

## Hardy y el lector victoriano

somewhat frivolous narrative" y añadiendo que la ideó como "an interlude between stories of a more sober design" (p. 11).<sup>7</sup>

Tras la publicación de *Ethelberta* Stephen le escribió para intentar persuadirle de que imitase a novelistas como George Eliot cuyas historias rurales creía perfectas y, en cierto modo, semejantes a las de Hardy. Por ello le aconsejaba seguir produciendo novelas rurales como *Far* donde, en su opinión, se hallaba su verdadero talento.<sup>8</sup>

La siguiente novela *The Return of the Native* (1878) parece la puesta en práctica de este consejo, no obstante no debió entenderlo así Stephen ya que se negó a publicarla. Esto llevó a Hardy, desesperado tras el rechazo, a ofrecérsela a *Blackwood Magazine* asegurando que estaba dispuesto a sacrificar su propio texto de ser ello necesario:

Should there accidentally occur any word or reflection not in harmony with the general tone of the magazine, you would be quite at liberty to strike it out if you chose.

(*Life*, p. 188)

A pesar de esta concesión también Blackwood la rechaza. Al final *The Return of the Native* fue aceptada por *Belgravia* que pagó £20 por cada entrega, bastante menos de lo que Hardy esperaba y de lo que, de hecho, había recibido por *The Hand of Ethelberta*.

De nuevo en un intento de compensar el atrevimiento de la novela anterior, Hardy centra el prefacio de *Return* precisamente en el ruralismo de su escenario. Es también el Hardy convencional el que se apresura a defenderse de las imputaciones a su siguiente novela, *Two on a Tower* publicada en 1882. Ante las acusaciones de inmoralidad y anti-clericalismo que recibe a raíz de la novela, Hardy, niega en el prefacio de 1895 que en ella se presente otro tipo de relación entre los sexos que la del matrimonio tradicional y afirma haber intentado representar al clero de forma respetuosa.

Igualmente aséptico es el prefacio de *The Mayor of Casterbridge* (1886) en el que Hardy se defiende de posibles ataques a la moralidad de su novela insistiendo en que los acontecimientos narrados en ella están basados en sucesos reales de la historia de Casterbridge (nombre ficticio de Dorchester).

Pero las ataques hacia la supuesta inmoralidad de su obra crecían con cada nueva publicación. Tras la aparición en volumen de *The Woodlanders* en 1887, R. H. Hutton se queja en el *Spectator* del pesimismo de la novela, de la actitud tolerante de Hardy hacia el

libertinaje de Fitzpiers y de su ataque a la institución del matrimonio. Ante estas críticas Hardy reacciona incluyendo un prefacio en la edición de 1895 en el que se defiende afirmando que su posición en lo que respecta a la cuestión del matrimonio es solamente la del observador neutro y asegurando compartir la opinión de la mayoría de sus lectores acerca del carácter depravado de las relaciones extra-matrimoniales (p. 20). No obstante debemos dudar de la sinceridad de sus palabras en los prefacios dada la evidente contradicción con lo que se defiende tanto en esta novela como en *Jude*, publicada también en el 1895, donde Hardy lleva aun más lejos su ataque al matrimonio.

Incluso tras el escándalo de los 90 provocado conscientemente por el propio Hardy, como veremos en el apartado siguiente, el escritor no se atreve a ser consecuente con el mensaje que expresa en sus novelas y de nuevo contrarresta su atrevimiento a través de los prefacios, que se convierten, ahora más que nunca, en instrumento de autodefensa y se caracterizan por su tremenda ironía. Nos muestran a un Hardy inánime, capaz de someterse a las exigencias editoriales, sumamente sensible hacia la crítica recibida, pero incapaz de enfrentarse a ella abiertamente.

Igualmente cobarde es su disposición para modificar el manuscrito de *Tess of the d'Urbervilles*, fruto de su desesperación

al no conseguir que aceptasen la novela en su forma original. En Octubre de 1889 Hardy había ofrecido el manuscrito al editor de *Murray's Magazine* que lo rechazó en base a su "improper explicitness" (el mismo criterio que este editor había utilizado también para rechazar *The Picture of Dorian Gray*). Lo mismo ocurrió al mandar Hardy la novela a *The Macmillan's Magazine*. El escritor se vió, por consiguiente, obligado a recortar algunos pasajes de la novela y a suprimir otros, que fueron publicados por separado bajo el título genérico de "episodic adventures of anonymous personages". Estos fragmentos eran precisamente "A Midnight Baptism, a Study of Christianity" y "Saturday Night in Arcady", que aparecieron en *The Fortnightly Review* y *The National Observer of Edinburgh* respectivamente. Al final la novela se publicó por entregas simultáneamente en Gran Bretaña y América en las revistas *The Graphic* y *Harper's Bazar* respectivamente, entre julio y diciembre de 1891, recuperándose estos dos episodios posteriormente en la edición en volumen de Noviembre de 1891. Sin embargo Hardy no los añadió en su totalidad y tal como los había concebido en un principio, sino que decidió no incluir varios fragmentos de claro contenido mitológico hasta la "Wessex Edition" en 1912<sup>9</sup>. La utilización que hacía en ellos de la mitología clásica como forma

de referencia encubierta a la sexualidad hubiese impedido la publicación de la novela.

