronomer, and they must have no showing for such a wild notion. What can you do to keep them out?'*  
[...]  
*'What weakness, what weakness!' she said to herself. 'That envied power of self-control, where is it? That power of concealment which a woman should have--where? To run such risks, to come here alone,--oh, if it were known! But I was always so,--always!'<sup>776</sup>*

En estas últimas palabras, vemos de nuevo la lucha interior que supone su situación para ella y cómo siente que no puede con ella también de cara a las apariencias externas. Unas apariencias que van a ser clave a lo largo de la novela. A menudo, este bien quedar marcará la manera de actuar, independientemente de si esté bien o mal. Así sucede cuando Louis sospecha que la pulsera que encontró el obispo en el despacho de la torre pertenece a su hermana:

---

<sup>775</sup> *Ibíd.*, pp. 56-57.

<sup>776</sup> *Ibíd.*, p. 85.

*'But if we announce our marriage--'  
'Even as your wife, the position was too undignified--too I don't know what--for me  
ever to admit that I was there! Right or wrong, I must declare the bracelet was not  
mine. Such an escapade--why, it would make me ridiculous in the county; and  
anything rather than that!'*<sup>777</sup>

Lo deja claro Lady Constantine. Prefiere mentir antes que se descubra la verdad y se vea su actitud. Hará cualquier cosa antes que quedar mal ante los demás. Ante esta perspectiva lógicamente la sociedad actúa de contrapeso a sus tentaciones. Y si cae, lo oculta. El parecer es más importante que el ser.

#### 15.6. Cambio de circunstancias

Se ha visto la actitud que tiene Lady Constantine en la primera parte de la novela; es decir, mientras se sabe que su marido está vivo en África. Se ha mostrado que su manera de actuar viene caracterizada principalmente por una lucha interior entre lo que quiere hacer y lo que debe hacer. Ambas posturas están influenciadas por su religiosidad y por el entorno. Hemos visto que previamente a esta lucha interior, Lady Constantine actúa con poca prudencia al dejarse enamorar de Swithin al ser una mujer casada.

Al contrario de lo que se suele decir<sup>778</sup>, Lady Constantine comete errores graves que en última instancia serán también consecuencia de la tragedia final. Se carga las culpas en las circunstancias que la rodean, en este caso, la actitud del marido. Es decir, ella es fiel a su marido durante años. Sin embargo, dadas las circunstancias a las que se ve sometida –de abandono absoluto, aburrimiento y tristeza- ella no tiene más remedio que caer en tentación y enamorarse de otro.

Este razonamiento parte de una verdad evidente. Sir Blount maltrata psicológicamente a su mujer y por ello es un pésimo marido. Sin embargo, ello no es óbice para que ella no sea libre y pueda escoger lo que realmente tiene que hacer. Su situación era muy dura – injustamente dura– pero no era esclava de las circunstancias. El hecho de que su actitud sea comprensible no implica que sea buena. Este rasgo propio de la mayoría de las novelas de Hardy<sup>779</sup> es el que ha llevado a la crítica a considerar que sus personajes no eran libres, que no podían hacer otra cosa. Y en este, y en los casos en

---

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>778</sup> Véase subepígrafe dedicado al fatalismo en la novela.

<sup>779</sup> La única excepción es *Under the Greenwood Tree*

los que se trata en esta tesis, los personajes pasan por situaciones muy complicadas pero jamás dejan de poder escoger el camino correcto. Serán ellos los que cavén su propia tumba con sus decisiones no virtuosas; no serán sus circunstancias.

Aplicado a esta primera parte de la novela, es obvio que tanto marido como esposa cometen errores. Y este mal actuar humano provocará la tragedia. Pero esta tragedia, bajo ningún punto de vista, puede venir provocada por un Dios que se ríe de ellos y les pone en estas circunstancias. Son estos personajes que con su proceder han generado estas situaciones.

Si en esta primera parte, Lady Constantine es infiel, no se puede decir lo mismo de la segunda. Lo que antes era una infidelidad alimentada por la voluntad, ahora ya no lo es porque se cree que Sir Blount está muerto. En la tercera y última parte de la novela, se verá que realmente murió más tarde de lo que se pensaba; no obstante, ello no implicará que Lady Constantine peque. Tal como dice el Catecismo de la Iglesia Católica “para que un pecado sea mortal se requieren tres condiciones: Es pecado mortal lo que tiene como objeto una materia grave y que, además, es cometido con pleno conocimiento y deliberado consentimiento”<sup>780</sup>. Obviamente, a pesar de que hay infidelidad –se casa de nuevo estando todavía casada con Sir Blount- ella piensa que no está casada por que su marido está muerto.

Cuando le anuncian que saben que ha muerto –“*The subject is briefly this, Lady Constantine: that you have been a widow for more than eighteen months*”<sup>781</sup>- se descubre que durante la primera parte de la novela, Lady Constantine ya era viuda<sup>782</sup>. Se puede pensar que realmente entonces no ha sido infiel ya que era viuda. Sin embargo, ella no lo sabía y sigue siendo grave porque piensa que su marido está vivo. Como aclara el sacerdote Jorge Loring la condición de gravedad del pecado es “que la materia sea gravemente mala (en sí o en sus circunstancias); o que yo crea que es grave aunque de suyo no lo sea”<sup>783</sup>.

Un caso extremo que sirve para entender esta puntualización al pecado grave es el siguiente. Un hombre quiere apuñalar a otro mientras duerme. Va su casa y efectivamente lo apuñala. Ahora bien, no lo mata porque ya estaba muerto. Otro hombre lo había apuñalado minutos antes sin que él lo supiera. A pesar de que el

---

<sup>780</sup> *Catecismo de la Iglesia Católica*, n. 1857.

<sup>781</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, p. 78.

<sup>782</sup> No lo era pero es lo que el lector piensa en ese momento

<sup>783</sup> LORING, JORGE (2004). *Para salvarte*. México: Mexicali, nº 61.



segundo asesino no lo ha matado porque ya estaba muerto; ello no dirime moralmente su culpa. Salvando las distancias, lo mismo ocurre con Lady Constantine. Ella no sabía que era viuda –como el otro no sabe que estaba ya apuñalado - y por tanto, la gravedad moral es la misma.

Así pues en esta segunda parte, Lady Constantine pasa a actuar como si fuera viuda porque así cree que es ella y todos los que la rodean. De esta manera, *“What before mid ha' been a wrong desire is now a holy wish!”*<sup>784</sup>

Pero si moralmente la actitud de Viviette en esta segunda parte va a ser mejor y no va a tener que lidiar con luchas de este tipo, se va a enfrascar en otras tres luchas que van a marcar su relación con Swithin: la diferencia de edad, la diferencia social y el trabajo de él.

#### 15.7. Diferencia de edad

Uno de los aspectos que no se han comentado en el subepígrafe anterior es que en la primera parte de la novela, Lady Constantine tiene una actitud próxima a la maternal en relación a Swithin. Desde el principio sabe que hay una gran diferencia de edad entre ambos. De hecho, dado el aspecto añorado de Swithin cree que la diferencia es mayor de la que realmente es. Ello mezclado con la ingenuidad de él, su obsesión por la astronomía y el hecho de que ella esté casada lleva a Viviette a adoptar una actitud maternal hacia él. Así cuando a él se le rompe la mejor lente que tiene para el telescopio, ella de inmediato le ofrece y le compra una nueva: *“I' ll get you another – Yes, indeed, I will!”*<sup>785</sup> Lo mismo sucede con el telescopio que le permitirá realizar observaciones importantes:

*'An equatorial is the one instrument required to make you quite happy?'*

*'Well, yes.'*

*'I'll see what I can do'*<sup>786</sup>.

Estas primeras compras potenciarán este mecenazgo maternal que irá más allá de lo meramente material, pero que tendrá un fuerte componente. Ella misma reflexiona felizmente sobre ello:

---

<sup>784</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, p. 87.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 50.

*She soon recovered from the momentary consternation into which she had fallen at Swithin's abrupt query. The possibility of that young astronomer becoming a renowned scientist by her aid was a thought which gave her secret pleasure. The course of rendering him instant material help began to have a great fascination for her; it was a new and unexpected channel for her cribbed and confined emotions<sup>787</sup>.*

Ella, como madre o hermana mayor o amante cuidará de él. El mismo Hardy comenta esta mezcla de aspectos en la relación hacia él: *"At two minutes to twelve the door-bell rang, and a look overspread the lady's face that was neither maternal, sisterly, nor amorous; but partook in an indescribable manner of all three kinds"*<sup>788</sup>.

El fin del suministro de material por parte de Viviette –con los cambios en la torre incluido- coincide los rumores que oye en la gente del pueblo con su relación entre ellos dos. De esta manera, decide abandonarle, no sin antes buscarle una futura esposa adecuada para él incidiendo en esta vertiente maternal:

*and she, being as impressionable as a turtle-dove, watched a certain one of those commandments on the second table, till its thunder broke her spirit with blank contrition.*

[...]

*Having once got out of herself, seen herself from afar off, she was calmer, and went on to register a magnanimous vow<sup>789</sup>.*

Toda esta relación con un componente maternal es posible porque existe una considerable diferencia de edad entre ellos dos. Ella tiene veintinueve años y él veinte. En la primera parte, esta diferencia se refleja en esta maternidad. No obstante, cuando Sir Blount muere y su relación se afianza, ella duda de que la diferencia no sea excesiva:

*Am I not a fearful deal older than you?'*

*'At first it seems a great deal,' he answered, musing. 'But it doesn't seem much when one gets used to it.'*

*'Nonsense!' she exclaimed. 'It is a good deal'<sup>790</sup>.*

---

<sup>787</sup> *Ibidem.*

<sup>788</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 96.

Ella no queda convencida de que esta diferencia no sea excesiva y le generará dudas durante toda la historia. Ante cualquier suceso que le haga recordar esta diferencia quedará aturdida. A veces, rechazará estas dudas rápidamente. Así sucede cuando el obispo le confirma. Ella está pendiente de si el obispo usará la fórmula que usa para los adultos –tu servidor- o para los jóvenes –tu muchacho-. Al oír que usa la de los jóvenes le remuerde la conciencia haberse casado con alguien tan joven destrozándole la vida profesional. Sin embargo, olvida esta reflexión al pensar que le ha ayudado a subir de posición social<sup>791</sup>:

*hear if Dr. Helmsdale uttered the form 'this thy child' which he used for the younger ones, or 'this thy servant' which he used for those older; and how, when he said, 'this thy child,' she felt a prick of conscience, like a person who had entrapped an innocent youth into marriage for her own gratification, till she remembered that she had raised his social position thereby*<sup>792</sup>.

Este componente de justificación de un matrimonio tan desigual en la edad por la ventaja social resurgirá más adelante y hará que surgan dudas de nuevo. Esto queda reflejado en la conversación que mantiene al respecto con su hermano Louis:

*'Louis,' she said, 'in the case of a woman marrying a man much younger than herself, does he get to dislike her, even if there has been a social advantage to him in the union?'*  
*'Yes,--not a whit less. Ask any person of experience'*<sup>793</sup>.

En este sentido, la diferencia de edad y la diferencia social se entremezclarán y así cuando una desaparezca, aparecerá la otra y viceversa. Sin embargo, la que prevalecerá al final y no desaparecerá del todo, será el tema de la edad. Cuando Swithin vuelve después de haber estado tres años fuera y vea su mirada, lo que pensará Lady Constantine es que ha sido demasiado inocente al imaginarse que el hecho de que ella fuera bastante mayor que él fuera un problema:

*Thus, in sheer bitterness of spirit did she inflict wounds on herself by exaggerating the difference in their years. But she had nevertheless spoken truly. Sympathize with her as he might, and as he unquestionably did, he loved her no longer. But why had she expected otherwise? 'O woman,' might a prophet have*

---

<sup>791</sup> No sé acaba de entender este pensamiento de Lady Constantine. Es verdad que ella es de clase superior a él, pero nadie sabe que se han casado –ni lo va a saber en toda la novela-. De hecho, la condición para hacerlo público es que él se labre su futuro profesional y suba de clase y no crear ningún revuelo social.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 185.

said to her, 'great is thy faith if thou believest a junior lover's love will last five years!'<sup>794</sup>

### 15.8. Diferencia social

Ante la perspectiva de llevar un noviazgo lícito –una vez Lady Constantine es viuda-, las visitas entre ellos se hacen más frecuentes. No obstante, el hecho de que él sea de clase inferior provoca que no se puedan ver delante del resto del pueblo. Su permanente vigilancia les acaba agobiando y Lady Constantine piensa en tomar una decisión drástica y no verse más: *“Out of the frying-pan into the fire! After meanly turning to avoid the parson we have rushed into a worse publicity. It is too humiliating to have to avoid people, and lowers both you and me. The only remedy is not to meet”*<sup>795</sup>. Conociendo su carácter, obviamente, esto no acaba sucediendo y se siguen viendo, a pesar del escándalo que supondría hacer pública esta relación.

Sin embargo, toman la decisión de casarse en secreto, no hacer público el matrimonio y llevar una vida separada (con el proyecto de hacerlo público una vez el suba de clase social). Temen que si no se ven, la relación se enfríe y si se ven, que la gente los descubra. De ahí la decisión de contraer matrimonio.

Como se ha visto en el análisis de los personajes de las otras novelas, el matrimonio es válido siempre y cuando los dos contrayentes acudan libremente y hagan las promesas matrimoniales conscientes de que su vínculo existirá hasta que la muerte los separe. También se ha visto que el amor solo es auténtico si la entrega es total, para siempre y sin condiciones.

Tanto Swithin como Viviette acuden al matrimonio libremente y son conscientes del vínculo que supone el sacramento. Pero no parecen tener la madurez suficiente para conocer lo que supone amar plenamente al otro. Las palabras de Swithin en relación a su unión y que son admitidas por Lady Constantine lo confirma: *“It would be a humiliation to you at present that I could not bear if a marriage between us were made public; an inconvenience without any compensating advantage”*<sup>796</sup>. Perciben la entrega como un intercambio. Yo doy pero a cambio tú me das algo que compense lo que yo te

---

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 104.

doy. Y en el amor matrimonial, la entrega es del cien por cien de los dos. La entrega y la acogida es mutua pero no lleva cuentas de lo entregado y lo acogido<sup>797</sup>.

Muy distinto es que en vez de esta condición de tipo contractual entre ellos, se decida no hacerlo público por conveniencia o por no crear escándalo ante una sociedad desacostumbrada a este tipo de matrimonios. En el caso anterior, Swithin busca compensar aquello en lo que Viviette da más. En este caso no existe condición entre ellos; simplemente no se hace público porque no es conveniente de cara al exterior.

Parece que en el silencio de ambos en relación a su unión matrimonial puede haber las dos percepciones. La de compensar al otro con aquello que él me da y la de no decir nada para no escandalizar a la gente de su entorno. La primera está seguro. Veamos como Swithin resume el pacto matrimonial:

*'Well, then, here is our covenant. My lady swears to marry me; I, in return for such great courtesy, swear never to compromise her by intruding at Welland House, and to keep the marriage concealed till I have won a position worthy of her.'*  
*'Or till I request it to be made known,' she added, possibly foreseeing a contingency which had not occurred to him*<sup>798</sup>.

De nuevo, él insiste en que tiene que ganarse un nombre para llegar al nivel en que está ella. El no es digno de ella hasta que haga ciertas cosas. En este sentido, este amor es falso. Ella no le acoge a él en cuanto a lo que es con sus consecuencias. Hardy parece buscar la similitud con el caso de los padres de Swithin. Su padre se casó con su madre –de clase inferior- y la acogió con lo que era y de dónde venía. Luego el pueblo se asombró y les hizo la vida muy difícil – *“The marriage of Swithin’s father and mother led to their social isolation and early deaths”*<sup>799</sup>-. De ahí el factor de prudencia que ambos contrayentes deben tener. Pero no es lo que se ve en las conversaciones entre ellos.

Lógicamente, Hardy como buen conocedor de la naturaleza humana nos muestra a un Swithin que lo acepta de buenas a primeras pero luego se le hace muy complicado y en sucesivas ocasiones le pide hacerlo público. Ella siempre alega el tema social; es decir, la reacción que puede tener el pueblo dada la importancia que ella tiene en él. Pero

---

<sup>797</sup> De no ser así, moralmente a Lady Constantine se le permitiría ser infiel ya que lo que recibe de Sir Blount es nulo.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>799</sup> AHMAD, SULEIMAN M. (1993). *Ibid.*, p. XVI.

para él es humillante. Ve que no es aceptado como es con sus orígenes y sus circunstancias personales:

*'I was in hope that you would agree to let our marriage be known,' said Swithin, with some disappointment. 'I thought that these circumstances would make the reason for doing so doubly strong.'*

*'Yes. But there are, alas, reasons against it still stronger! Let me have my way'<sup>800</sup>.*

Esta condición pasa a ser una vergüenza para ella. Como si su relación con él fuera algo que no se pudiera mostrar. Puede parecer una nimiedad, pero este error va a contribuir al drama final. Si Lady Constatine hubiese hecho público su matrimonio, todos los problemas posteriores habrían quedado solventados. Louis no habría insistido en la relación con el Obispo, el propio Obispo no se habría enamorado, al conocerse la muerte posterior a la fecha pensada de Sir Blount, se habría enmendado por ser meramente una confusión y el hijo nacido habría nacido dentro del matrimonio. Si bien como veremos en breve, Lady Constatine comete un gran yerro, no es menos cierto que este error viene acompañado de otros que parten de un desamor. Si en el primer punto era la infidelidad hacia Sir Blount, en este segundo apartado es la falta de acogida en el amor hacia Swithin:

*'I am weaker than you,--far the weaker,' she went on, her tears falling. 'Rather than lose you out of my sight I will marry without stipulation or condition. But--I put it to your kindness--grant me one little request.'*

*He instantly assented'<sup>801</sup>.*

Efectivamente esta debilidad, este poner condiciones va a ser un foco vital para la tragedia que Hardy prepara. De nuevo, la crítica insiste en culpar a las circunstancias o a la sociedad en que les ha tocado vivir. Pero, si se hace un análisis detallado de lo que dicen y cómo actúan los personajes no se puede caer en esa trampa. Es su propia debilidad la que va a cavar su tumba.

### *15.9. Progresión en el trabajo*

Además de la diferencia de edad y la diferencia social, va a haber un asunto que va a preocupar a Lady Constatine a lo largo de toda la novela y es el de pensar que Swithin tiene un futuro prometedor como astrónomo, pero por culpa de ella, él va a tener una distracción continua que le va a impedir ser lo que podría ser.

---

<sup>800</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Ibíd.*, p. 192.

<sup>801</sup> *Ibíd.*, p. 104.

La carta que envíe el pariente lejano a Swithin va a contener esta idea: *“A woman of honourable feeling, nephew, would be careful to do nothing to hinder you in your career, as this putting of herself in your way most certainly will”*<sup>802</sup>. En esta ocasión parece que hay una falta de percepción de la realidad. No será un error moral, sino falta de sentido común ante la realidad. Parece obvio que en la vida hay que elegir y que se hace algo mejor si uno está centrado en aquello que hace. Obviamente, Swithin va a ser mejor profesional, si no se distrae con ella. Y él va a ser mejor amante, si no dedica exclusivamente su tiempo a su trabajo<sup>803</sup>.

Al final, ella no elegirá y escogerá los dos: que trabaje, gane el dinero de la herencia y se case luego con ella. Pero como los dos no pueden convivir porque al final uno se resiente, aquello se romperá. Parece, de alguna manera, que los personajes muestren sus carencias infantiles de desamor también en la vida práctica. Parecen niños que quieren las dos partes del pastel y al final se empachan.

Ella tiene consciencia de que esto es así durante toda la historia. Pero se intenta convencer de que no es así. Véase el extracto de la conversación entre los dos:

*'But can I not study and love both?'*  
*'I hope so,--I earnestly hope so. But you'll be the first if you do, and I am the responsible one if you do not'*<sup>804</sup>.

Ve que él necesita tiempo de estudio, de observación. Y que si no lo hace es por culpa de ella. Se convence de que el matrimonio en secreto que van a contraer va a calmar su relación y que el va a tener tiempo de estudio: *“Any feeling that you may now have against clandestine meetings as such would then be removed, and our hearts would be at rest”*<sup>805</sup>.

Como el propio Hardy comenta, la decisión está tomada y el matrimonio contraído. Una vez están casados, han de dirimir el tema; pero no hay vuelta atrás en su matrimonio: *“In marrying Swithin Lady Constantine had played her card,--recklessly, impulsively, ruinously, perhaps; but she had played it; it could not be withdrawn”*<sup>806</sup>.

---

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>803</sup> Como queda reflejado cuando marcha tres años a realizar observaciones.

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 161.

La elección está hecha. Sin embargo, sí hay vuelta atrás ya que resulta que Sir Blount estaba vivo y pueden echar para atrás su matrimonio. Ello le permite de nuevo considerar el asunto. Ve como algo más noble hacer un sacrificio por él y dejarle para que triunfe en su mundo profesional:

*and, loving Swithin now in a far calmer spirit than at that past date when they had rushed into each other's arms and vowed to be one for the first time, she ever and anon caught herself reflecting, 'Were it not that for my honour's sake I must re-marry him, I should perhaps be a nobler woman in not allowing him to encumber his bright future by a union with me at all'*<sup>807</sup>.

De nuevo subyace aquí una concepción del amor de ganar y perder como si fuera una transacción comercial. El narrador no condena a Lady Constantine por ello. Al contrario, estas reflexiones erróneas son propias de personas afables y sentimentales. Quiere sacrificar su felicidad por la prosperidad de él.

*But she persisted as only a fond woman can. Her conviction was that she who, as a woman many years his senior, should have shown her love for him by guiding him straight into the paths he aimed at, had blocked his attempted career for her own happiness*<sup>808</sup>.

Sin embargo, este planteamiento presenta dos problemas. Por un lado, olvida todo el pasado entre ellos en los que moralmente, al menos, han sido marido y mujer. Lo realmente noble está en arreglar el papeleo para que este acorde con una realidad ya vigente. El matrimonio anterior no se puede considerar nulo una vez Sir Blount está muerto. Puede que haya cambios legales y documentación que haya cambiar, pero la unión entre ellos dos es irrevocable. Por otro lado, olvida que la felicidad en el amor no solo consiste en darse gratuitamente, sino en acoger al otro como don. No permite así que Swithin la acoja como lo que es: un bien mayor para él que cualquier otra realidad terrena. En el fondo de nuevo, subyace el error de considerar el amor como una transacción donde si el otro está conmigo no puede perder nada. Tiene que salir beneficiado. En este sentido ambos personajes son profundamente post-modernos.

Parecen así jóvenes del siglo XXI. Obsérvese las reflexiones de Lady Constantine en relación a lo que ha obtenido Swithin casándose con él. Todo pasa por lo que ha perdido él. No está presente ni la entrega ni la acogida del otro como don gratuito. Todo

---

<sup>807</sup> *Ibíd.*, p. 217.

<sup>808</sup> *Ibíd.*, p. 224.



es puramente beneficio – pérdida. Dista mucho del “no lleva cuenta del daño”<sup>809</sup> de San Pablo. Dadas las circunstancias de ambos personajes su relación lleva consigo la pérdida de otras opciones: riqueza, fama, prestigio social y profesional. Pero como adultos saben que han de elegir. Sin embargo, Lady Constantine elige pero está continuamente mirando atrás. Habría sido lícito no casarse y dejarle trabajar. Pero ella una vez elige un camino no deja de tener remordimientos por no haber escogido el otro. Véase sus reflexiones. Obsérvese como el tema de los beneficios es una constante de su planteamiento:

*That she had wronged St. Cleeve by marrying him--that she would wrong him infinitely more by completing the marriage--there was, in her opinion, no doubt. She in her experience had sought out him in his inexperience, and had led him like a child.*

[...]

*No money from his uncle; no power of advancement; but a bondage with a woman whose disparity of years, though immaterial just now, would operate in the future as a wet blanket upon his social ambitions; and that content with life as it was which she had noticed more than once in him latterly, a content imperilling his scientific spirit by abstracting his zeal for progress.*

*It was impossible, in short, to blind herself to the inference that marriage with her had not benefited him<sup>810</sup>.*

A partir de aquí, se conoce que Sir Blount murió más tarde. El propósito de este subepígrafe es mostrar como la tragedia final viene causada por el gran yerro de Lady Constantine y no por las circunstancias. En los dos subepígrafes anteriores, se ha analizado los errores de Lady Constantine en cuanto a infidelidad primero y falta de acogida del otro después. Estos errores son anticipo, preparación del gran error.

Las circunstancias externas van a venir marcadas por un lado por el descubrimiento de la propia muerte de Sir Blount y por otro por la aparición de dos personajes que van a afectar a las decisiones de Viviette. Es obvio que estos dos personajes afectan e influyen, pero en ningún caso determinan las decisiones de la protagonista.

A continuación, se presenta a estos dos personajes en relación a la influencia que tienen sobre Lady Constantine. Será influencia pero nunca determinación.

---

<sup>809</sup> San Pablo. Corintios 13;5.

<sup>810</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, p. 229.

#### 15.10. Louis

No ofrece ninguna duda que el hermano de Viviette juega el *papel de malo*. Se encuentran muy pocos personajes así en la novelística de Hardy. Sus personajes *malos* suelen ser complejos; no se presentan tan planos. Incluso a personajes malvados que encontramos en novelas como *Far from the Madding Crowd* o *The Woodlanders* no presentan esta única faceta<sup>811</sup>.

Louis aparece en esta segunda parte de la novela una vez los dos protagonistas se han casado en secreto<sup>812</sup>. Su propósito es que su hermana se case con un pez gordo y mejorar la posición social de la familia. Así mismo se lo expresa él: “*therefore make up your mind to retrieve your position by a match with one of the local celebrities*”<sup>813</sup>. No escatima ni tiempo ni recursos. Va a ser su obsesión permanente. Véase como Viviette le explica a Swithin que la invitación al Obispo anglicano –soltero- corre toda de parte de Louis tanto de organización como de recursos:

*'This cleaning and preparation that I observe going on must be rather a tax upon you?'*

*'My brother Louis sees to it, and, what is more, bears the expense*<sup>814</sup>.

Su estrategia no acaba ahí, si no que presiona a su hermana para espabilar y escoger a un hombre mayor y rico. No obstante, a pesar de toda presión Viviette es libre en sus acciones:

*You are getting on to be a middle-aged woman, and your black hair is precisely of the sort which time quickly turns grey. You must make up your mind to grizzled bachelors or widowers. Young marriageable men won't look at you; or if they do just now, in a year or two more they'll despise you as an antiquated party*<sup>815</sup>.

Sus argucias le llevan a descubrir que Lady Constantine ama a St. Cleeve. “*Louis was too cautious a bird to reveal to her what had suddenly dawned upon his mind--that his sister, [...], had been foolish enough to get interested in this phenomenon of the parish,*

---

<sup>811</sup> Ni siquiera Festus Derriman se presenta tan plano.

<sup>812</sup> De hecho, el primer encuentro sucede en el viaje de vuelta en tren en el que Louis golpea accidentalmente a su hermana. No la reconoce, pero le deja una marca. Los recién temen que Louis les reconozca después por esa marca.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 184.

*this scientific Adonis*<sup>816</sup>. Urde planes para descubrir su relación<sup>817</sup> –como el de la pulsera – y poner celosa a su hermano con la relación entre Swithin y Tabitha:

*Her brother Louis now spoke. 'I fancy he is as interested in one of his fellow-creatures as in the science of astronomy,' observed the cynic dryly.*

*'In whom?' said Lady Constantine quickly.*

*'In the fair maiden who sat at the organ,--a pretty girl, rather'*<sup>818</sup>.

Sin embargo, todas estas tretas no surten efecto y Louis intensifica su ataque de casamentero de su hermana mintiendo. Primero miente a su hermana. Le dice que ha oído al Obispo suspirar palabras de amor por ella: *"He waved his hand, and murmured some tender words, though what they were exactly I could not hear"*<sup>819</sup>. Posteriormente, miente al Obispo en una visita infame en la que asegura que ella está loca de amor por él: *"None whatever--by letter,' said Louis. 'Her impression plainly is that she cannot encourage your lordship. Yet, in the face of all this reticence, the secret is that she loves you warmly"*<sup>820</sup>.

Usa la misma táctica que usó con ella: decirle que suspira de amores por él pero que no se atreve a decírselo. El Obispo es engatusado y se casa con Lady Constantine que accede al quedar pocos meses para dar a luz el hijo de St. Cleeve. He aquí las palabras exactas de Louis:

*'I think the remedy lies that way,' said Louis gently. 'Some words came from her one night which seemed to show it. I was standing on the terrace: I heard somebody sigh in the dark, and found that it was she. I asked her what was the matter, and gently pressed her on this subject of boldly and promptly contracting a new marriage as a means of dispersing the horrors of the old. Her answer implied that she would have no objection to do it, and to do it at once, provided she could remain externally passive in the matter, that she would tacitly yield, in fact, to pressure, but would not meet solicitation half-way'*<sup>821</sup>.

A pesar de estos planes que Louis urde nada cambia. El Obispo ya tenía puesta la mirada en Viviette y ella accede al matrimonio por el gran yerro cometido, no por los

---

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>817</sup> *His plan was of a cruel kind: to set a trap into which the pair would blindly walk if any secret understanding existed between them of the nature he suspected.* HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, p. 194.

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 257.

planes de Louis. Lady Constantine no es la víctima del parásito Louis<sup>822</sup>. Le influye en las decisiones, pero la responsabilidad es de ella. El propio Swithin piensa que Vivette puede estar influenciada por el poder coercitivo de Louis al pedirle que marche unos años a observatorios extranjeros – “*Swithin knew that of her own heart she would never wish to get rid of him; but coerced by Louis, might she not have grown to entertain views of its expediency?*”<sup>823</sup> Sin embargo, el lector sabe que Vivette ha estado meditando eso durante toda la historia. Es más, cuando ella va a buscar a St. Cleve para pedirle que se quede tras conocer que está embarazada hace caso omiso de las advertencias de Louis. Va porque es libre y sabe que es lo que debe hacer. De hecho, lo mismo sucede mientras está casada con Swithin y el propio Louis no lo sabe pero insiste en que escoja marido.

#### 15.11. El Obispo

Como se ha comentado anteriormente, la crítica reaccionó mal al hecho de que Hardy presentara a un Obispo de tales características en su obra y que se le tomara el pelo de esta manera. Hardy en el prefacio de la edición de 1895 contestaba a estas críticas diciendo que “*the Bishop is every inch a gentleman*”<sup>824</sup>. Uno podría pensar que en el prólogo Hardy oculta la realidad de la novela y simplemente no se atreve a afirmar lo que la novela insinúa. No obstante, en las cartas personales también afirma que esta molesto ante la interpretación de la crítica:

*Hardy's disgruntled Preface reveals –what is also evident from his letter answering the review of the novel on St James's Gazette and from private letters written at the time – his extreme irritation at accusations of immorality and hostility towards the established Church*<sup>825</sup>.