No obstante, estas sucesivas etapas de purga, supresión y recuperación de material de *Tess*, chocan con la insistencia de Hardy por subtitularla 'A Pure Woman', lo que no pasó desapercibido para la crítica. Mowbray Morris se centraba en el subtítulo para denunciar en *Quarterly Review* la inconsistencia de Hardy al editar y censurar su propia obra sobre todo cuando, paradójicamente, mostraba una gran valentía al defender su integridad artística:

Putting the sense of self-respect out of the question, one might have thought of a writer who entertains such grandiose views of the mission of the novelist would see something derogatory in this hole-and-corner form of publication.<sup>10</sup>

Lo cierto es que esta faceta sumisa está presente a lo largo de toda la narrativa hardiana pero va unida a una tendencia de signo contrario que nos ocupará más adelante. Esta ambigüedad es la que también da lugar a la serialización de *Jude the Obscure*. Hardy se había comprometido con *Harper's Magazine* para ofrecerles una novela bastante menos radical de lo que resultó ser *Jude*. Tanto es

así que llegó incluso a intentar cancelar el contrato con la revista al darse cuenta de que lo que tenía que ofrecer no se adaptaba a la difusión mayoritaria de la misma. Ante la imposibilidad de cancelarlo se sometió a la censura de sus editores de la que resulta en 1894 la novela por entregas, que carece de muchos de los elementos que luego ocasionarían el escándalo tras la publicación de la versión original en volumen en noviembre de 1895.<sup>11</sup>

La autodefensa de los prefacios es tanto mayor cuanto más atrevida es la novela<sup>12</sup>. Así, debido al carácter explícito de *Jude the Obscure* y a las iras que Hardy anticipaba, la primera edición va acompañada de un prefacio cargado de ironía a modo de escudo protector frente a posibles acusaciones. Hardy comienza desviando la atención del tema fundamental de la obra y adoptando el discurso que precisamente critica en la misma. Así, afirma que la lucha entre "la carne" y "el espíritu" lleva a su protagonista al fracaso, palabras que contradicen el mensaje de sus páginas en las que el ataque fundamental no va dirigido hacia la existencia de dicha lucha sino a la represión que las instituciones victorianas ejercen tanto sobre la carne como sobre el espíritu. Paradójicamente, sin embargo, la mera alusión a estos dos términos contribuyó a echar más leña al fuego al apuntar hacia el tema tabú

de la literatura victoriana. Años más tarde Hardy corregiría el error en el prólogo de 1912 en el que, desde la posición del escritor consagrado, no duda en protestar por el malentendido de los lectores.

Esta faceta rebelde que Hardy pretende disimular en el primer prefacio de *Jude* estaba presente desde su primera novela y constituye la otra cara de la misma moneda.

#### 1.2. OPOSICION DE HARDY A LAS EXIGENCIAS DE EDITORES Y LECTORES

La narrativa de Hardy está determinada por la contradicción existente entre la relación económica de dependencia con los gustos del lector y la sinceridad consigo mismo. Aunque se sometiera a las presiones ejercidas por sus editores (en representación de sus lectores), no por ello renunciaba totalmente a expresar lo que deseaba como demuestran los elementos de sus novelas que contradicen su intención expresa de agradar al público mayoritario y adaptarse a las normas literarias vigentes. A este respecto en *Hardy in History* Peter Widdowson apunta que,

Perhaps the most striking contradiction in Hardy's novel-writing career is his willingness to

accommodate these pressures, to change, revise, cut suppress, to play the system for all its worth and, conversely, to produce novels which time and again reject fictional stereotypes...and which were bound to shock the Victorian moral conscience. (p. 136)

Una y otra vez, Hardy insistía en producir novelas que sabía de sobra iban a ser rechazadas por sus editores y se tomaba la molestia de escribirlas, censurarlas y volverlas a reconstruir. Es por ello que, según mantiene Widdowson, Hardy debe entenderse como "the serious and radical writer of fiction who must accommodate his work to the commercial and ethical pressures of late Victorian serial publication", pero que no por ello deja de lado su imperiosa necesidad de rebelarse contra el sistema (p. 138).

Como ya hemos apuntado, el pacto comercial con sus lectores se debilita en ciertos momentos de la evolución de su obra hasta llegar a romperse con la narrativa de los 90. Ya *Desperate Remedies* contenía escenas que debieron suprimirse para su publicación y que hicieron que Morley, editor de Macmillan, la rechazase y que finalmente se publicara a través de Tinsley. Pero incluso el producto censurado final de la novela contiene elementos que no se adaptan totalmente al tipo de narrativa que Meredith le había

sugerido escribir. Estos elementos dieron lugar a las críticas negativas de *The Spectator* que tanto molestaron a Hardy, donde se denunciaba la inmoralidad de la obra, se instaba a los lectores a rechazarla y se aconsejaba a Hardy seguir en el anonimato hasta que consiguiese escribir mejores novelas.<sup>13</sup>

Por otra parte tanto el prefacio de la edición de 1889 como el añadido para la edición Wessex de 1912 demuestran que Hardy no estaba contento con el resultado de esta obra y que no era realmente lo que le hubiese gustado escribir de haber tenido la oportunidad. Es significativo que aunque en el primer prefacio adopta una postura humilde achacando los defectos de la obra a su falta de experiencia como escritor, ya que se había escrito en un momento en el que aun carecía de método (p. 3), en 1912 la describe como "this sensational and strictly conventional narrative" (p. 4), lo que implica que la novela no contenía lo que él hubiera deseado expresar sino lo que exigía el gusto convencional de sus lectores.

Lo mismo ocurre con *Under the Greenwood Tree*. Si en el primer prefacio insistía, como vimos, en la imagen rústica y en la tradición, en la nota añadida en 1912 se permite menospreciar su novela desde la posición del escritor consagrado ahora como poeta y se atreve a atacar su sensacionalismo y su baja calidad artística:

In rereading the narrative after a long interval there occurs the inevitable reflection that the realities out of which it was spun were material for another kind of study of this little group of church musicians than is found in the chapters here penned so lightly, even so farcically and flippantly at times. But circumstances would have rendered any aim at a deeper, more essential, more transcendent handling unadvisable at the date of writing. (p. 6)

Estas palabras muestran sobre todo a un Hardy disconforme con su obra y con los condicionantes que la producen. La misma opinión se produce al leer el añadido de 1912 al prefacio de *A Pair of Blue Eyes* donde Hardy desprecia también esta novela y habla de "an immaturity in its views of life and in its workmanship". (p. 8)

La oposición a las presiones de la censura está presente incluso en la novela predilecta de los lectores de la época y que le encumbró: *Far from the Madding Crowd*. Aunque esta obra puede considerarse la consolidación del contrato con el lector convencional paradójicamente representa también la primera fisura de tal contrato por dos razones: porque había sido necesario

modificar su concepción original hasta llegar a la edición definitiva y, además, porque, aunque su forma final aparenta ser la puesta en práctica de los consejos de Meredith (como demuestra el hecho de que Lesley Stephen la serializase), hay en ella elementos que socavan esta apariencia.<sup>14</sup> Uno se pregunta porqué Hardy, que tanto interés tenía en publicar su novela por entregas y que conocía las exigencias editoriales de Stephen, se arriesga a escribir un manuscrito cuyo contenido se va a ver obligado a censurar más adelante y porqué se atreve, incluso tras modificarla, a mantener elementos que podrían haber llamado la atención de Stephen y generar su rechazo. La respuesta está en la contradicción entre el artista y el escritor de folletines, entre arte y producción en serie, entre rebeldía y sumisión. Esta es una constante en la obra de Hardy que está presente, como decimos, incluso en la versión definitiva de *Far from the Madding Crowd*.