Algún crítico, a día de hoy, también percibe al Obispo de esta manera: “*That he is a bishop there is [...] nothing wrong: he is man like anyone else*”<sup>826</sup>. Y es que desde una perspectiva del lector actual, es difícil pensar que Hardy esté haciendo mofa de la Iglesia Anglicana tal como aseguran críticos actuales<sup>827</sup> trasladándose a principios de los años ochenta del siglo XIX. En cualquier caso, el análisis del personaje tiene interés aquí en cuanto a que él no es un personaje que determina a Lady Constantine.

---

<sup>822</sup> Cfr. AHMAD, SULEIMAN M. (1993). *Ibid.*, p. XIV.

<sup>823</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, pp. 240-241.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>825</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, pp.191-192.

<sup>826</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 133.

<sup>827</sup> Cfr. MILLGATE, MICHAEL (1994).

Al contrario, él con sus defectos normales en cualquier ser humano va a ser la víctima de Viviette, que lo va a usar para proteger a su hijo.

El Obispo es un señor de en torno a cincuenta años –unos veinte más que ella-, soltero<sup>828</sup> y de poca vida social: “*The Bishop, you know, is going to lunch with us. It is a wonder he has promised to come, for he is a man averse to society, and mostly keeps entirely with the clergy on these confirmation tours, or circuits, or whatever they call them*”<sup>829</sup> comenta Louis a su hermana.

Cuando aparece para las confirmaciones, queda prendado de Viviette. Es cierto, el encuentro ha sido preparado por su hermano, pero ello no añade nada. El Obispo queda enamorado por sí mismo y por Viviette, no por Louis. Que se encontraran era una condición necesaria, obviamente, pero no obligatoria para que él se enamorara de la viuda.

Precisamente en estas confirmaciones se interesa por Swithin y descubre que conocía a su padre: “*A curate's son? His father must have been St. Cleeve of All Angels, whom I knew*”<sup>830</sup>. “*The Bishop shook hands with the young man, told him he had known his father, and at Swithin's invitation, weak as it was, entered the cabin*”<sup>831</sup>. Cuando le va a visitar por sorpresa e intuye una mujer escondida detrás de la cortina y ve la pulsera encima de la cama, el Obispo juzga prematuramente.

*However, about your presenting yourself for confirmation.' (The Bishop's voice grew stern.) 'If I had known yesterday morning what I knew twelve hours later, I wouldn't have confirmed you at all.'*

[...]

*But I never remember a case which equalled the cool culpability of this. While infringing the first principles of social decorum you might at least have respected the ordinance sufficiently to have stayed away from it altogether [...] but I never in my whole life was so shocked!*<sup>832</sup>

Es cierto que todos los indicios acusaban a Swithin de fornicación. Sin embargo, era completamente inocente porque estaba con su legítima esposa: “*Nobody was in my room, my lord, who had not a perfect right to be there,' said the younger man*”<sup>833</sup>. Este

---

<sup>828</sup> Se recuerda que en la Iglesia Anglicana, los pastores podían –y pueden- casarse.

<sup>829</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, p. 153.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>833</sup> *Ibid.*, p. 179.

error de el Obispo va a marcar la vision que tenga Swithin y Viviette de él. Queda como alguien que asume como pecado algo al ver un indicio y que no otorga él beneficio de la duda.

*The effect upon Swithin of the interview with the Bishop had been a very marked one. He felt that he had good ground for resenting that dignitary's tone in haughtily assuming that all must be sinful which at the first blush appeared to be so, and in narrowly refusing a young man the benefit of a single doubt. Swithin's assurance that he would be able to explain all some day had been taken in contemptuous incredulity.*

*'He may be as virtuous as his prototype Timothy; but he's an opinionated old fogey all the same,' said St. Cleeve petulantly<sup>834</sup>.*

En este sentido, el Obispo se muestra como un hombre implacable e injusto al juzgar sin conocer. El mismo pastor, a su muerte, acepta que tenía sus defectos siendo el orgullo uno de ellos: *"He was not a Ken or a Heber. To speak candidly, he had his faults, of which arrogance was not the least. But who is perfect?"<sup>835</sup>* Todo esto es cierto. Como también lo es que es un hombre moralmente recto, respetuoso y que procura atender sus obligaciones ayudando al resto. Puede no ser un hombre atractivo, pero no es un hombre malo que usa a los demás en beneficio propio.

En su relación con Lady Constantine actúa siempre como un caballero. Piensa que se halla ante una mujer viuda. Se enamora, se declara, es rechazado y cuando Louis le explica el falso motivo del rechazo de su hermana, se declara de nuevo y se casa. Salvo el prejuicio hacia él de Swithin –que también le juzga sin conocerle-, nadie le puede reprochar nada. Es más la misma Viviette piensa en contarle la verdad cuando le rechaza.

Sin embargo, él no es tratado de la misma forma. Primero es la víctima de Louis que lo ve como alguien que puede aportar bienestar a su hermana y a él. No es mirado dignamente, sino como un objeto. Es valorado en cuanto a lo que puede aportar; en relación al beneficio que da:

*Now the Bishop is at least twenty years older than you, and on that account, no less than on others, is an excellent match. You would be head of the church in this diocese: what more can you require after these years of miserable obscurity?*

---

<sup>834</sup> *Ibíd.*, p. 190.

<sup>835</sup> *Ibíd.*, p. 272.

*In addition, you would escape that minor thorn in the flesh of bishops' wives, of being only "Mrs." while their husbands are peers*<sup>836</sup>.

Lady Constantine no trata así al Obispo porque no puede. Está casada en secreto y el discurso de su hermano no le afecta ni le puede afectar por mucho que Louis insista:

*'Seriously, Louis, I could not accept him.'*

*'Why not?'*

*'I don't love him.'*

*'Oh, oh, I like those words!' cried Louis, throwing himself back in his chair and looking at the ceiling in satirical enjoyment. 'A woman who at two-and-twenty married for convenience, at thirty talks of not marrying without love; the rule of inverse, that is, in which more requires less, and less requires more. As your only brother, older than yourself, and more experienced, I insist that you encourage the Bishop'*<sup>837</sup>.

Ha sido docil en el primer matrimonio con Sir Blount; pero ahora por mucho que su hermano insista no puede. Sin embargo, esta rectitud moral se desvanece al cambiar las circunstancias. En un principio, sigue manteniéndose firme al descubrir que el matrimonio con Swithin lo contrajo antes de que Sir Blount muriera. Sin embargo, cuando las circunstancias se extreman –como se verá en el siguiente subepígrafe- y Lady Constantine renuncia a esta rectitud y usa al Obispo para proteger su honor y especialmente en el del niño que está en camino. La situación es muy difícil y la actitud de Viviette comprensible; pero ello no implica que no use al Obispo. Este es engañado de principio a fin. Primero por Louis y luego por la aceptación de Viviette. Él siente que es un don pero no se da cuenta – ni se puede dar cuenta- que a pesar de las apariencias es usado para solventar el problema de otros.

*'She accepts me,' said the Bishop in a low voice. 'And the wedding is to be soon. Her long solitude and sufferings justify haste. What you said was true. Sheer weariness and distraction have driven her to me. She was quite passive at last, and agreed to anything I proposed--such is the persuasive force of trained logical reasoning! A good and wise woman, she perceived what a true shelter from sadness was offered in me, and was not the one to despise Heaven's gift'*<sup>838</sup>.

---

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>837</sup> *Ibid.*, pp. 185-186.

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 261.

Como no puede ser de otra manera ante un matrimonio iniciado de esta manera, Hardy nos cuenta *a posteriori* que la vida matrimonial fue infeliz<sup>839</sup>. *“His poor wife, I fear, had not a great deal more happiness with him than with her first husband. But one might almost have foreseen it; the marriage was hasty --the result of a red-hot caprice, hardly becoming in a man of his position”*<sup>840</sup>. Y el Obispo, a pesar de sus defectos no es culpable. Inicia un matrimonio basado en la mentira y el engaño en los que él no participa.

#### 15.12 El gran yerro

El desconocimiento ha llevado a Lady Constantine y a Swithin a cometer un error –del que no tienen culpa, por tanto-. Pensaban que Sir Blount estaba muerto, porque así se lo habían comunicado oficialmente a Viviette, y se casaron cuando no lo estaba.

*The intelligence amounted to thus much: that, Sir Blount having been alive till at least six weeks after her marriage with Swithin St. Cleeve, Swithin St. Cleeve was not her husband in the eye of the law; that she would have to consider how her marriage with the latter might be instantly repeated, to establish herself legally as that young man's wife*<sup>841</sup>.

Este hecho no supone ninguna catástrofe ya que el conflicto se puede subsanar: *“They two were husband and wife in moral intent and antecedent belief, and the legal flaw which accident had so curiously uncovered could be mended in half-an-hour”*<sup>842</sup>. No se entra si esto es –o era – así legal y sacramentalmente. No llevaría a nada. Lo importante es considerar lo que el mundo creado por el autor en *Two on a Tower* considera. Y en este sentido, se considera que no están casados legalmente, ni sacramentalmente. No se entra a considerar si este último es simplemente un error de forma que queda subsanado en cuanto muere Sir Blount.

En la novela queda claro siempre en todo momento que legalmente no están casados. A ello se acoge, Viviette para decirle a su hermano que Swithin no es su marido:

*He is not--I believe you--for he is more. I now am persuaded that he is your lawful husband. Can you deny it!*  
*'I can.'*

---

<sup>839</sup> El matrimonio acaba muy pronto ya que el muere de una enfermedad: *“Her husband, the Bishop of Melchester, had, after a short illness, departed this life at the comparatively early age of fifty years”*. HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, p. 270.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 215.



*'On your sacred word!'*

*'On my sacred word he is not that either'<sup>843</sup>.*

Sin embargo, la decisión que toma Viviette es la de no contraer matrimonio con Swithin de nuevo. Le asaltan dudas –como se ha visto en el subepígrafe anterior- sobre la conveniencia para él de un matrimonio con ella. Esas dudas que había tenido al principio en relación a relación al trabajo de él, vuelven aparecer y se intensifican:

*By the extraordinary favour of a unique accident she had now an opportunity of redeeming Swithin's seriously compromised future, and restoring him to a state no worse than his first. His annuity could be enjoyed by him, his travels undertaken, his studies pursued, his high vocation initiated, by one little sacrifice-- that of herself'<sup>844</sup>.*

Además, este sacrificio personal supone para ella una autorealización; el pensar que está siendo muy buena con él “*she had done a very handsome and noble thing for him*”<sup>845</sup>. En realidad, todo ello es fruto del carácter cambiante en relación a esta materia de Viviette: “*The self-centred attitude natural to one in her situation was becoming displaced by the sympathetic attitude, which, though it had to be artificially fostered at first, gave her, by degrees, a certain sweet sense that she was rising above self-love*”<sup>846</sup>. Todo ello queda potenciado por la carta que lee del tío de Swithin en la que la ataca con gran dureza por su pobreza y su capacidad de distracción.

*The illiberal letter of Swithin's uncle was suggesting to Lady Constantine an altruism whose thoroughness would probably have amazed that queer old gentleman into a withdrawal of the conditions that had induced it. To love St. Cleeve so far better than herself as this was to surpass the love of women as conventionally understood, and as mostly existing'<sup>847</sup>.*

Sin embargo, como el tío en la carta pone como condición que Swithin no se case hasta los veinticinco años, ella cambia de opinión y decide no zanjarla, sino posponerla. De esta manera, consigue casarse con él, que él se autorealice y suba de clase social:

*in the hope of lighting on one that might show her how that decision could be avoided with the same good result. But to secure for him the advantages offered,*

---

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>846</sup> *Ibid.*, pp. 231-232.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 231.

*and to retain him likewise [...] She would propose that reunion should not be entirely abandoned, but simply postponed--namely, till after his twenty-fifth birthday*<sup>848</sup>.

El proyecto en sí era peligroso. Pretender mantener una relación –en el siglo XIX- a miles de kilómetros durante al menos cuatro años no se antoja una tarea fácil. “*Do not see me again till the years have expired. [...] You will find me still the same. I am your wife through all time*”<sup>849</sup>. Sorprende que ella tome esta decisión cuando Sir Blount ya la ha dejado sola y ha sufrido soledad, aburrimiento y tentaciones de sociabilización. Lo mismo en el caso de Swithin: un chico joven, apuesto y por tanto con tentaciones en el nuevo lugar y de olvido del pasado. Swithin tiene apenas veinte años y a los veinticinco puede considerar su tiempo pasado con ella como un niñería. A pesar de los errores anteriores que hemos visto, si Swithin y Viviette se hubiesen vuelto a casar y superado el miedo a hacerlo público nada habría pasado. Ahora bien, en sí mismo no supone ningún error.

El gran yerro aristotélico y que cambiar por completo la situación -y que únicamente y exclusivamente es debido a Lady Constantine- se comete entonces. Swithin quiere asegurarse que es ella y no Louis la que desea que él se marche. Ella acude y como despedida íntima con él. Es la primera vez y por tanto el matrimonio es consumado cuando ese matrimonio ha dejado de ser válido.

Es difícil evaluar si realmente esta unión es extramatrimonial. Lo que sí queda claro es que tras ella, la reacción de ambos es totalmente distinta:

*Thus the nearly ended interview was again prolonged, and Viviette yielded to all the passion of her first union with him.*

[...]

*When they reached the silent house he said what he had not ventured to say before, 'Fix the day--you have decided that it is to be soon, and that I am not to go?'*

[...]

*, she had knelt for some time inside the room before looking out*

[...]

*I ought not to have given way as I did to-night*<sup>850</sup>.

---

<sup>848</sup> *Ibidem.*

<sup>849</sup> *Ibid.*, pp. 232-233.

<sup>850</sup> *Ibid.*, pp. 238-239.

Swithin, a pesar de su poco conocimiento de lo que no está relacionado con la astronomía, es capaz de detectar que ha habido una unión entre ellos que ha ido más allá de lo carnal. Ha sido la conclusión de la unión definitiva entre ellos. Por eso, le dice inmediatamente que ponga fecha a la boda. Sin embargo, ella confirma su error. No quiere casarse y le deja marchar.

Dada la situación tan extraordinaria –y tan hardiana- de ambos que plantea la novela, se podría justificar la relación entre los dos pensando que realmente Lady Constantine se une a él porque lo considera su legítimo esposo. No quedaría entonces nada más que casarse. Pero ello a este error le añade el de no abandonar a Swithin durante a su suerte.

Unos días más tarde ella se dará cuenta de su embarazo. No obstante, no son las circunstancias las que han provocado esto. No se trata aquí de juzgar a un personaje cuyas acciones de por sí son siempre comprensibles. *“But Louis, you don’t know all! cried Viviette. ‘I am not so bad as you think; mine has been folly--not vice”*<sup>851</sup>. Sino de ver la tragedia viene marcada por sus errores y en especial por su gran yerro final.