La aceptación de las correcciones impuestas por Stephen no es ni mucho menos voluntaria, a pesar de que, como hemos visto anteriormente, se ofrezca a dejarse manipular por sus editores y a ceder su autoridad sobre su propio texto. En *Life* Hardy adopta varias poses al referirse a su relación de dependencia casi servil con Stephen y a su sumisión a la censura que éste le imponía. Una de ellas es narrar tal relación a modo de anécdotas que resultan

divertidas vistas desde la distancia temporal de su autobiografía. Otra, presentarse acomodaticio y fingir indiferencia con respecto a la calidad de su obra e incluso a su reputación como escritor. Todas estas actitudes son tan falsas como sus palabras en los prefacios de las novelas y enmascaran tanto su interés por la calidad artística de su obra como su rebeldía ante la imposición de la autoridad del editor sobre la suya propia, actitudes demostradas por la trabajosa tarea de reconstrucción de las novelas tras haber sido mutiladas<sup>15</sup>.

Esta escritura de compromiso alterna con otra más desvergonzada que culmina con *Jude* pero que también aflora en momentos como el que marca *The Hand of Ethelberta* donde, como Michael Millgate comenta, en lugar de seguir la línea de *Far from the Madding Crowd*, que tanto éxito le había proporcionado, Hardy "set off, with what seems in retrospect an almost perverse determination, upon an entirely different task"<sup>16</sup> y sorprendió al público con esta novela en la que ofrecía precisamente lo contrario de lo que se esperaba de él. *The Hand of Ethelberta* se caracteriza por su tratamiento radical de las diferencias sociales y por su tono satírico, características que llevarían a Hardy a calificarla modernista en el prefacio de 1912 y a quejarse de que hubiese sido incomprendida en su época:

Imaginary circumstances that on its first publication were deemed eccentric and almost impossible are now paralleled on the stage and in novels, and accepted as reasonable and interesting pictures of life; which suggests that the comedy (or, more accurately, satire)...appeared thirty-five years too soon. (p. 12)

*The Hand of Ethelberta* retoma inesperadamente el tono satírico y la crítica social de *The Poor Man and the Lady* como luego ocurriría con las novelas de los 90. Es otro de los momentos en los que aflora el Hardy radical de la primera novela que más tarde afirmaría en su autobiografía que "he had not the slightest intention of writing forever about sheep farming, as the reading public was apparently expecting him to do" (p. 103). Su sátira se consigue por medio de pasajes autoconscientes que dirigen la atención del lector hacia la propia situación de Hardy como artista y hacia su difícil relación con los lectores victorianos. La carga autobiográfica de esta novela anticipa *Jude* y *The Well-Beloved* al tiempo que, como éstas, dramatiza la tragedia de la condición artística. Es, como apunta Richard H. Taylor, "a study of the

physical and personal deracination" expresada en las novelas de los noventa<sup>17</sup>.

La marginación del artista se puede apreciar sobre todo en un momento clave de la novela en el que Ethelberta, que ha mentido sobre sus orígenes para elevarse socialmente, es incapaz de continuar con su hipocresía, se propone cambiar de vida y afirma:

I cannot endure this kind of existence any longer.  
I sleep at night as if I had committed a murder: I  
start up and see processions of people, audiences,  
battalions of lovers obtained under false pretences  
--all denouncing me with the finger of ridicule

(*The Hand of Ethelberta*, p. 293)

Pero las mentiras de Ethelberta, novelista en la ficción de Hardy, son también las mentiras de éste, y la resolución de aquélla va unida a su intención de dejar la narrativa al tiempo que reconoce la imposibilidad de hacerlo. Esta es también la situación de Hardy que se debate entre su necesidad de emanciparse de las exigencias del público, su intención expresada en la novela anterior de tener objetivos mas elevados, y al mismo tiempo se da cuenta de que debe seguir mintiendo. Ethelberta se convierte en

"public property" (p. 280) a la que nadie cree cuando decide contar su verdadera historia. También Hardy se convierte en propiedad pública al renunciar a la autoridad sobre su obra.

La oposición de Hardy se modera aparentemente con la siguiente novela *The Return of the Native* en la que Hardy intenta congraciarse de nuevo con el público con otra novela rural. Pero, en realidad, la obra se escribe desde un principio con un marcado propósito artístico y no posee la inocuidad siquiera aparente de *Far* por lo que no es de sorprender que fuese rechazada tanto por Stephen como por Blackwood, a pesar de las palabras de Hardy prometiéndole someterse a sus exigencias. Es evidente que ninguno de los dos editores creyó en la sinceridad de Hardy. Stephen, de hecho, opina que Hardy traspasa los límites aceptables de la novela pastoral y de su "family magazine" con su presentación del triángulo amoroso establecido por los protagonistas de la obra<sup>8</sup>.

La novela siguiente *Two on a Tower* contiene también numerosos elementos que suscitaron otras tantas críticas. El *Saturday Review*, por ejemplo, se quejaba de que Hardy hubiese abandonado sus temas típicos e incluido desagradables episodios como el matrimonio de uno de los personajes con un obispo para legalizar el hijo que espera, que califica de "a most repellent incident, which the author was extremely ill advised to include in the scheme of his

plot"; el artículo de Harry Quilter en el *Spectator* considera la historia "repulsiva"<sup>19</sup>. Aunque Hardy se defiende de estas críticas afirmando en el prefacio de 1895 que tanto la inmoralidad de la que se le acusa como la sátira contra la Iglesia son sólo opiniones particulares que él no comparte (pp. 16-17), lo cierto es que, a pesar de sus palabras, tanto esta novela como las demás están cargadas de crítica social, de inconformismo y contradicen la imagen que Hardy quiere producir de sí mismo en los prefacios. Y es esta faceta la que le lleva a escribir sus novelas más radicales, aun a sabiendas del escándalo que podían provocar entre la facción del público más reaccionaria y de la minuciosa obra de censura y reconstrucción que le aguardaba tras publicarlas.

No obstante, al llegar a *Tess of the d'Urbervilles* es tal la acumulación de elementos presentes en el manuscrito que se oponen a las expectativas del lector convencional, y tan poco el deseo de someterse que le queda a Hardy, que el escándalo necesariamente se produce incluso después de la criba imperfecta: Mowbray Morris comentaba en *The Quarterly Review* que con *Tess* Hardy había contado "a disagreeable story in an extremely disagreeable manner" y se refería a la novela como "this clumsy sordid tale of boorish brutality and lust"; *The Saturday Review* hablaba de "the terrible dreariness of this tale, which, except during a few hours spent

with cows, has not a gleam of sunshine anywhere"; Margaret Oliphant consideraba la novela un compendio de "grossness, indecency, and horror"; y Andrew Lang la define como "a sermon on modern misery".<sup>20</sup>

Lo que resulta evidente es que el clamoroso rechazo tanto de esta novela como de *Jude* que le siguió, estuvo provocado por la propia actitud de Hardy que difiere de la ambigüedad que había mostrado anteriormente. Si antes se justificaba intentando evitar ofender al lector, ahora en su prefacio a la primera edición de *Tess* abandona por primera vez la actitud defensiva. Anticipándose a sus detractores se enfrenta a ellos y se resiste a censurarse:

[I]n respect of the book's opinions and sentiments, I would ask any too genteel reader, who cannot endure to have said what everybody nowadays thinks and feels, to remember a well-worn sentence of St. Jerome's: If an offense come out of the truth, better it is that the offense come than that the truth be concealed.

(pp. 25-26)

## Hardy y el lector victoriano

Del mismo modo en el prefacio a la quinta edición Hardy habla del propósito de su novela "the plan of laying down a story on the lines of tacit opinión, instead of making it to square with the merely vocal formulae of society" (ibíd). Se trata del primer ataque directo de Hardy sobre el "too genteel reader" que cierra los ojos a la evidencia y se trata también, como reconoce Hardy en *The Life of Thomas Hardy* del principio del fin de un trayecto, "the book, notwithstanding its exceptional popularity, was the beginning of the end of [Hardy's] career as a novelist" (p. 240).

A pesar del tremendo escándalo que *Tess* provoca tanto en los círculos literarios como en toda la sociedad victoriana, Hardy insiste en echar leña al fuego cuatro años más tarde con *Jude the Obscure*. Para empezar escribe una novela que incluso supera la línea crítica de *Tess of the d'Urbervilles*, tanto que, como hemos visto en el apartado anterior, de nuevo se ve obligado a modificarla para su publicación por entregas. Pero pese a anticipar el escándalo que se avecinaba, Hardy devuelve la novela a su concepción original cuando la publica en volumen. La reacción entre los lectores no se hace esperar y como el propio Hardy denuncia en la nota añadida en 1912 al prefacio "Within a day or two of its publication the reviewers pronounced upon it in tones to which the reception of *Tess of the d'Urbervilles* bore no

comparison" (p. 33) de ahí los famosos incidentes que siguieron: el obispo de Wakefield manifestaba su indignación en una carta dirigida a *The Yorkshire Post* donde calificaba *Jude* de "basura" y mantenía que no pudiendo resistir la tentación había arrojado el libro al fuego; Margaret Oliphant en su famoso artículo a raíz de la novela acusaba a Hardy de ser el promotor de una conspiración contra el matrimonio que ella bautizaba "The Anti-Marriage League" y concluía

[It is] the strongest illustration of what Art can come to when given over to the exposition of the unclean....[N]othing so coarsely indecent as the whole history of *Jude* ... has ever been put in English print - that is to say, from the hands of a Master<sup>21</sup>

A.J. Butler titulaba su reseña de *Jude* en *National Review* "Mr. Hardy as a Decadent" y aseguraba que "there can be nothing more certain in literature than that a tendency to dwell on foul details has never been a "note" of any but third-rate work"; *Pall Mall Gazette* hablaba de "Jude the Obscene" y urgía a Hardy: "Give us quickly another and cleaner book to take the bad taste out of our

mouths"; R.Y. Tyrrell en *Fortnightly Review* afirmaba "the book is steeped in sex" y planteaba el siguiente dilema:

Either Mr. Hardy's powers have undergone a sad deterioration...or he has determined to try the patience of his public and to see whether they will accept in lieu of a novel a treatise on sexual pathology

J. B. Allen se preguntaba en *Academy* porqué Hardy incluía en su novela temas que normalmente se excluían de la conversación; y finalmente, B. Williams escribía en *Athenaeum* que la novela era "a titanicly bad book by Mr. Hardy"<sup>22</sup>;

Aunque, como hemos visto, Hardy había intentado paliar las críticas con su prefacio a la primera edición, en el de 1912 se lanza de nuevo al ataque adoptando un tono que está mucho más en consonancia con los temas de *Jude*. Por una parte niega los cargos de inmoralidad que se le imputan, de los que echa la culpa a la mala interpretación de los lectores:

Then somebody discovered that *Jude* was a moral work  
--austere in its treatment of a difficult subject--

as if the writer had not all the time said in the Preface that it was meant to be so. Thereupon many uncursed me, and the matter ended, the only effect of it on human conduct that I could discover being its effect on myself-- the experience completely curing me of further interest in novel writing.  
(pp. 33-34)

Además parodia al lector convencional que se opone a su novela simplemente porque no expresa "a view of life that [those] who thrive on conventions can permit to be painted" (p. 35) y finalmente se enfrenta al discurso burgués al desvestir el matrimonio de su condición sacramental y definirlo como contrato: "the famous contract --sacrament I mean--is doing fairly well still" (ibíd). Es evidente que con *Tess* y *Jude Hardy* ha completado el cambio gradual de su estética y ha renunciado definitivamente a comprometerse, a complacer las convenciones literarias victorianas.