Richard Taylor al analizar su actitud en este tramo de la novela no duda el calificarlo de noble: *“It is the love and self-immolating nobility of Viviette that proves to be of far greater value than the stellar universe immensities with which Swithin is concerned”*<sup>852</sup>. A pesar de que nos se pretenda juzgar a los personajes, sorprende esta visión que sostienen los críticos que tratan del amor de Swithin<sup>853</sup>. Quizá la explicación está en que se dejan engatusar conscientemente por el atractivo del personaje. Así lo expresa posteriormente: *“Our sympathies, unless we have strong principles that prevent them from affecting us, are entirely with this woman who consents to marry a man she does not love and who uses him as a shield against the disgrace of having a bastard son”*<sup>854</sup>. Obviamente, al analizar a Vivette se han de tener principios fuertes que permitan ser objetivos en cuanto a la corrección de sus actos. De lo contrario, en el análisis de los personajes queda visto desde la mera subjetividad.

---

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>852</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 126.

<sup>853</sup> Cfr. BAYLEY, JOHN (1978). *An essay on Hardy*. Cambridge: Cambridge University Press; MILLGATE, MICHAEL (1994). *Thomas Hardy, his Career as a Novelist*. London: Macmillan Press; WING, GEORGE (1987). “Hardy’s Star-Cross’d Lovers in Two on a Tower”. En *The Thomas Hardy Yearbook*, 14, pp. 35-44.

<sup>854</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 144.

Así pues el yerro viene por ella con su decisión de intimar con Swithin y no subsanar su matrimonio:

*She realized a condition of things that she had never anticipated, and for a moment the discovery of her state so overwhelmed her that she thought she must die outright. In her terror she said she had sown the wind to reap the whirlwind. Then the instinct of self-preservation flamed up in her like a fire. Her altruism in subjecting her self-love to benevolence, and letting Swithin go away from her, was demolished by the new necessity, as if it had been a gossamer web<sup>855</sup>.*

Ella entonces se da cuenta de su error y en el grave peligro en que está: quedar marcada socialmente y marcar a su hijo de por vida. Usará al Obispo para evitarlo como se ha comentado porque surge la oportunidad. Podía haber sido cualquier otro: *"I would marry a tinker for that matter; I have reasons for being any man's wife, she said recklessly, only I should prefer to drown myself<sup>856</sup>*. Comete un error tras otro. Y es que el mal siempre llama a otro mal.

*Her face showed the workings of her mind. How entirely an answer of assent, at once acted on for better or for worse, would clear the spectre from her path, there needed no tongue to tell. It would, moreover, accomplish that end without involving the impoverishment of Swithin—the inevitable result if she had adopted the legitimate road out of her trouble. Hitherto there had seemed to her dismayed mind, unenlightened as to any course save one of honesty, no possible achievement of both her desires—the saving of Swithin and the saving of herself. But behold, here was a way! A tempter had shown it to her. It involved a great wrong, which to her had quite obscured its feasibility. But she perceived now that it was indeed a way<sup>857</sup>.*

Ella posteriormente escribe a Swithin justificándose. Son justificaciones una vez ha cometido el gran yerro. Su punto de apoyo son las condiciones que se había puesto de no perjudicar su carrera profesional ni empobrecerle. Pero se olvida del pequeño que va a nacer. Es más importante el niño que la posible prosperidad profesional de St. Cleeve. Es un amor repleto de sentimentalismo con condiciones. En este caso, la condición casi obsesiva de salvar a Swithin (una salvación por otro lado subjetiva):

---

<sup>855</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, p. 244.

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>857</sup> *Ibid.*, pp. 259-260.

*There was no way out of it, even if I could have found you, without infringing one of the conditions I had previously laid down. The long desire of my heart has been not to impoverish you or mar your career.*

*The new desire was to save myself and, still more, another yet unborn. . . . I have done a desperate thing. Yet for myself I could do no better, and for you no less. I would have sacrificed my single self to honesty, but I was not alone concerned. What woman has a right to blight a coming life to preserve her personal integrity? . . . The one bright spot is that it saves you and your endowment from further catastrophes, and preserves you to the pleasant paths of scientific fame<sup>858</sup>.*

Como hemos visto el matrimonio no va a bien y ella vuelve a quedarse viuda. A pesar de ello ella no vuelve a ser la misma: *“But the Bishop's widow is not the Lady Constantine of former days. No; put it as you will, she is not the same”<sup>859</sup>* a la espera del retorno de St. Cleeve. Este cuando vuelve también observa este cambio en su aspecto físico: *“Yes; he was shocked at her worn and faded aspect. The image he had mentally carried out with him to the Cape he had brought home again as that of the woman he was now to rejoin. But another woman sat before him, and not the original Viviette”<sup>860</sup>*. La propia Viviette se da cuenta de ello. Es más, junto al narrador se da cuenta de que ahora que es más consciente de todo su belleza se ha marchitado, mientras que cuando era bella, cometía constantes errores:

*ever her youth had done. But Swithin was hopelessly her junior. Unhappily for her he had now just arrived at an age whose canon of faith it is that the silly period of woman's life is her only period of beauty. Viviette saw it all, and knew that Time had at last brought about his revenges<sup>861</sup>.*

A pesar de la actitud actual de Swithin, ella pagará los errores cometidos con la muerte. Unos errores que nacen con la infidelidad hacia Sir Blount mientras esta fuera, con un no saber acoger a Swithin íntegramente y especialmente con el gran yerro: intimar con Swithin y rechazar la subsanación de matrimonio posterior. Este gran error es el que le llevará inmediatamente a utilizar al Obispo como escudo y provocará la tragedia final. Su muerte representa el pago de estos errores, especialmente el del gran yerro aristotélico.

---

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 278.

## 16. Swithin St. Cleeve

### 16.1. Situación inicial del personaje

Swithin es un muchacho apuesto que vive en el pueblo totalmente apartado del resto. A sus veinte años dedica su vida por completo al estudio de la astronomía. Desde la torre, que da título a la obra, con sus aparatos de observación estudia el universo. Solo vive para eso y no se preocupa en absoluto de nada más: “*She seemed to be greatly struck by the odd mixture in him of scientific earnestness and melancholy mistrust of all things human*”<sup>862</sup>.

Uno de los rasgos más característicos que perdura a lo largo de toda la obra es su inocencia: “*for the due understanding of our present young man his sublime innocence of any thought concerning his own material aspect, or that of others, is most fervently asserted, and must be as fervently believed*”<sup>863</sup>. Una inocencia que puede verse reflejada en numerosas ocasiones. Véase por ejemplo en esta primera fase de la novela la siguiente conversación con Viviette en la que no entiende que se pueda rumorear sobre la relación entre ambos:

*A beloved science is enough wife for me,—combined, perhaps, with a little warm friendship with one of kindred pursuits.'*  
*'Who is the friend of kindred pursuits?'*  
*'Yourself I should like it to be.'*  
*'You would have to become a woman before I could be that, publicly; or I a man,'*  
*she replied, with dry melancholy.*  
*'Why I a woman, or you a man, dear Lady Constantine?'*  
*'I cannot explain. No; you must keep your fame and your science all to yourself,*  
*and I must keep my—troubles*<sup>864</sup>.

Swithin era hijo del ayudante del párroco que en su día se casó con una granjera. El pueblo rechazó la unión a causa de la diferencia de clase social de ambos y su padre vivió apartado. A pesar de eso, Swithin ha recibido una buena educación:

*'He was curate to the late vicar,' resumed the parson, 'and was much liked by the parish: but, being erratic in his tastes and tendencies, he rashly contracted a marriage with the daughter of a farmer, and then quarrelled with the local gentry for not taking up his wife. This lad was an only child. There was enough money to*

---

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 62.

*educate him, and he is sufficiently well provided for to be independent of the world so long as he is content to live here with great economy*<sup>865</sup>.

Así, este chico de “*striking beauty, scientific attainments, and cultivated bearing*”<sup>866</sup>, por la mera curiosidad de Lady Constantine, traba conocimiento con ella. Ella queda admirada de su belleza, pero especialmente de su fijación en relación al estudio de su profesión. Le sorprende que un chico tan joven y con tantas posibilidades de diversión y distracción, esté tan centrado en un tema tan elevado e inaccesible para los profanos en la materia:

*Looking again at him, her eyes became so sentimentally fixed on his face that it seemed as if she could not withdraw them. There lay, in the shape of an Antinous, no amorous, no gallant, but a guileless philosopher. His parted lips were lips which spoke, not of love, but of millions of miles; those were eyes which habitually gazed, not into the depths of other eyes, but into other worlds. Within his temples dwelt thoughts, not of woman's looks, but of stellar aspects and the configuration of constellations*<sup>867</sup>.

Más que un amor pasional por su belleza –mucho más propio del enamoramiento en el varón-, Lady Constantine se siente atraída por un joven que jamás se ha rebajado a mirar a una mujer. Está ensimismado en el estudio de la creación, del universo. El mismo Hardy atribuye esta atracción a la inaccesibilidad de su mente:

*Thus, to his physical attractiveness was added the attractiveness of mental inaccessibility. The ennobling influence of scientific pursuits was demonstrated by the speculative purity which expressed itself in his eyes whenever he looked at her in speaking, and in the childlike faults of manner which arose from his obtuseness to their difference of sex. He had never, since becoming a man, looked even so low as to the level of a Lady Constantine. His heaven at present was truly in the skies, and not in that only other place where they say it can be found, in the eyes of some daughter of Eve*<sup>868</sup>.

Como se ha visto en el subepígrafe anterior, Lady Constantine se pone en peligro de ser tentada y luego consiente en la caída en esta tentación. En el caso de Swithin no sucede así. El mantiene una relación de amistad y ni por asomo se le pasa por la cabeza que Lady Constantine –mujer casada- y él se enamoren. Véase por ejemplo la

---

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>866</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>867</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>868</sup> *Ibidem.*

descripción del narrador en una de las despedidas: *“But though the image of Lady Constantine, in spite of her kindness and unmistakably warm heart, had been obscured in his mind by the heavenly body, she had not so readily forgotten him”*<sup>869</sup>. Una vez ella abandona el estudio de la torre, él sigue rápidamente con la observación celeste.

Esta inocencia en su relación se muestra en toda la primera parte de la novela. Los ejemplos son innumerables. Cuando está enfermo y parece que ya nada le importa porque alguien se ha anticipado por unos días al descubrimiento que ha hecho, lo que salva su vida es la posible observación de un cometa y no Lady Constantine, a pesar de que se conocen y se ven con frecuencia desde el inicio de la obra: *“O, if I could but live to see that comet through my equatorial! he cried. [...] The comet had in all probability saved his life”*<sup>870</sup>. O en los momentos frecuentes en los que están charlando prolongadamente y él se da cuenta y vuelve a su trabajo: *“We are forgetting the comet, said St. Cleeve. He turned, and set the instrument in order for observation, and wheeled round the dome”*<sup>871</sup>. Esta inocencia o falta de ser tentado se manifiesta en el siguiente diálogo. Él aprecia a Viviette con afecto casi filial, pero sus palabras no tienen nunca un sentido pecaminoso:

*'And I shall let you have the use of it whenever you choose. In brief, Swithin St. Cleeve shall be Lady Constantine's Astronomer Royal; and she--and she--'*  
*'Shall be his Queen.'* *The words came not much the worse for being uttered only in the tone of one anxious to complete a tardy sentence*<sup>872</sup>.

Puede pensarse que esta actitud es porque todavía es un niño que no ha despertado a la vida. Ante tal suposición caben dos respuestas. La primera es que efectivamente es infantil y posee pocos conocimientos de la vida práctica y de relación con los demás. Recuérdese cuando en casa con su abuela no quiere tomarse el pudding porque no le gusta: *“Well, I am not going to eat any of it! said Swithin decisively, as he rose from the table, pushed away his chair, and went up-stairs”*<sup>873</sup>. Y la segunda es que a pesar de actitudes infantiles –que realmente existen- Swithin no es un niño, sino un joven –tiene veinte años- que está absorto en la astronomía. Es lo único que le preocupa y lo único en lo que piensa. No es que sea infantil, sino inocente y puro porque no conoce nada más. No conoce nada que no esté en relación con el estudio del universo.

---

<sup>869</sup> *Ibíd.*, p. 74-75.

<sup>870</sup> *Ibíd.*, pp. 73-74.

<sup>871</sup> *Ibíd.*, pp. 84-85.

<sup>872</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>873</sup> *Ibíd.*, p. 17.



## 16.2. El despertar

La relación que Swithin mantiene con Viviette es de amistad y de gratitud por los favores materiales que recibe de ella. Además el hecho de que ella sea mayor que él provoca una especie de admiración en él hacia ella: *"He gave his hand, and raised hers to his lips. In addition to his respect for her as the lady of the manor, there was the admiration of twenty years for twenty-eight or nine in such relations"*<sup>874</sup>.

Sin embargo, y como se ha visto, ella está enamorada del muchacho. Y él no se dará cuenta hasta que lo oiga de casualidad en una charla de unos vecinos del pueblo que no saben que están siendo escuchados. Ni siquiera unos momentos antes al hablar con ella y mantener esta conversación, se le abrirán los ojos:

*'You might have supposed me capable of a little human feeling as well as scientific, in connection with the observatory.'*

*'Dear Lady Constantine, by admitting that your astronomer has also a part of your interest--'*

*'Ah, you did not find it out without my telling!' she said, with a playfulness which was scarcely playful, a new accession of pinkness being visible in her face. 'I diminish myself in your esteem by reminding you'*<sup>875</sup>.

Solo despierta al oírlo directamente de otras personas. Cuando se lo explica a Viviette tiembla emocionado ante este despertar. Y en ese mismo momento esta nueva sensación pasa a ser el nuevo cielo, el anhelo de su vida. Es un cielo mejor que el que ha estado observando. Lady Constantine intuye el cambio y por ello se niega a darle la mano cuando Swithin se lo pide por primera vez:

*'Did you hear what they were saying?'*

*'No,' said she. 'What is the matter? Surely you are disturbed? What did they say?'*

*'It would be the exaggeration of frankness in me to tell you.'*

*'Is it what a woman ought not to be made acquainted with?'*

*'It is, in this case. It is so new and so indescribable an idea to me--that'--he leant against the concave wall, quite tremulous with strange incipient sentiments.*

*'What sort of an idea?' she asked gently.*

*'It is--an awakening. In thinking of the heaven above, I did not perceive--the--'*

*'Earth beneath?'*

*'The better heaven beneath. Pray, dear Lady Constantine, give me your hand for a moment.'*

*She seemed startled, and the hand was not given'*<sup>876</sup>.

---

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 83.

Esta negación se debe a que Lady Constantine se encuentra ante un nuevo Swithin desconocido. Ella ama al Swithin absorto en el estudio del cielo, pero en su afán por llamar la atención del chico ha conseguido que Swithin se distraiga y pase a fijarse en ese *cielo mejor*. Lady Constantine se sorprende pero es consecuencia lógica de su relación. Swithin cambia radicalmente y pierde esa ingenuidad vital en su relación con ella: “*St. Cleeve's sudden sense of new relations with that sweet patroness had taken away in one half-hour his natural ingenuousness*”<sup>877</sup>. El muchacho vivía dormía dormido. El despertar sucede en un instante.

El propio Hardy comenta este súbito despertar y lo compara a un capullo que tarda en despertar, pero que una vez despierto madura rápidamente. Esta tardanza en el despertar la achaca a su pasión por la astronomía que le ha llevado a una inexperiencia absoluta en los demás ámbitos de su vida: “*As for St. Cleeve, the tardiness of his awakening was the natural result of inexperience combined with devotion to a hobby. But, like a spring bud hard in bursting, the delay was compensated by after speed*”<sup>878</sup>.