Los altibajos y contradicciones entre la postura sumisa y rebelde que marcan la trayectoria de Hardy quedan perfectamente expresados en su última novela, *The Well-Beloved*, una alegoría de la carrera como novelista de Hardy que narra las vicisitudes de un artista en su búsqueda de la belleza y su sumisión final al

utilitarismo del arte. En el prefacio de la novela para la edición de 1912 Hardy describe a su personaje como:

[A] native of natives --whom some may choose to call a fantast (if they honour him with their consideration so far), but whom others may see only as one that gave objective continuity and a name to a delicate dream which in a vaguer form is more or less common of all men, and is by no means new to Platonic philosophers. (36)

A través de esta descripción Hardy se está retratando a sí mismo en su doble vertiente del fantasma incomprendido por el público consumista de sus novelas (como indica el sarcástico comentario entre paréntesis) y el soñador platónico que buscaba la comunicación con el mismo. Es el resultado de las dos versiones de la novela, serializada en 1892 y publicada en volumen en 1897. La primera versión presenta un Hardy rebelde en la línea de sus héroes de los 90, mientras que en la segunda el protagonista comprende que es imposible luchar y decide abandonando su búsqueda, lo que llevó a críticos de la época a afirmar que la novela suponía para Hardy "a desire to renew those pleasant relations with his readers that

should never have been interrupted"<sup>23</sup>. Lo cierto, sin embargo, es que no hay tal deseo por parte de Hardy y, como veremos cuando la analicemos, la novela expresa el abandono de su narrativa como único modo de liberarse de la tiranía del lector victoriano. Sólo puede entenderse como la culminación de un proceso que oscila entre las dos facetas que hemos visto.

Hemos analizado la trayectoria de Hardy como un vaivén entre sus gustos y los del lector. Ahora bien, Hardy no era el único que defendía un arte diferente al oficial. Como ya hemos visto había una tendencia alternativa representada por los estetas y los decadentes contemporáneos de Hardy y la "new fiction" de los 90 que se oponían a las normas vigentes. La recepción favorable de los lectores que nos ocupa a continuación demuestra que es en esta línea en la que hay que situar las novelas de Hardy.

## 2. HARDY Y LA LECTURA ALTERNATIVA DE SUS NOVELAS

### 2.1. LA RECEPCION FAVORABLE DE SUS NOVELAS

Observaba Margaret Oliphant que a pesar de que en *Tess of the d'Urbervilles* aun había elementos del Hardy de *Far from the Madding Crowd*, tales como el paisaje rústico, la naturaleza apacible o la

unión de los personajes con la misma, "things to call forth the enthusiasm of admiration with which indeed they were received", en su opinión Hardy se había equivocado al pensar que su popularidad se debía no a estos elementos sino a la filosofía que exponía en la novela de ahí su tremendo fracaso con *Jude the Obscure*. Sin embargo, Hardy no se había equivocado sino que había actuado intencionadamente al dirigir tanto *Tess of the d'Urbervilles* como *Jude the Obscure* a un público diferente al de su narrativa anterior. Oliphant de hecho intuía esta posibilidad al plantearse "I do not know...for what audience Mr. Hardy intends his last work", dando a entender que, a excepción de unos cuantos degenerados, no habría lector capaz de comunicar con esta nueva faceta de Hardy:

Is it possible that there are readers in England to whom this infamy can be palatable....Mr. Hardy informs us he has taken elaborate precautions to secure the double profit of the serial writer, by subduing his colours and diminishing his effects, in the presence of the less corrupt, so as to keep the perfection of filthiness for those who love it. It would be curious to compare in this unsavoury

traffic how much of the sickening essence of his story Mr. Hardy has thought his first public could stomach, and how many edifying details he has put in for the enlightenment of those who have no squeamish scruples to get over. The transaction is insulting to the public, with whom he trades the viler wares under another name....If the English public supports him in it, it will be to the shame of every individual who thus confesses himself to like and accept what the author himself acknowledges to be unfit for the eyes --not of girls and young persons only, but of the ordinary reader --the men and women who read the Magazines, the public whom we address in these pages.<sup>24</sup>

Ese lector alternativo existía en un número bastante más elevado del que los lectores defensores del "grundyism" y representados a la perfección en las palabras de Oliphant, suponían. Lo demuestran las críticas halagadoras que recibe Hardy ante la prueba de fuego que suponen sus novelas de los 90, y es con este lector con el que desea comunicarse en un intento desesperado de liberarse de las exigencias del consumista victoriano, de

establecer la individualidad y originalidad de su narrativa y de analizarse a sí mismo como artista en su relación con las tendencias literarias dominantes. La búsqueda del lector no convencional se materializa en los noventa tras el auge de movimientos literarios alternativos como el esteticismo y es producto de la situación que hemos analizado en la primera parte de este trabajo. Es el público que reacciona favorablemente ante sus novelas más atrevidas y que, al igual que Hardy, establece una lucha con el principio moral en la literatura a favor de la libertad artística.

Gran parte de esta reacción positiva procede de críticos asociados con el movimiento esteta como Richard Le Gallienne, asiduo colaborador del *Yellow Book*, el famoso periódico esteta, y cuya reseña para su columna periódica del *Star* elogia el estilo de *Tess* que considera la mejor novela de Hardy hasta la fecha, al tiempo que reconoce que en ella Hardy se compromete mucho más que en obras anteriores con causas polémicas como la defensa de la mujer ya que, en su opinión, uno de los puntos fundamentales de la novela es la denuncia sobre la discriminación sexual en la sociedad victoriana<sup>25</sup>. Años más tarde Le Gallienne saldría también en defensa de Hardy en su artículo sobre *Jude* publicado en *Idler*, otra de las revistas asociadas con el movimiento esteta. En él denuncia la

insinuación de Mrs Oliphant de que la novela sólo podía atraer a un lector indecente y que la versión suavizada para la publicación por entregas sólo pretendía calentar los ánimos para la versión final en volumen. Tal crítica, concluye Le Galliene "is either very malignant or very mistaken, and should certainly be libellous"<sup>26</sup>.