Swithin ha pasado a ser un hombre: “*They both blushed as they approached, she from sex, he from inexperience. One thing she seemed to see in a moment, that in the interval of her absence St. Cleeve had become a man*”<sup>879</sup>. Este convertirse en un hombre debe entenderse como la pérdida de la inocencia. Es obvio que St. Cleeve a sus veinte años no era un niño, pero sí conservaba la inocencia en las relaciones con las mujeres de un niño. Era como si no cupiera en su mente las relaciones entre un hombre y una mujer. Esta pérdida de la inocencia se detectará en sus obras y en su manera de tratar a Lady Constantine a partir de ahora. Véase el siguiente diálogo:

*'Do you know -that since we last met, I have been thinking of you- daring to think of you- as I never thought of you before?'*

*'Yes, I know it.'*

*'How did you know?'*

*'I saw it in your face when you came up*<sup>880</sup>.

En él, Swithin muestra este cambio en su mirada. Se puede comparar con Adán tras comer del fruto prohibido. Su mirada sobre Eva ya no es una mirada inocente, pura; sino que es una mirada que puede usar al otro. Eva lo nota y por eso se cubre. Lo

---

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>880</sup> *Ibidem*.

mismo sucede con Lady Constantine. En su perspicacia femenina lo nota y se distancia de él. Es un nuevo Swithin.

### 16.3. El apasionamiento

Este nuevo St. Clevee deja de ser aquel muchacho cuya única vida era la astronomía y todo lo relacionado con esta ciencia a un Swithin enamorado por primera vez y como no puede ser de otra manera, apasionadamente. Ve toda su vida con ojos nuevos; tanto la presente como la pasada. Los acontecimientos vividos con Lady Constantine toman una nueva dimensión. Se da cuenta de que Viviette la ha amado desde el principio y estas reflexiones sacuden todo su ser y le hacen temblar de emoción: *“How suddenly the truth dawned upon him; how it bewildered him, till he scarcely knew where he was; how he recalled the full force of what he had only half apprehended at earlier times”*<sup>881</sup>.

Esta pasión juvenil y lógica –por tratarse de un primer amor- se ve acrecentada por el hecho de que Lady Constantine sea una mujer mayor que él, madura en cuanto a todo lo que ha tenido que vivir y con experiencia al ser ya una mujer viuda con menos de treinta años. El propio Hardy reflexionaba sobre esta fascinación que él pasa a tener por ella:

*Lady Constantine, in being eight or nine years his senior, was an object even better calculated to nourish a youth's first passion than a girl of his own age, superiority of experience and ripeness of emotion exercising the same peculiar fascination over him as over other young men in their first ventures in this kind*<sup>882</sup>.

Durante esta segunda etapa de la novela, especialmente hasta que se produce el matrimonio entre ellos, son innumerables las situaciones en las que se muestra esta admiración apasionada de Swithin, típica de un enamorado. Frases tales como: *“When you talk I shall love your understanding; when you are silent I shall love your face”*<sup>883</sup> son dichas con frecuencia. Se destaca como ejemplo las siguientes palabras del muchacho. En ellas declara su amor, su entrega más absoluta. Pero al estilo más romántico, encuentra por un lado que el lenguaje es incapaz de expresar con exactitud todo lo que lleva dentro, todo su cariño hacia ella; y por otro lado, se da cuenta que esas palabras están tan manidas, han sido dichas tantas veces que no puede ser que los demás hayan amado como él ama. Él es el único que ha amado así; jamás nadie lo ha hecho. Así sus palabras se quedan cortas:

---

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 94.

*I offer myself and all my energies, frankly and entirely, to you, my dear, dear lady, whose I shall be always! But my words in telling you this will only injure my meaning instead of emphasize it. In expressing, even to myself, my thoughts of you, I find that I fall into phrases which, as a critic, I should hitherto have heartily despised for their commonness. What's the use of saying, for instance, as I have just said, that I give myself entirely to you, and shall be yours always,--that you have my devotion, my highest homage? Those words have been used so frequently in a flippant manner that honest use of them is not distinguishable from the unreal.' He turned to her, and added, smiling, 'Your eyes are to be my stars for the future'<sup>884</sup>.*

Como se observa, esta actitud es propia de un enamorado apasionado y fascinado por su amada. Sin embargo, esta actitud coge por sorpresa en un inicio a Lady Constantine y se echa para atrás. Primero retrasa las visitas: *"Now that for the first time he had learnt to feel a strong impatience for their meeting, her shyness for the first time led her to delay it"*<sup>885</sup> y posteriormente ve la inconveniencia de distraerlo de su trabajo y por tanto impedir que llegue a ser un astrónomo conocido y que suba de clase social<sup>886</sup>.

Él, de nuevo en su apasionamiento, se rebela contra esta actitud. El enamoramiento le ha trastocado por completo y es incapaz de concentrarse en el estudio. No quiere marchar al extranjero y estudiar desde allí ya que ello le haría estar separado de ella. Se presenta por primera la que será la solución final y uno de los componentes del drama final. Finalmente acepta marchar y con gran intuición declara que la separación física supondrá la separación espiritual definitiva: *"Yes, he resumed impulsively, I will go away. Love dies, and it is just as well to strangle it in its birth; it can only die once! I'll go"*<sup>887</sup>. No acaba yendo pero ello no calma su ansia por ella.

Es por ello por lo que le pide matrimonio a Viviette. *"The fear that something may snatch you from me keeps me in a state of perpetual apprehension [...] Allow me to marry*

---

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>886</sup> Como se ha visto en el epígrafe anterior esta idea, se repetirá a lo largo de la novela y será dicha por varios personajes. Véase la opinión del propio Obispo: *"It would be a matter for regret," said the Bishop, 'if he should follow his father in forming an attachment that would be a hindrance to him in any honourable career; though perhaps an early marriage, intrinsically considered, would not be bad for him. A youth who looks as if he had come straight from old Greece may be exposed to many temptations, should he go out into the world without a friend or counsellor to guide him"*. HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, p. 165.

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 97.

you"<sup>888</sup>. Así no puede vivir. Y el matrimonio, a pesar de que no se consuma, y vivan separados calmará esta aprensión a perder a Viviette.

#### 16.4. Relación con la astronomía

La astronomía juega un papel muy importante en la novela. De hecho ya en el título con la presencia de la torre queda referenciado. A lo largo de toda la novela, Hardy describe detalladamente conceptos e investigaciones del momento y lo hace a menudo de una manera técnica –que el lector no especializado ha de asumir y aceptar-.

Pero si el estudio de la astronomía es importante en la novela a nivel técnico, lo es mucho más en el papel que desempeña en cuanto a la relación de los dos protagonistas. Va a ser una constante la comparación entre el estudio y el amor que se profesan. Y en Swithin va a suponer una lucha entre uno y otro.

Antes de caer en el apasionamiento descrito en el subepígrafe anterior, Swithin aprecia a Viviette pero está centrado en el estudio. La misma Lady Constantine le reclama que apenas le atiende:

*I swear to you that I have but two devotions, two thoughts, two hopes, and two blessings in this world, and that one of them is yourself!*  
'And the other?'  
'The pursuit of astronomy.'  
'And astronomy stands first'<sup>889</sup>.

La última respuesta de Viviette es recriminatoria. La amistad no supone lo principal para él. Todo queda supeditado al estudio del cielo. No obstante, en cuanto llega el apasionamiento de Swithin, todo queda trastocado. La astronomía pasa a no tener ninguna importancia comparada estar con ella. Obsérvese el cambio entre un estado y otro es obvio cuando ella le dice que tiene que volver al observatorio porque se lo ha dejado abierto y puede entrar alguien del pueblo al que Swithin ha invitado:

*Then you should rush back, for he will do some damage.'*  
'No; he may do what he likes, tinker and spoil the instrument, destroy my papers, - anything, so that he will stay there and leave us alone.'  
*She glanced up with a species of pained pleasure*<sup>890</sup>.

---

<sup>888</sup> *Ibid.*, pp. 100-101.

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>890</sup> *Ibid.*, p. 95.

El cambio entre ambas situaciones es obvio. Ha dejado de ser el científico prometedor al abandonar el estudio: "*Scientifically he had become but a dim vapour of himself; the lover had come into him like an armed man, and cast out the student*"<sup>891</sup> y ha pasado a ser un enamorado como cualquier otro: "*The alchemy which thus transmuted an abstracted astronomer into an eager lover [...] may be almost described as working its change in one short night*"<sup>892</sup>.

Ahí va a estar una de los grandes temas de la novela en relación a Swithin: la batalla entre la plena dedicación a su trabajo o la dedicación a los otros directamente a través de Viviette. Ella que entiende que él tiene que dedicarse a la astronomía se ve a sí misma como un impedimento –y será así durante toda la obra–: "*Nothing can come of this, nothing must,--and I am only wasting your time. Why have I drawn you off from a grand celestial study to study poor lonely me?*"<sup>893</sup> Pero el muchacho encuentra que lo celestial está en lo propiamente humano y no en el estudio del cielo. De ahí que no pueda, aunque voluntariamente se lo proponga, dedicarse al estudio: "*I can do nothing! I have ceased to study, ceased to observe. The equatorial is useless to me. This affection I have for you absorbs my life, and outweighs my intentions*"<sup>894</sup>.

Como se ha visto en el subepígrafe anterior, esta ansia será calmada por el matrimonio de ambos a pesar de la proposición de Viviette para que marche al extranjero en soledad -"*Shall it be done? Or shall I exile myself, and study as best I can, in some distant country, out of sight and sound?*"<sup>895</sup> -.

Sin embargo, la recomendación que el tío de Swithin realiza por carta resultará premonitoria:

*That there was something in your path worse than narrow means, and that that something was a woman. [...] If your studies are to be worth anything, believe me, they must be carried on without the help of a woman. Avoid her, and every one of the sex, if you mean to achieve any worthy thing*<sup>896</sup>.

Swithin se indignará al leerla dada su exageración y su crítica feroz a Lady Constantine por su edad y por su pobreza, a pesar del rango social -"*and she is so impoverished*

---

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>893</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 121.

*that the title she derives from her late husband is a positive objection*<sup>897</sup>. Ese enojo será la primera demostración –no comparable a las posteriores- de que Swithin es consciente de lo que se lleva entre manos con el matrimonio. A pesar de su juventud y su apasionamiento, demostrará que su amor es incondicional y para siempre. Una falta de condiciones que se inicia con la acogida de Viviette como es, a pesar de su venida a menos económicamente.

A lo largo de toda la obra, se verá como a pesar de que como era de esperar el apasionamiento inicial de Swithin disminuye, su pasión por la astronomía no alcanza los niveles apuntados en la primera parte de la novela. Así lo recuerda posteriormente Swithin cuando Viviette lo manda al extranjero: *“Viviette would fix her time for meeting him at an hour when at last he had an opportunity of seeing the sky; so that in giving to her the golden moments of cloudlessness he was losing his chance with the orbs above”*<sup>898</sup>.

#### 16.5. Universo y ser humano

Si el estudio de la astronomía tiene importancia en la novela, mayor importancia tiene todavía el universo en sí y su magnificencia en relación a los pequeños problemas que el ser humano tiene -*“juxtaposition between the ordinary and the extraordinary”*<sup>899</sup>-. Va a ser una constante que se va a repetir en toda la novela. Swithin y especialmente Vivette se van a ver abrumados por ello- *“Hardy does not forget the astronomical theme, but he does periodically subjugate it to other plot considerations, and the love story is intermittently detached from the astronomical dilemma that forms its basis”*<sup>900</sup>.

En el primer encuentro entre ellos, la propia Viviette le pregunta por la relación entre ambas cosas cuando él habla de un ciclón en el sol. *“The lady paused, as if to consider the weight of that event in the scale of terrene life. ‘Will it make any difference to us here?’ she asked”*<sup>901</sup>. Esta referenciación–la de hacer propia el estudio externo- va a ir en aumento a lo largo de la novela.

Obsérvese la siguiente conversación en la que ella introduce por primera vez este tema de la insignificancia humana en relación al universo:

---

<sup>897</sup> *Ibidem*.

<sup>898</sup> *Ibid.*, pp. 266-267.

<sup>899</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p. 185.

<sup>900</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 123.

<sup>901</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, p. 10.

*'Twenty millions. So that, whatever the stars were made for, they were not made to please our eyes. It is just the same in everything; nothing is made for man.'*

*'Is it that notion which makes you so sad for your age?' she asked, with almost maternal solicitude. 'I think astronomy is a bad study for you. It makes you feel human insignificance too plainly.'*

*'Perhaps it does'<sup>902</sup>.*

Obviamente existe una visión parcial por parte de los dos. Desde un punto de vista científico no se puede asegurar que nada está hecho para el hombre. Desde la tradición cristiana y desde la Revelación sabemos que todo está hecho para el hombre y que Dios da la tierra –y todo el universo- al hombre para dominarla y ser su señor. La grandeza del universo puede contemplarse como la grandeza, la generosidad de Dios en la creación. En cualquier caso, esta visión de empequeñecimiento de lo humano ante el universo se va repitiendo con frecuencia. Se muestra a continuación un fragmento de una conversación en la que Lady Constantine le va a exponer el problema que le aflige –se dice que su marido ha sido visto en Londres- y él habla antes del universo. Es entonces cuando ella le pide que deje de hablar:

*Oh, pray don't; it overpowers me!' she replied, not without seriousness. 'It makes me feel that it is not worth while to live; it quite annihilates me.'*

*[...]*

*'I will tell it you. Yet no,--not this moment. Let us finish this grand subject first; it dwarfs mine'<sup>903</sup>.*

La conversación continúa y el propio Swithin resume su punto de vista al respecto y aconseja a Viviette:

*If you are cheerful, and wish to remain so, leave the study of astronomy alone. Of all the sciences, it alone deserves the character of the terrible.'*

*'I am not altogether cheerful.'*

*'Then if, on the other hand, you are restless and anxious about the future, study astronomy at once. Your troubles will be reduced amazingly. But your study will reduce them in a singular way, by reducing the importance of everything'<sup>904</sup>.*

Esta visión la mantendrá él incluso en un momento tan crucial como cuando se entera por carta de que en el momento de su matrimonio con Lady Constantine, Sir Blount estaba vivo. Ella acude rápidamente al observatorio y él sigue trabajando. Cuando ella

---

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 35.



le recrimina que no le diga nada de la carta, él espeta que se había olvidado. La conversación sigue así:

*'Can you forget it, Swithin, for a moment? O how can you!' she said reproachfully.  
'It is such a distressing thing. It drives away all my rest!'  
'Forgotten is not the word I should have used,' he apologized.  
'Temporarily dismissed it from my mind, is all I meant. The simple fact is, that the vastness of the field of astronomy reduces every terrestrial thing to atomic dimensions<sup>905</sup>.*

Es decir, por graves que parezcan nuestros problemas, el estudio del universo relativiza su importancia. Sin embargo, si esta la visión de los dos protagonistas de la obra en reiteradas ocasiones —*“the less must give way to the greater”<sup>906</sup>*, el lector no tiene esta sensación. Al contrario, se percibe que a pesar de la magnitud del estudio del universo, es más esencial, es más importante todo aquello que le pasa a los dos protagonistas de la obra. La felicidad del ser humano quedará marcada por lo pequeño. El propio autor en su prólogo así mismo lo refleja:

*This slightly-built romance was the outcome of a wish to set the emotional history of two infinitesimal lives against the stupendous background of the stellar universe, and to impart to readers the sentiment that of these contrasting magnitudes the smaller might be the greater to them as men<sup>907</sup>.*

Es más en una carta privada habla de *“to make science, not the mere padding of a romance, but the actual vehicle of romance”<sup>908</sup>*.