Otro ejemplo de acogida favorable por parte de los estetas es la carta del famoso miembro de este movimiento y buen amigo de Hardy, Algernon Swinburne, en la que expresaba su admiración por *Jude* y por la narrativa de Hardy en general:

The tragedy- if I may venture an opinión- is equally beautiful and terrible in its pathos. The beauty, the terror, the truth, are all yours and yours alone .... The man who can do such work can hardly care about criticism or praise, but I will risk saying how thankful we should be (I know that I may speak for other admirers as cordial as myself) for another admission into the English paradise "under the greenwood tree".<sup>27</sup>

Este elogio de la belleza de la tragedia hardiana es sólo una muestra de la recepción que Hardy deseaba para su obra, el tipo de

lector con inquietudes artísticas y ajeno a la imposición del decoro literario, el esteta al que Swinburne se refiere al hablar de los otros admiradores de Hardy y del "paraíso inglés". Un ejemplo de estos otros admiradores es William Watson, poeta y amigo personal de Hardy asociado con el movimiento esteta por su colaboración en el *Yellow Book*, que en su reseña de *Tess* para *Academy* considera la novela "tragic masterpiece" y, como Le Galliene, termina señalando el valor de Hardy al retratar la injusticia de la desigualdad social del hombre y la mujer.<sup>28</sup> W. D. Howells, otro buen amigo de Hardy, expresa una opinión similar a la de Swinburne y Watson al afirmar en *Harper's Weekly* que *Jude* se rige por una vuelta de la narrativa a la tragedia griega que hace de la misma una obra clásica:

I have always felt in Mr. Thomas Hardy a charm which I have supposed to be that of the elder pagan world, but this I have found in his lighter moods, for the most part, and chiefly in his study of the eternal-womanly, surviving in certain unconscionable types and characters from a time before Christianity was, and more distinctly before Puritanism was. Now, however, in his latest work he

has made me feel our unity with that world in the very essence of his art.<sup>29</sup>

En su asociación entre calidad artística y clasicismo, y en la relación de ambas con la oposición al puritanismo, Howells transmite la opinión del lector alternativo de tendencia estética. Para Howells la originalidad de *Jude* es tratar temas que no se dirigen al público mayoritario sino a un público exclusivo, capaz de comprender este tipo de novela. Por su parte el *Athenaeum* afirmaba sobre *Tess* "Mr. Hardy has written a novel that is not only good, but great"<sup>30</sup> y *Pall Mall Gazette* ironizaba sobre la misma novela "This is a grim Christmas gift that Mr. Hardy makes us", comparando el pesimismo de la novela con el optimismo perdido después de *Far from the Madding Crowd*, pero concluía que la novela era la mejor que se había escrito en muchos años, alababa la oportuna crítica social contenida en la novela y denunciaba el mercado editorial que exigía la censura de las obras:

[I]t is a singular commentary upon the open chances of English fiction that the strongest English novel of many years should have to be lopped into pieces

and adapted to three different periodicals before it succeeded in finding a complete hearing.<sup>31</sup>

El mismo comentario se hace en la reseña a *Jude* que aparece en el *Saturday Review*, donde el autor se pregunta,

whether for many years any book has received quite so foolish a reception as has been accorded the last and most splendid of all the books that Mr. Hardy has given the world.<sup>32</sup>

Según él la recepción desfavorable de *Jude the Obscure* es el producto del rechazo de la sexualidad en la literatura resultante del auge de la novela "new woman", de tal modo que el péndulo oscila en la dirección contraria. Los lectores se convierten en "sanitary inspectors of fiction" dando lugar a un periodo de terror "analogous to that of the New England Witch Mania", resultado de esto es la obsesión con la etiqueta "decadente" que rápidamente se aplica a cualquier novelista que se salga de los temas moralmente aceptables. El autor del artículo mantiene que los problemas sexuales de la novela son en realidad secundarios y que lo más importante es el tratamiento de las dificultades de clase, la nueva

## Hardy y el lector victoriano

aparece en sus tres fases y se convierte en una alegoría de su trayectoria narrativa.

Partiendo de esta tesis los capítulos que siguen plantean una lectura de las cuatro novelas mencionadas en las que, como es nuestra intención demostrar, la descodificación de los usos del mito presentes en ellas puede llevar al lector a descubrir un Hardy tremendamente crítico y preocupado de modo casi compulsivo por la calidad de sus obras.

and adapted to three different periodicals before it succeeded in finding a complete hearing.<sup>31</sup>

El mismo comentario se hace en la reseña a *Jude* que aparece en el *Saturday Review*, donde el autor se pregunta,

whether for many years any book has received quite so foolish a reception as has been accorded the last and most splendid of all the books that Mr. Hardy has given the world.<sup>32</sup>

Según él la recepción desfavorable de *Jude the Obscure* es el producto del rechazo de la sexualidad en la literatura resultante del auge de la novela "new woman", de tal modo que el péndulo oscila en la dirección contraria. Los lectores se convierten en "sanitary inspectors of fiction" dando lugar a un periodo de terror "analogous to that of the New England Witch Mania", resultado de esto es la obsesión con la etiqueta "decadente" que rápidamente se aplica a cualquier novelista que se salga de los temas moralmente aceptables. El autor del artículo mantiene que los problemas sexuales de la novela son en realidad secundarios y que lo más importante es el tratamiento de las dificultades de clase, la nueva

voz que Hardy daba al proletariado en su obra. La novela de Hardy, se nos dice, es una severa acusación contra el sistema que niega la educación universitaria a la clase trabajadora. El mérito de *Jude the Obscure* reside en la valentía de Hardy al oponerse al sistema y es esto, señala este crítico, lo que ocasiona el escándalo. Esta tendencia liberal de la recepción favorable se pone también de manifiesto a través de las críticas halagadoras de periódicos de ideología liberal como el *Westminster* y el *Free Review*

Pero quizás una de las reseñas que más se acercan a la lectura ideal que Hardy buscaba al escribir su novela es el artículo de Clementina Black sobre *Tess* en *Illustrated London News*. Black elogia también la honestidad moral de Hardy al atreverse a expresar algo por lo que sabía sería criticado y hace una intuitiva radiografía del lector convencional:

[T]his very earnestness, by leading him to deal with serious moral problems, will assuredly cause this book to be reprobated by numbers of well-intentioned people who have read his previous novels with complacency. The conventional reader wishes to be excited, but not to be disturbed; he likes to have new pictures presented to his

imagination, but not to have new ideas presented to his mind. He detests unhappy endings mainly because an unhappy ending nearly always involves an indirect appeal to the conscience, and the conscience, when aroused, is always demanding a reorganization of that traditional pattern of right and wrong which it is the essence of conventionality to regard as immutable.

*Tess*, escribe Black, es un desafío hacia el modelo de novela tradicional y eso es lo que precisamente presenta el mayor problema para el lector tardío victoriano, sobre todo que se ha forjado una imagen muy diferente de Hardy. Afirma que la originalidad de la novela consiste en plantear lo que todos saben pero nadie reconoce:

Mr. Hardy's story...is founded on a recognition of the ironic truth which we all know in our hearts, and are all forbidden to say aloud, that the richest kind of womanly nature, the most direct, sincere, and passionate, is the most liable to be caught in that sort of pitfall which social convention stamps as an irretrievable disgrace. It

is the unsuspecting and fundamentally pure-minded girl in whom lie the noblest possibilities of womanhood, who is the easiest victim and who has to fight the hardest fight.

Esta indiferencia hacia lo que otros consideran escabroso marca una lectura femenina muy diferente a la que representa Margaret Oliphant. Black considera a Hardy un escritor feminista que ha sido capaz de aplicar consecuentemente la misma ley para hombres y mujeres, "one of that brave and clear-sighted minority"<sup>33</sup>.

El lector alternativo, como podemos ver, es el lector capaz de valorar la valentía de Hardy y la labor de subversión que resulta de su obra. Citaremos un último ejemplo con el artículo de Havelock Ellis sobre *Jude* en el *Avoy Magazine*. Ellis, también colaborador del *Yellow Book*, representa al lector no convencional que deja de leerlo con las novelas más populares y vuelve a la lectura con *Jude*. Para Ellis, lo más interesante de la obra de Hardy es el profundo conocimiento de la mujer que en ella se demuestra, una característica que Ellis afirma resultaba mucho menos aparente en sus primeras novelas. Para este crítico Hardy ha ido progresando en esta dirección:

The whole course of Mr. Hardy's development, from 1871 to the present, has been natural and inevitable, with lapses and irregularities it may be, but with no real break and no new departure. He seems to have been led along the path of his art by his instincts; he was never a novelist with a programme, planning his line of march at the outset, and boldly affronting public reprobation; he has moved slowly and tentatively.

Esta progresión ha llevado a Hardy a enfrentarse con las convenciones de la narrativa. Ellis apunta la diferencia entre este Hardy y el que publicaba en *Cornhill* su *Far from the Madding Crowd*, y también recuerda que sin embargo Hardy desde cierto momento marcado por *Two on a Tower* atentaba contra la convención.

Afirma además Ellis que *Jude* no era una novela didáctica sino sumamente estética, que lo que importaba era el espíritu del arte que la convierte en la mejor novela escrita en Inglaterra en muchos años, si bien la crítica no coincide con esta opinión ya que todos señalan que es un libro con un propósito aleccionador. Eso no quiere decir, afirma Ellis, que la novela no tome una posición moral, ya que es la obligación del novelista reflejar la moralidad

de la vida que describe. Tampoco se puede restringir la literatura a un tipo de lector puesto que esto iría en contra de la propia literatura. Ellis recomienda a los jóvenes que lean esta novela donde en su opinión se encuentra: "the audacity, purity and sincerity of an artist who is akin in spirit to the great artists of our best dramatic age".<sup>34</sup>

Veamos a continuación como Hardy se plantea su relación con el lector a través de su crítica literaria.

## 2.2. EL LECTOR ALTERNATIVO FORMULADO POR SU CRÍTICA LITERARIA: "THE PROFITABLE READING OF FICTION", "CANDOUR IN ENGLISH FICTION"

La acogida favorable de la obra de Hardy no es fruto del azar sino de las intenciones de comunicarse con el lector alternativo que formula en su crítica literaria. Sus ensayos críticos se detienen a menudo en los requisitos que Hardy pide del lector "ideal". Estos son dos principalmente: dejarse llevar por el escritor y estar dispuesto a seguirle con un uso ilimitado de la imaginación. Ambas actividades tenían que ponerse al servicio de la forma. En "The Profitable Reading of Fiction" (1888), escrito,

obsérvese, solo un año antes de que concibiese *Tess*, Hardy mantenía que,

[The writer] should be believed in slavishly, implicitly. However profusely he may pour out his coincidences, his marvellous juxtapositions, his catastrophes, his conversions of bad people into good people at a stroke, and vice versa, let him never be doubted for a moment.