#### 16.6. Religión

Swithin no es un chico religioso y por tanto no acude con regularidad a ningún acto religioso. Parece que la percepción de la Iglesia de Inglaterra es la de una institución que busca la verdad fuera de la razón encarnada por las ciencias. Así se desprende de sus palabras cuando Viviette le pide que se prepare bien para el sacramento de la confirmación que va a recibir en unos días: *“I hope you are well prepared for the rite, Swithin?” she added, turning tenderly to him. It would perhaps be advisable for you to give up this astronomy till the confirmation is over, in order to devote your attention*

---

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>908</sup> PURDY, RICHARD LITTLE. MILLGATE, MICHAEL (ed.) (1978-88). *The Collected Letters of Thomas Hardy*. 7 vols. Oxford: Clarendon Press. En AHMAD, SULEIMAN M. (1993). *Ibid.*, p. XII.

*exclusively to that more serious matter*<sup>909</sup>. Y su respuesta- "*More serious!*"<sup>910</sup>- expresa el asombro que le produce imaginar que la fe es más seria que la razón<sup>911</sup>. No entiende que la fe es razonable y mucho menos que sea más razonable que la propia razón sin fe.

Junto a esta idealización de las ciencias hay una idealización del amor que ambos se tienen. Son dos idealizaciones, que como se ha visto, serán el eje de la vida de Swithin una vez sabe que Viviette lo ama. Si en la primera parte de la novela, solo está la astronomía, en la segunda y tercera las dos están presentes –si bien es cierto, que en el apasionamiento inicial el amor pasará a un primer plano, luego se irá equilibrando progresivamente, especialmente tras el matrimonio-.

En un determinado momento, ella le pregunta por qué todavía no está confirmado. La conversación sigue así:

*'I hardly know. The confusion resulting from my father's death caused it to be forgotten, I suppose.'*

*'Now, dear Swithin, you will do this to please me,--be confirmed on the present occasion?'*

*'Since I have done without the virtue of it so long, might I not do without it altogether?'*

*'No, no!' she said earnestly. 'I do wish it, indeed. I am made unhappy when I think you don't care about such serious matters. Without the Church to cling to, what have we?'*

*'Each other'*<sup>912</sup>.

Swithin roza la irreverencia con esta última respuesta. Ellos dos se bastan por sí solos. La Iglesia de Inglaterra no le sirve para santificar el futuro matrimonio porque no le merece ninguna confianza. Obsérvese el momento de la recepción del sacramento de la confirmación: "*Swithin wanted to say to Viviette, 'Now I hope you are pleased; I have conformed to your ideas of my duty, leaving my fitness out of consideration;'*" but as he

---

<sup>909</sup> HARDY, THOMAS (1993). *Ibid.*, pp. 154-155.

<sup>910</sup> *Ibidem*.

<sup>911</sup> La Iglesia católica no se cansa de repetir la necesidad de la existencia de las dos: tanto de la fe como de la razón. La fe sin razón no es humana y la razón sin fe se encuentra limitada. En este sentido, se habla de una fe razonada y de una razón de fe. Desde un punto de vista meramente humano, uno no puede creer en aquello que no es razonable –sería mera superstición-, y sin la fe, la mayoría de los conocimientos de la humanidad tendrían que ser validados por cada uno y por tanto, apenas nadie sabría nada. Véase: BENEDICTO XVI (2006). Fe, razón y reflexiones. Recuerdos y reflexiones. Discurso del Santo Padre en la Universidad de Ratisbona. Disponible en internet: [https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/speeches/2006/september/documents/hf\\_ben-xvi\\_spe\\_20060912\\_university-regensburg.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/speeches/2006/september/documents/hf_ben-xvi_spe_20060912_university-regensburg.html)

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 140.

*could only see her bonnet and forehead it was not possible even to look the intelligence*<sup>913</sup>. Como se ve acude al sacramento para contentar la religiosidad de Lady Constantine.

Sin embargo, esta falta de confianza de Swithin se descubre que es en parte por una falta de formación en la materia y principalmente por el escándalo que le supone ver que personas de fe no actúan con la integridad que debieran. Pero, el mero hecho de suponer que esas personas han de ser íntegras ya indica que existe asunción de que hay algo bueno en lo religioso.

Es el caso del Obispo. Por ocupar un puesto relevante en la Iglesia de Inglaterra, Swithin espera de él integridad en su globalidad. Es por ello que cuando Viviette le dice que quiere consultar al Obispo su situación actual –le ha negado matrimonio porque está casada en secreto con Swithin, este se revela ya que no considera al Obispo un buen ejemplo: *“I tell you what, Viviette,” said Swithin, after a thoughtful pause, “if the Bishop is such an earthly sort of man as this, a man who goes falling in love, and wanting to marry you, and so on, I am not disposed to confess anything to him at all. I fancied him altogether different from that”*<sup>914</sup>.

Como se verá en un próximo subepígrafe, Swithin está más cerca de la concepción cristiana de lo que es el amor que la propia Lady Constantine, que es externamente religiosa –*“Swithin’s paganism, too, is set against Lady Constantine’s religiosity”*<sup>915</sup>-. Tiene sus reservas y muestra desconfianza hacia lo religioso por desconocimiento y por el ejemplo que la gente religiosa a su alrededor muestra. No obstante, su visión matrimonial coincide con la que el cristianismo, y en concreto la Iglesia Católica, tiene.

#### 16.7. Un amor auténtico

Más de un crítico ha resaltado los contrastes existentes entre Swithin y Lady Constantine: Así Millgate, su biógrafo más importante hasta la actualidad, afirma que *“In Two on a Tower [...] Hardy works largely in terms of schematized oppositions. Swithin and Lady Constantine are contrasted in terms not only of age but of physical and intellectual type”*<sup>916</sup>. Geoffrey Harvey ve la misma estructura de oposición:

---

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>915</sup> MILLGATE, MICHAEL (1994). *Ibid.*, p. 190.

<sup>916</sup> *Ibidem*.

*In a novel structured around contrasts, the main opposition is between Swithin St Cleeve and Lady Viviette Constantine, who are presented as binary figures in a series of ways: aristocratic and lower class, youthful and mature, single and married, fair and dark, religious and agnostic*<sup>917</sup>.

Sin embargo, cuando hablan de este contraste no se refieren nunca al contraste amoroso entre los dos. Como se verá a continuación, también existe y es clave para el propio final de los dos.

A pesar de la inmadurez inicial de Swithin en las relaciones humanas y de su escasa formación humana y espiritual, en la tercera parte de la novela sorprende con una madurez en el terreno amoroso que acaba siendo un modelo de saber amar. Se intuye esta madurez en el mismo momento en que se descubre que su matrimonio se había contraído antes de que Sir Blount muriera. Viviette, después de saber que si no se casa con ella, recibirá una suma importante de dinero, se lamenta de que ella haya arruinado la vida del chico y se ve en la obligación de pedirle que no le abandone. La respuesta de Swithin es ejemplar:

*And now, she continued, as soon as she could speak, 'when you are once more free, and in a position--actually in a position to claim the annuity that would be the making of you, I am compelled to come to you, and beseech you to undo yourself again, merely to save me!'*

*'Not to save you, Viviette, but to bless me. You do not ask me to re- marry; it is not a question of alternatives at all; it is my straightn course. I do not dream of doing otherwise. I should be wretched if you thought for one moment I could entertain the idea of doing otherwise'*<sup>918</sup>.

Con esta respuesta ya se percibe, que a pesar del apasionamiento inicial, el amor de él es auténtico. Ha acogido a Viviette como es, con su pasado y su futuro, con su pérdida de riquezas y con los condicionantes de una viudedad reciente. Y cuando se da la ocasión de huir de ese matrimonio por las circunstancias que se dan, no solo no quiere abandonarlo para no hacer dejar a lady Constantine marcada, sino que la acoge y le dice primero, que ese matrimonio es una bendición para él; es decir, que ella no es vista como una carga, sino como un don y por tanto, como algo inmerecido y segundo, que no entra en su cabeza actuar de otro modo. No hay ninguna ventana abierta por donde escapar. No piensa abrirla; de hecho, no existe.

---

<sup>917</sup> HARVEY, GEOFFREY (2003). *The Complete Critical Guide to Thomas Hardy*. Oxon: Routledge, p. 108.

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 223.

En ese momento Swithin manifiesta la grandeza de la unión esponsal con Viviette. Le está diciendo que él ya no se pertenece a sí mismo y que su misión es custodiarla. Es un yo sin ti, no soy yo. Si prescindo de ti, me niego a mí mismo. En este sentido, Lady Constantine no puede tener mayor garantía de un amor auténtico: un amor en que no pone ni condiciones, ni límites.

No obstante, la lectura de la carta del tío afecta con el tiempo de tal manera a Viviette que decide que abandone el pueblo, cobre el dinero y vuelva con fama y con su posición final. Él se dará cuenta de que tenía que haber escondido esa carta -“*The immediate effect upon St. Cleeve [...] was, naturally, a bitter attack upon himself for having been guilty of such cruel carelessness as to leave in her way the lawyer's letter that had first made her aware of his uncle's provision for him*<sup>919</sup> - y haberla protegido de sí misma – “*it was his duty to protect her even from herself*<sup>920</sup> .

Como se ha visto en el epígrafe anterior, Viviette confunde su estado y como despedida se une a él por primera vez. La reacción inmediata de él es la de entender que Viviette ha cedido y quiere que finalmente se quede. Por eso, le dice :“*Fix the day--you have decided*<sup>921</sup> . Él ha percibido la unión como una unión propia del estado matrimonial de los dos. Por eso después han de concretar y plasmarlo con la subsanación del matrimonio. Ella, no obstante, no la ha vivido así; sino como una despedida prolongada, como un caer a la tentación de la pasión. El planteamiento es radicalmente distinto. Swithin no peca en un sentido cristiano. Para él, el matrimonio entre ellos existe. Para ella es una caída en la tentación. Para él es la entrega física de la entrega espiritual que ya se ha realizado con la boda anterior.

Independientemente de toda la situación existente, Lady Constantine continúa con el propósito de separación. Además de lo señalado en el epígrafe anterior, Viviette no tiene en cuenta la situación familiar de la abuela que vive con Swithin. Ni por un instante pasa por su cabeza que la marcha que ha forzado de Swithin deja en un estado de soledad y de melancolía a la abuela que vive con ella:

*"Well, the poor misguided boy is gone--and he's gone for good to me! I am a woman of over four-score years, my Lady Constantine; my junketing days are over, and whether 'tis feasting or whether 'tis sorrowing in the land will soon be nothing to me [...] I am setting his room in order, as the place will be his own*

---

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>921</sup> *Ibid.*, p. 238.

*freehold when I am gone, so that when he comes back he may find all his poor jim-cracks and trangleys as he left 'em, and not feel that I have betrayed his trust.' Mrs. Martin's voice revealed that she had burst into such few tears as were left her<sup>922</sup>.*

El fragmento es muy triste y no hace más que reforzar la postura ilógica de la decisión de ella. No parece conocer el entorno real del chico o que no ha pensado en las consecuencias que su ausencia traerá para su familia directa. Como mostrará Swithin con el envío de cartas y ante la prohibición de Viviette, enviará la primera carta a su abuela a la que ha dejado sola con la asistencia de otra señora:

*Swithin wrote his first letter to his grandmother; and in this he ordered that all communications should be sent to await him at Cape Town, as the only safe spot for finding him, sooner or later. The equatorial he also directed to be forwarded to the same place. At this time, too, he ventured to break Viviette's commands, and address a letter to her, not knowing of the strange results that had followed his absence from home<sup>923</sup>.*

La actitud de Swithin es la propia de alguien que ha puesto su confianza en su cónyuge –y a la que admira y la que ejerce una gran influencia sobre él dada su diferencia de edad-. No obstante, a pesar de obedecer y no escribir a Lady Constantine, no cortará su vínculo con lo todavía querido por él en el pueblo: su abuela. Posteriormente, al conocer el matrimonio de Viviette su actitud será de incredulidad:

*This, as it turned out, she was willing to do; and when my lord asked her she told him she would marry him at once or never. That's as J was told, and J had it from those that know.'*

[...]

*Swithin was so astounded at the intelligence of what for the nonce seemed Viviette's wanton fickleness that he quite omitted to look at the second letter; and remembered nothing about it till an hour afterwards, when sitting in his own room at the hotel<sup>924</sup>.*

Y poco tiempo después de dolor y resignación dado que ya nada podía hacer, mas que refugiarse de nuevo en la astronomía:

---

<sup>922</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>924</sup> *Ibid.*, pp. 264-265.

*Swithin's heart swelled within him in sudden pity for her, first; then he blanched with a horrified sense of what she had done, and at his own relation to the deed. [...] Yet one thing was obvious; he could do nothing--absolutely nothing. The event which he now heard of for the first time had taken place five long months ago*<sup>925</sup>.

Y más adelante, la noticia del nacimiento de un niño: *"It came in the vehicle of a common newspaper, under the head of 'Births:--'April 10th, 18--', at the Palace, Melchester, the wife of the Bishop of Melchester, of a son"*<sup>926</sup>.

No obstante, al recibir la noticia de la muerte del Obispo recobra la ilusión y la esperanza de volver: *"the whirligig of time having again set Viviette free, the aspect of home altered, and conjecture as to her future found room to work anew"*<sup>927</sup>.

A su vuelta, a pesar de la escasa formación humana recibida tiene la percepción de que algo se hizo mal en la relación con Viviette: *"He felt that there had been something wrong therein, and yet he could not exactly define the boundary of the wrong"*<sup>928</sup>. Ahí se palpa de nuevo que Swithin tiene conciencia sana. Este mal no es más que el gran yerro de Lady Constantine que persiste en su encuentro definitivo: *"Yes, but I will! you have a right not to love me. You did once. But now I am an old woman, and you are still a young man; so how can you love me? I do not expect it. It is kind and charitable of you to come and see me here"*<sup>929</sup>. Estas palabras no son más que una variación de las palabras que le dice cuando empieza su relación tras la falsa confirmación de la muerte de Sir Blount: *"Say you will never despise me, when you get older, for this episode in our lives. But you will,--I know you will! All men do, when they have been attracted in their unsuspecting youth, as I have attracted you. I ought to have kept my resolve"*<sup>930</sup>. Ese miedo al futuro que tenía al principio reaparece ahora.

De nuevo y hasta el final no entiende lo que es el amor y el que le profesa Swithin. El amor supone una entrega total y absoluta, sin condiciones ni límites y por tanto, no queda sujeto a los gustos o al paso del tiempo. Swithin siempre entendió lo que es el amor matrimonial y por eso, asume que su amor no depende de que ahora Lady

---

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>927</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>930</sup> *Ibid.*, p. 96.

Constantine no sea hermosa y esté más mayor-. Como demuestra posteriormente, su amor está basado en la voluntad: en un querer querer y no en lo sentimental.

*Before leaving Cape Town he had made up his mind on this one point; that if she were willing to marry him, marry her he would without let or hindrance. That much he morally owed her, and was not the man to demur.*

*[...] Hence he did not flinch from a wish to deal with loving-kindness towards her-- a sentiment perhaps in the long-run more to be prized than lover's love<sup>931</sup>.*

El mismo Hardy reflexiona sobre ello. Ese amor es superior al puramente sentimental. Ese amor que dice me entrego a ti, sin importarme impedimento posible: "*Viviette, Viviette, ' he said, 'I have come to marry you!*"<sup>932</sup> Hardy nos muestra de nuevo que el amor auténtico es el de la voluntad. De ahí que Viviette sea castigada con efecto catártico y Swithin salga indemne y pueda rehacer su vida.

#### *16.8. Recompensa*

Depende de las dos personas que una relación llegue a buen puerto. Si una falla, todo falla. De ahí que el gran yerro de Lady Constantine afecte también a Swithin en relación a su matrimonio.

No obstante, él no ha sido culpable del desamor de Lady Constantine. Al contrario, ha actuado de manera heroica correspondiendo a este desamor con un amor basado en la concepción del amor auténtico. Y este amor es recompensado con una especie de catarsis inversa. Si Hardy muestra en la tragedia que los personajes sufren a través del gran yerro; en esta ocasión nos muestra las consecuencias de una vida seguida por la auténtica vocación del hombre: amar con un amor verdadero. Y no es otra que una vida feliz. La novela sin concretarlo da a entender que Swithin encuentra en Tabitha - personaje femenino que ha estado presente durante toda la novela- un amor sereno y verdadero.

*Swithin was nothing loth, and strolled out under the apple-trees, where he arrived just in time to prevent Miss Lark from going off by the back gate. There was not much difficulty in breaking the ice between them, and they began to chat with vivacity.*

*St. Cleeve had not heard, but he had partly seen, and he was informed that Tabitha had left Welland shortly after his own departure, and had studied music with great success in London, where she had resided ever since till quite recently*

---

<sup>931</sup> *Ibíd.*, pp. 279-280.

<sup>932</sup> *Ibíd.*, p. 280.



[...]

'She is only in the garden,' added his grandmother. 'Why don't ye go out and speak to her?'

Now all these proceedings occupied time, for somehow it was very charming to talk to Miss Lark; and by degrees St. Cleeve informed Tabitha of his great undertaking, and of the voluminous notes he had amassed, which would require so much rearrangement and recopying by an amanuensis as to absolutely appal him. He greatly feared he should not get one careful enough for such scientific matter; whereupon Tabitha said she would be delighted to do it for him. Then blushing, and declaring suddenly that it had grown quite late, she left him and the garden for her relation's house hard by<sup>933</sup>.

Esta visión es compartida unánimemente por los críticos. Así, Taylor habla de conclusión lógica: "*Though Hardy conceals the outcome, the logic of the story suggests that he will be easily consoled by Tabitha*"<sup>934</sup> o Ahmad hablará de signos que lo muestran: "*There are signs they are meant to marry*"<sup>935</sup>.

---

<sup>933</sup> *Ibid.*, pp. 274-275.

<sup>934</sup> TAYLOR, RICHARD H. (1982). *Ibid.*, p. 129.

<sup>935</sup> AHMAD, SULEIMAN M. (1993). *Ibid.*, p. XVI.



## CONCLUSIÓN

A través de las tres novelas definidas por el propio autor como romances –*A Pair of Blue Eyes*, *The Trumpet-Major* y *Two on a Tower*–, Thomas Hardy muestra una visión del mundo en la que da respuesta a algunos de los grandes interrogantes de la existencia humana.

Los tres romances tienen un final trágico. Muchos de los críticos que han analizado estas obras han trasladado la visión mayoritaria que se tiene de las obras mayores de Hardy a ellas; es decir, que las obras muestran una visión pesimista, determinista y fatalista de la realidad. Según esta visión, no existe ningún nivel de libertad en los actos humanos. Estos actos están determinados por fuerzas naturales, psicológicas o sociales –determinismo– o por fuerzas superiores sobrenaturales –destino– que se complacen en reírse del hombre y conducirlo a la desgracia como si fuera un mero títere –fatalismo–.

Tras el análisis detallado de los tres romances, se concluye que en ellos no existe ni pesimismo ni determinismo ni fatalismo. Al contrario Hardy muestra como el ser humano es siempre libre para elegir el bien o el mal y por ello es responsable de sus propios actos. En las obras se ve que la criatura racional solo es feliz cuando elige el bien libremente. En cambio, con su elección libre del mal genera su propia infelicidad y es causante de su tragedia final.

Los protagonistas de los tres romances analizados tienen un final trágico. Este espíritu fatal se puede explicar desde la interpretación de la concepción de la tragedia de Aristóteles. Por un lado el *gran yerro* o *yerro trágico* que comete el protagonista es el que desencadena su tragedia. Hay un proceso lógico entre la elección del mal y el hecho de que ésta se produzca. Es un proceso interno y lógico, no externo a él y fatalista; ya que existe una unión íntima entre la acción errónea del héroe y su propio fin.

Por otro lado, la tragedia aristotélica lleva asociada ineludiblemente la catarsis, esa purificación del lector, que se produce a través de la compasión y el horror que éste experimenta al vivir de manera vicaria los yerros cometidos por los personajes de la obra.

El lector, que sufre y padece con los protagonistas, al ver las consecuencias de los actos de estos queda sobrecogido e impresionado. Y ello le lleva a no seguir los mismos pasos que ellos. Ha visto que seguir el mismo camino emprendido por el protagonista lleva a la propia tragedia. En ese aspecto concreto, la obra le permite ver la verdad sobre el hombre y, así, irse formando en la virtud. La obra se convierte en elemento purificador ya que el lector es enseñado; aprende de los errores de los personajes de la novela de tal manera que, al vivir de manera vicaria sus conflictos, es purificado de seguir sus defectos que les han conducido finalmente a la catástrofe.

Así pues, Hardy muestra en sus romances que el hombre es libre pero que si hace un mal uso de su libertad tendrá que pagar las consecuencias. El lector ve en que consiste ese mal uso de la libertad – ese gran yerro- y aprende que tal no es el camino a seguir. Así pues, con todo ello, el autor afirma que el hombre es hijo de sus propios actos.

En cada uno de los romances se detecta que el protagonista–héroe de la obra comete un gran yerro y que lo paga trágicamente. Y en los tres romances, ese yerro es consecuencia de un error en la concepción del amor. Si el hombre en su dignidad es la única criatura que está hecha para amar y ser amada por sí misma, en las obras se muestra como un yerro en este campo cometido por el héroe se convierte en *gran yerro* o *yerro trágico* para él y acaba destruyéndolo. El lector, al observar las consecuencias de proceder de ese modo, sufre el proceso de purificación propio de las tragedias aristotélicas.

Así sucede con el héroe de *A Pair of Blue Eyes*. Henry Knight ama a Elfride Swancourt con un amor aparentemente respetuoso y delicado. No obstante, ese amor se manifiesta como falso desde el momento en que se muestra que está basado en que ella cumpla con su condición de no haber conocido a nadie previamente. Una vez descubre la verdad, es decir que Elfride no cumple sus condiciones, ella deja de ser digna para él.

La concepción del amor del protagonista supone el gran yerro. Se muestra como Knight al poner condiciones en el amor al otro, usa al otro. Es un amor que ama en función de las necesidades, sentimientos o pasiones de uno mismo. El otro vale en la medida de las propias condiciones. Es un amor condicional y por tanto cambiante. Y el hecho de que el protagonista ame así será su yerro trágico y va a ser el desencadenante de la tragedia para él mismo –la más absoluta soledad- y la de ella misma –la muerte-.

Incluso cuando el protagonista del romance se arrepiente de su actitud previa hacia ella, su concepción no cambia. Él vuelve tras ella porque descubre que Elfride realmente cumplía con sus condiciones. No se trata de un arrepentimiento verdadero. No descubre el error que supone amar con un amor con condiciones. De ahí su trágico final.

También tendrá un final trágico el protagonista de *The Trumpet-Major*. El trompetista mayor a diferencia de Henry Knight, no pone condiciones en su amor, sino que endiosa a Anne Garland de tal manera que su vida carece de sentido al no ser correspondido. Su muerte final en el campo de batalla desesperado por no haber sido correspondido no es más que un símil de su muerte espiritual. Para él, la vida sin ella carece de sentido y de ahí que su temprana muerte.

Una muerte que es debida a su gran yerro, que consiste en un endiosamiento del amor humano. Su amor por Anne pasa por diversas fases hasta que acaba por consumirlo, en el momento en que considera que su vida solo tiene sentido si ella está presente. La otra deja de ser humana para ser una diosa a la que adorar. En el fondo, el amor de John Loveday es un amor que se complace en sí mismo y del que se niega a huir.

Así, el amor del trompetista es un amor desordenado. Se entrega por completo y desea el bien del otro; pero no entiende que el amor supone la acogida del otro como don, con entrega y deseo. Y Anne Garland no lo desea. Y por ello, en numerosas ocasiones intenta hacerle comprender que por mucho que él se entregue y sea objetivamente bueno, es imprescindible que ella le ame. Y ese amor ha de pasar no solo por la entrega, sino también por el deseo. Esta falta de comprensión de la naturaleza del amor lleva al héroe John Loveday a la tragedia.

La protagonista del tercer romance, *Two on a Tower*, tiene también un final trágico. Su situación nunca es fácil a lo largo de toda la obra tanto por los varios cambios en la situación de Sir Blount como por la lucha que le supone la condición social de Swithin. Sin embargo, a pesar de todas esas vicisitudes, su final es debido de nuevo a un gran yerro del que únicamente ella es responsable.

Decide libremente intimar con Swithin y rechaza la subsanación posterior que él mismo le ofrece. Así convierte su amor en un amor donde el deseo –eros- se da sin la entrega –agapé-; una entrega a la que se niega conscientemente. Este yerro trágico será el que le conducirá luego a usar al Obispo como escudo para proteger a su hijo y a llevar una

vida infeliz que la destrozará por completo. Su muerte ante Swithin, de nuevo, no es más que un símil de una muerte espiritual previa debida a ese yerro que supone el desamor hacia el otro.

Hardy, además de mostrar las consecuencias trágicas de los héroes de los romances debido a su gran yerro –y con la consiguiente purificación del lector-, aprovecha el resto de personajes para completar la idea principal. Y así junto al protagonista principal de la obra –el héroe aristotélico-, muestra un abanico de personajes dignos de estudio en relación a la tragedia global.

De este modo, en *A Pair of Blue Eyes*, el personaje de Stephen Smith es clave para destapar el error de fondo que comete Henry Knight. Sin su presencia, el conflicto entre el protagonista y Elfride no existiría. Pero, a pesar de ello, el autor no limita al personaje a esto; sino que aprovecha para mostrar otro desamor. Este consiste en una idealización de la amada que a raíz de la relación con Knight se convierte en un imposible para él.

A través del amor de Elfride, se introduce otro complemento al gran yerro de Knight en el romance: cuando ella observa la nobleza y pureza del protagonista, se siente pequeña y no cree que pueda estar a su altura. Y en consecuencia es incapaz de explicarle la verdad sobre su pasado. Es un amor que desconfía del otro; que no se entrega por completo por miedo a no ser acogido.

Asimismo, se muestra como la entrega final de Elfride a Lord Luxellian en matrimonio - si bien ese matrimonio es perfectamente válido-, no responde a un amor auténtico en cuanto a que la entrega se produce sin deseo. Ella está ya muerta espiritualmente a causa del gran yerro de Knight y él –Lord Luxellian- es humillado ya que no es percibido como un don.

En *The Trumpet-Major* el complemento al gran yerro de John se da por contraste. Si el trompetista es incapaz de superar esa idolatría que tiene por Anne, su hermano Bob encarna lo opuesto. A pesar del duro golpe que recibe –ser abandonado la noche antes de la boda-, es capaz de sobreponerse a un amor no acogido. A diferencia de John, se aleja de ese amor imposible y busca uno que acoga su entrega y su deseo. Si esta actitud contrasta por completo con la de Bob, también contrasta su final: si en John hay un final trágico, Bob encuentra a quien amar y quien le ame.

En el personaje de Anne Garland se muestra como, a pesar de los condicionantes psicológicos o sociales, ella es libre de elegir a quién entregarse. Al igual que la pastora Marcela, en *El Quijote*, no está obligada a corresponder a quien la ame. Se refuerza la idea de que para que haya entrega verdadera tiene que haber deseo. La recompensa de un amor correspondido y la herencia que recibe de Uncle Benjie revelan una actuación conforme a la propia naturaleza del amor.

En este segundo romance, la paleta de desamores se amplía a través del personaje de Festus Derriman. Festus, mediante sus modales rudos y de maltrato ama con un mero amor de deseo en el que solo quiere usar al otro. El querer usar al otro le lleva finalmente a ser usado por el personaje de Matilda.

En *Two on a Tower* el complemento al yerro trágico se realiza únicamente por contraste. Swithin evidencia la grandeza de la unión esponsal. Si Lady Constantine banaliza esa unión o la intimidad carnal, Swithin entiende que él ya no se pertenece a sí mismo y que si prescinde de Viviette, se niega a sí mismo. Expone que el otro no puede tener mayor garantía de amor: un amor que no pone ni condiciones ni límites y cuya misión es custodiar al otro.

Con el gran yerro, Lady Constantine se destruye a sí misma. Sin embargo, Swithin queda impune y puede rehacer su vida con Tabitha.

Así pues, se concluye que en ninguno de los tres romances existe ni pesimismo ni determinismo ni fatalismo, sino que se muestra como el ser humano es siempre libre para elegir el bien o el mal y por ello es responsable de sus propios actos. En las obras se ve que el ser humano solo es feliz cuando elige el bien libremente. En cambio, con su elección libre del mal genera su propia infelicidad y es causante de su tragedia final.





## BIBLIOGRAFÍA

### A. Fuentes primarias

HARDY, THOMAS (2005). *A Pair of Blue Eyes*. Oxford: Oxford University Press.

HARDY, THOMAS (1998). *The Trumpet-Major*. Oxford: Oxford University Press.

HARDY, THOMAS (1993). *Two on a tower*. Oxford: Oxford University Press.

### B. Fuentes secundarias

AHMAD, SULEIMAN M. (1993). "Introduction". En HARDY, THOMAS (1993). *Two on a tower*. Oxford: Oxford University Press.

ALLINGHAM, PHILLIP V. (2002). "Aristotelian tragedy and the novels of Thomas Hardy". Lakehead University. Disponible en internet:

<http://www.victorianweb.org/authors/hardy/pva187.html>

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*.

\_\_. *Metafísica*.

\_\_. *Poética*.

\_\_. *Retórica*.

BALMES, JAIME (1958). *El criterio*, en *Obras completas* 8 vv. Madrid: BAC.

BAYLEY, JOHN (1978). *An essay on Hardy*. Cambridge: Cambridge University Press.

BEER, GILLIAN (1983). "Finding a Scale for the Human: Plot and Writing in Hardy's Novels" en *Darwing's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction*. London: Routledge&Kegan Paul.

BENEDICTO XVI (2006). *Deus Caritas Est*.

\_\_. Fe, razón y reflexiones. Recuerdos y reflexiones. Discurso del Santo Padre en la Universidad de Ratisbona. Disponible en internet:

[https://w2.vatican.va/content/benedictxvi/es/speeches/2006/september/documents/hf\\_b-en-xvi\\_spe\\_20060912\\_university-regensburg.html](https://w2.vatican.va/content/benedictxvi/es/speeches/2006/september/documents/hf_b-en-xvi_spe_20060912_university-regensburg.html)

BERNANOS, GEORGE (1950). *La libertad, ¿para qué?* Buenos Aires: Librería Hachette.

BOUMELHA, PENNY (1982). *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*. Brighton: Harvester Press.

BOURGET, PAUL (2010). *Nuestros actos nos siguen*. Burgos: Editorial Monte Carmelo.

- BROOK, JEAN (1971). *Thomas Hardy: The Poetic Structure*. London: Elek Books.
- BUTLER, L. S. J. (1977). *Thomas Hardy after Fifty Years*. London: Macmillan.
- CASAGRANDE, PETER (1982). *Unity in Hardy's Novels: "Repetitive Symmetries"* London and Basingstoke: Macmillan
- CASTRO, AMERICO (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando.
- Catecismo de la Iglesia Católica*.
- Catecismo Romano*.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.
- CHAPMAN, R. (1990). *The language of Thomas Hardy*. London: Macmillan.
- CHESTERTON, G.K. (1952). *Charlas, XLII. Thomas Hardy*, en *Obras completas* 4 vv., vol. II, pp. 1091-1283. Barcelona: José Janés.
- CICERÓN. *De officiis*.
- \_\_. *Laelius de amicitia*.
- COLLISTER, PETER (1974-75). *Past Things Retold: A Study of Thomas Hardy's Under the Greenwood Tree and The Trumpet-Major*. Durham: Durham University Journal, 36.
- COSTA, JOAN (2008). "El camino de la felicidad y la importancia de la vida de fe" en *Educación el amor Humano*. Madrid: Asociación Persona y Familia. Disponible en internet: [http://www.jp2madrid.org/jp2madrid/documentos/coleccion\\_educar\\_amor/EDUCAR\\_08001.pdf](http://www.jp2madrid.org/jp2madrid/documentos/coleccion_educar_amor/EDUCAR_08001.pdf)
- COX, R. G. (1970). *Thomas Hardy: The Critical Heritage*. New York: Barnes & Noble.
- DALESKI, HILLEL MATHEW (1997). *Thomas Hardy and paradoxes of love*. Missouri: University Of Missouri Press.
- DAVIE, DONALD (1973). *Thomas Hardy and British Poetry*. London: Routledge&Kegan Paul.
- DE RIQUER, MARTÍN (2010). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.
- DOLIN, TIM (2005). "Introduction". En HARDY, THOMAS. *A Pair of Blue Eyes*. Oxford: Oxford University.
- DRABBLE, M. (1976). *The Genius of Thomas Hardy*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- DRAPER, R. P. (1975). *Hardy, The Tragic Novels*. Houndmills: Macmillan.

- EAGLETON, TERRY (1976). *Criticism and Ideology*. London: Verso.
- EBBATSON, ROGER (1993). *Hardy: The Margin of the Unexpressed*. Sheffield: Academic Press.
- EPICURO. *Carta a Meneceo*, X.
- FISHER, JOE (1992). *The Hidden Hardy*. London and Basingstoke: Macmillan.
- FRYE, NORTHROP. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- GARWOOD, HELEN (1911). *Thomas Hardy: An Illustration of the Philosophy of Schopenhauer*. Philadelphia: John C. Winston Company.
- GIBSON, J. (1996). *Thomas Hardy: A literary life*. Basingstoke: Macmillan.
- GILSON, ETIENNE (1945). *Dios y la filosofía*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- GITTINGS, ROBERT (1975). *Young Thomas Hardy*. London: Heinemann Educational.
- \_\_\_ (1978). *The Older Hardy*. London: Heineman Educational.
- GOODE, JOHN (1988). *Thomas Hardy: The Offensive Truth*. Oxford: Basil Blackwell.
- GRATELL, SIMON (1990). "Middling Hardy". En *Thomas Hardy Annual* No. 4. London: Macmillan, pp. 70-90.
- GREGOR IAN (1974). *The Great Web: The Form of Hardy's Major Fiction*. London: Faber & Faber.
- GRIMAL, PIERRE (1982). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- GRUNDY, JOAN (1989). "Two on a Tower and The Duchess of Malfi". En *The Thomas Hardy Journal*, 5 , pp. 55-60.
- HARDY, FLORENCE EMILY (1928). *The Early Life of Thomas Hardy 1840-1891*. London: Macmillan.
- \_\_\_ (1930). *The Late Years of Thomas Hardy 1892-1928*. London: Macmillan.
- \_\_\_ (1933) *The Life of Thomas Hardy*. London: Macmillan.
- \_\_\_ (1962). *The Life of Thomas Hardy*. New York: St. Martin's Press.
- HARVEY, GEOFFREY (2003). *The Complete Critical Guide to Thomas Hardy*. Oxon: Routledge.
- HERÁCLITO. *Fragmentos*.

HOCHSTADT, PEARL R. "Hardy's Romantic Dyptich: A Reading of A Laodicean and Two on a Tower". En *English Literature in Transition*, 26, pp.23-34.

INGHAM, PATRICIA (1989). *Thomas Hardy: A Feminist Reading*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

IRVING, GLENN (1985). "High Passion and High Church in Hardy's Two on a Tower. En *English Literature in Transition*, 28, pp.121-129.

JOHNSON, PAUL (2008). *Los intelectuales*. Madrid: Homolegens.

JOHNSON, H.A.T. (1976) "In defense of the Trumpet-Major". En F.B. Pinion (ed.) *Budmouth Essays on Thomas Hardy*. Dorchester: The Thomas Hardy Society.

JUAN PABLO II (1999). *Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los artistas*. Disponible en internet:

[http://w2.vatican.va/content/johnpaulii/es/letters/1999/documents/hf\\_jpii\\_let\\_23041999\\_artists.html](http://w2.vatican.va/content/johnpaulii/es/letters/1999/documents/hf_jpii_let_23041999_artists.html)

JUNCO DE CALABRESE, ETHEL (2016). *Eurípides y la belleza del bien*. Zacatecas: Universidad Panamericana.

KAZMIERCZAK, MARCIN (2006). "El motivo de la metanoia dentro del axioanálisis literario" en *Espíritu*. Barcelona, Editorial Balmes, nº133, p.115-125.

\_\_. (2016). *El narcisismo y la resiliencia en la obra de Ernesto Sábato*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

\_\_. (2009). *El amor en la literatura*. Barcelona. Universitat Abat Oliba CEU.

\_\_. (2007). "La desintegración del sujeto en la sociedad del siglo XX" en PIOTROWSKI, BOGDAN (2007). *Miradas axiológicas a la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Oficina de Publicaciones, Universidad de La Sabana.

KEITH, W.J. (1988). *Regions of the imagination: The Development of British Rural Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.

KRAMER, DALE (1975). *Thomas Hardy: The Forms of Tragedy*. London and Basingstoke: Macmillan.

\_\_. (1999). *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Cambridge: Cambridge University Press.

LEAVIS, F.R. (1948). *The Great Tradition*. Harmondsworth: Penguin.

\_\_. (1932). *New Bearings in English Poetry*. Harmondsworth: Penguin.

- LECERCLE'S, JEAN-JACQUES (1989). "The violence of style in Tess of the d' Ubevilles" in *Alternative Hardy*. London and Basingstoke: Macmillan.
- LEWIS, C.S. (2004). *De este y otros mundos*. Barcelona: Alba Editorial.
- \_\_\_. (1994). *El peso de la gloria*. En *El diablo propone un brindis*. Madrid: Rialp.
- \_\_\_. (2000). *La experiencia de leer, Un ejercicio de crítica experimental*. Barcelona: Alba Editorial.
- \_\_\_. (1994). *Lejos del planeta silencioso*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- LORING, JORGE (2004). *Para salvarte*. México: Mexicali.
- MACINTYRE, A. (2001). *Tras la virtud*. Barcelona: Crítica.
- MILLGATE, MICHAEL (1982). *Thomas Hardy*. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_. (1994). *Thomas Hardy, his Career as a Novelist*. London: Macmillan Press.
- \_\_\_. (2006). *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. London: Oxford University Press.
- MILTON, JOHN (1932). *El paraíso perdido*. Barcelona: Joaquín Gil.
- MORGAN, ROSEMARIE (1988). *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London: Routledge.
- \_\_\_. (2010). *The Ashgate Research Companion to Thomas Hardy*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- MORRELL, ROY (1965). *Thomas Hardy: The Will and the Way*. Kuala Lumpur: University of Malaya Press.
- NEMESVARI, RICHARD (1998). "Introduction" en HARDY, THOMAS. (1998). *The Trumpet-Major*. Oxford: Oxford University Press.
- NEWMAN, JOHN HENRY (1994). "La cruz de Cristo, medida del mundo", en *Las armas de los santos*, pp. 21-33. Madrid: Palabra.
- OREL, HAROL (1995). *Critical Essays on Thomas Hardy's Poetry*. New York: G.K. Hall.
- PAGE, N. (1977). *Oxford Reader's Companion to Hardy*. Oxford: Oxford University Press.
- PEARCE, JOSEPH (2006). *Oscar Wilde, la verdad sin mascararas*. Madrid: Ciudadela.
- \_\_\_. (2010). *Through Shakespeare's Eyes: Seeing the Catholic Presence in the Plays*. San Francisco: Ignatius Press.

\_\_\_ (2013). *Shakespeare on Love: Seeing the Catholic Presence in Romeo and Juliet*. San Francisco: Ignatius Press.

PINION, F. B. (1968). *A Hardy Companion: A Guide to the Works of Thomas Hardy and their Background*. London: Macmillan.

\_\_\_ (1977). *Thomas Hardy: Art and Thought*. London: Macmillan.

\_\_\_ (1992). *Thomas Hardy: His Life and Friends*. Basingstoke: Macmillan.

PIOTROWSKI, BOGDAN (2007). "Consideraciones axiológicas sobre la historia de la literatura" en PIOTROWSKI, BOGDAN (2007). *Miradas axiológicas a la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Oficina de Publicaciones, Universidad de La Sabana.

PRADA, JUAN MANUEL DE (2016). *Siete calas cervantinas*, en *Verbo* 547-548, pp. 569-590. Madrid.

\_\_\_ (2016). "El amor humano". Disponible en internet:

<http://www.xlsemanal.com/firmas/20161121/amor-humano.html>

PUJALS, ESTEBAN (1972). *Thomas Hardy*. Madrid: Rialp, enciclopedia GER, tomo XI.

PURDY, RICHARD L. (1954). *Thomas Hardy: A Bibliographical Study*. Oxford: Oxford University Press.

PURDY, RICHARD LITTLE. MILLGATE, MICHAEL (ed.) (1978-88). *The Collected Letters of Thomas Hardy*. 7 vols. Oxford: Clarendon Press.

RATZINGER, JOSEPH (2002). *La contemplación de la belleza*. Mensaje a los participantes en el *meeting* de Rímini. Disponible en internet:

<https://es.zenit.org/articulos/la-contemplacion-de-la-belleza/>

ROYO MARÍN, ANTONIO (1965). *Teología de la caridad*. Madrid: BAC.

RUTLAND, W. R. (1938). *Thomas Hardy: A study of his Writings and their Background*. Oxford: Blackwell.

SAN AGUSTÍN. *El espíritu y la letra*.

\_\_\_ *Del Génesis a la letra, incompleto*.

\_\_\_ *Epistulae*.

\_\_\_ *La ciudad de Dios*.

\_\_\_ *Regula ad servos Dei*.

\_\_\_ *Tratado sobre el Evangelio de San Juan*.

\_\_\_ . *Confesiones*.

SAN FRANCISCO DE SALES (1995). *Tratado del amor a Dios* Madrid: BAC.

SÁNCHEZ PALENCIA, ÁNGEL (1996). "Catarsis" en la Poética de Aristóteles. En "Anales del Seminario de Historia de la Filosofía", 13, pp. 127-147. Madrid.

SANTO TOMÁS. *Suma teológica*.

SCHWEIK, ROBERT (1997). "«Life and Death are Neighbours Nigh»: Hardy's A Pair of Blue Eyes and the Uses Of Incongruity". *Philological Quarterly*, 76/1, p.87-100.

SENGUPTA, C. (1994). *Thomas Hardy: The Novelist of Tragic Vision*. New Delhi: Bahri.

SILVERMAN, KAJA (1984). *History, Figuration and Female Subjectivity in Tess of the d'Urbervilles*, London: Novel 18.

SHAKESPEARE, W. (2011) *Romeo and Juliet*. San Francisco: Ignatius Press.

\_\_\_ . *Hamlet*.

SHOWALTER, ELAINE (1979). *The Unmanning of the Mayor of Casterbridge*.

SMITH, A. (1979). *The Novels of Thomas Hardy*. London: Vision Press.

SOUTHERINGTON, F. R. (1971). *Hardy's Vision of Man*. London: Chatto & Windus.

STEINER, GEORGE (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

SUMNER, ROSEMARY (1982). "The Experimental and the Absurd in Two on a Tower", En *Thomas Hardy* No. 1. London: Macmillan, pp. 71-81.

TAYLOR, DENNIS (1999). "Hardy as a nineteenth-century Poet" en KRAMER, DALE (1999). *The Cambridge Companion to Thomas Hardy*. Cambridge: Cambridge University Press.

TAYLOR, RICHARD H. (1982). *The neglected Hardy*, New York: St. Martin's Press.

THOMAS, JANE (2010). "Hardy's Romances and Fantasies, A pair of Blue Eyes, The Trumpet Major, Two on a Tower and The Well-Beloved. Experiments in Metafiction". En KEITH WILSON (2010). *A companion to Thomas Hardy*. Oxford: Wiley – Blackwell.

TOMALIN, CLAIRE (2007). *Thomas Hardy. The Time-Torn Man*. Harmondsworth: PenguinBooks.

TURNER, PAUL (1998). *The Life of Thomas Hardy: A Critical Biography*. Oxford: Blackwell.

TURU, M. (2016). Propuesta metodológica de análisis literario neoaristotélico: Ejemplos de aplicación en La vida es sueño de Calderón de la Barca, Macbeth de Shakespeare y el día de la ira de Brandstaetter. (Tesis doctoral, Universitat Abat Oliba CEU, 2016).

VIDAL-QUADRAS TRIAS DE BES, JAVIER. Amor y unidad conyugal. Disponible en internet: [http://es.catholic.net/catholic\\_db/archivosWord\\_db/amoryunidad.pdf](http://es.catholic.net/catholic_db/archivosWord_db/amoryunidad.pdf)

WARD, PAUL (1978). "Two on a Tower. A Critical Appreciation". En The Thomas Hardy Yearbook, 8, pp. 29-34.

WEBER, CARL J. (1940). Hardy of Wessex. New York, rev.edn.

WIDDOWSON, P. (1996). *Thomas Hardy*. Plymouth: Northcote House.

\_\_. (1999). "Hardy and Critical Theory" en KRAMER, DALE (1999).

WILLIAMS, RAYMOND (1974). *English Novel from Dickens to Lawrence*. St. Albans: Paladin.

WING, GEORGE (1987). "Hardy's Star-Cross'd Lovers in Two on a Tower". En The Thomas Hardy Yearbook, 14, pp. 35-44.

WOOLF, VIRGINIA (1986). "The novels of Thomas Hardy." En The Common Reader: Second Series. London: Hogarth Press.

WOTTON, GEORGE (1985). *Thomas Hardy: Towards a Materialist Criticism*. Dublin: Gill&Macmillan.

ZEITLER, MICHAEL A. (2007). *Representations of Culture: Thomas Hardy's Wessex&Victorian Anthropology*. New York: Peter Lang Publishing.