("The Profitable Reading of Fiction", p. 111)<sup>35</sup>

Hardy exige del lector lo mismo que, como hemos visto, exigían Wilde y Pater, pero esto se opone a los gustos del lector mayoritario. Los escritores de la primera época victoriana habían formado un tipo de lector que exigía una visión objetiva del mundo externo. Para ganarse a este lector, la narrativa de Hardy anterior a los 90 transmitía el mensaje moral-didáctico de que el fuerte, el paciente, el fiel o el sabio podía recibir, al final, su justa recompensa. Por tanto, personajes como Gabriel Oak (*Far from the Madding Crowd*), Elizabeth Jane (*The Mayor of Casterbridge*), y Diggory Venn (*The Return of the Native*), se veían todos recompensados mientras que la inconsistencia de Troy (*Far*), la

## Hardy y el lector victoriano

impetuosidad de Henchard (*Mayor*) o la infidelidad de Eustacia (*Return*), se veían todas justamente castigadas. Sin embargo al llegar a los 90 el sentido de la justicia poética da paso a la atracción artística de la tragedia y Hardy no duda en transformar el tradicional final feliz de la novela victoriana en una manipulación del 'fate' que pierde totalmente su causación lógica. Esto desagrada al lector convencional que, recordemos las palabras de Black, no desea cambiar sus esquemas. Sin embargo es precisamente esto lo que desea Hardy. Al lector de sus novelas tardías Hardy le pedía que fuese tan imaginativo como el propio escritor,

The aim should be the exercise of a generous imaginativeness, which shall find in a tale not only all that was put there by the author... but which shall find there what was never inserted by him, never foreseen, never contemplated. Sometimes these additions which are woven around a work of fiction by the intensitive [sic] power of the reader's own imagination are the finest parts of the scenery.

("The Profitable Reading of Fiction", p. 112)<sup>36</sup>

La concepción del lector como segundo creador recuerda tanto las teorías de Pater como las de Wilde sobre la crítica literaria como una forma más de creación artística, una manifestación del individualismo del crítico, punto sobre el que insiste también en el prefacio de *Jude the Obscure* cuando afirma que "there can be more in a book than the author consciously puts there". Pero para que el lector llegue a esta interpretación debe ser "intensitive", término de su propia acuñación que mezcla la intensidad, el grado de impacto de la obra en el lector, y por otra parte la sensibilidad receptiva del mismo. El lector ideal de su obra, afirma Hardy en "The Profitable Reading of Fiction" debe ser capaz de comprender códigos que el escritor inserta en ella, que constituyen la forma artística de la misma, la manifestación de la intención del artista y que pasan desapercibidos para el lector convencional, el consumidor de novelas:

[Artistic form] is usually the latest to be discerned by the novel consumer, and it is often never discerned by him or her at all. Every intelligent reader with a little experience of life can perceive truth to nature in some degree; but a

great reduction must be made for those who can trace in narrative the quality which makes the Apollo and the Aphrodite a charm in marble. Thoughtful readers are continually met with who have no intuition that such an attribute can be claimed by fiction, except in so far as it is included in style.

("The Profitable Reading of Fiction", p. 122)

"The quality which makes the Apollo and the Aphrodite a charm in marble" señala la conexión entre las libertad artística clásica y el tipo de narrativa que Hardy deseaba escribir, una narrativa que no necesariamente implica ser fiel a la realidad, sino que requiere un esfuerzo por parte del lector para discernir su contenido, una narrativa que poseyese la belleza permanente clásica y, aún más, la misma intensidad emotiva, libertad y ausencia de trabas morales que el arte clásico sugería al escritor. Esa intensidad emotiva llevaría al lector a crear junto con Hardy, si bien su creación se limitaría a rellenar los huecos que éste había dejado apuntados en su texto o a descifrar los códigos establecidos por el escritor ante la imposibilidad de expresar claramente lo que la censura le impedía decir.

## Hardy y el lector victoriano

Como Pater y Wilde, Hardy encuentra un paralelo entre la perfección narrativa y la de otras formas de arte. En un comentario que recuerda las observaciones de Wilde en *Intentions*, Hardy llega incluso a decir que la perfección del arte no puede encontrarse en la naturaleza,

It must always be borne in mind, despite the claims of realism, that the best fiction, like the highest artistic expression in other modes, is more true, so to put it, than history or nature can be .... To take an example from sculpture: no real gladiator ever died in such perfect harmony with normal nature as is represented in the well-known Capitoline marble.

("The Profitable Reading of Fiction, p. 117)

De aquí se deduce que como forma de arte la narrativa debe conseguir su perfección no a través de la imposible recreación de la naturaleza sino en el arte mismo, especialmente en sus manifestaciones previas. La narrativa debe ser palimpsesto. El lector debe descifrar los diferentes niveles de escritura que contiene, lo que hace gracias a su comunicación con el escritor y

su comprensión de lo que éste sugiere. El escritor posee la tradición literaria de la que bebe para construir su obra, tradición que también conoce el lector. La narrativa necesita ser intertextual si queremos que se establezca la comunicación con un lector alternativo. "Good fiction" escribe Hardy, "may be defined here as that kind of imaginative writing which lies nearest to the epic, dramatic, or narrative masterpieces of the past" (p. 114).

Unida a la intertextualidad aparece la naturaleza arquetípica de la narrativa, que permite a un autor retomar literatura ya existente manteniendo su esencia pero modernizándola de acuerdo con nuevas necesidades, como, hemos visto, sucedía tanto en el caso de Wilde como de Pater. Hardy habla de este aspecto en varias ocasiones. En el 'postscript' a la edición Wessex de 1912 de *Jude the Obscure*, Hardy explicaba que el tema de la novela había sido elegido por su universalidad, su capacidad para ser "fable of tragedy" y "not without a hope that certain cathartic, Aristotelian qualities might be found therein" (p. 34). Pero las referencias más reveladoras en cuanto a este aspecto aparecen en "Candour in English Fiction" (1890) donde Hardy trata la recurrencia de los modelos clásicos en la ficción victoriana y la posición que el escritor debe adoptar ante tal recurrencia:

There is a revival of the artistic instincts towards great dramatic motives- setting forth the "collision between the individual and the general" .... Hence, in perceiving that taste is arriving anew at the point of high tragedy, writers are conscious that its revived presentation demands enrichment by further truths- in other words, original treatment: treatment which seeks to show Nature's unconsciousness not of essential laws, but of those laws framed merely as social expedients by humanity, without a basis in the heart of things; treatment which expresses the triumph of the crowd over the hero, of the commonplace majority over the exceptional few.

("Candour in English Fiction", p. 127)<sup>37</sup>

El escritor debe modernizar los temas añadiéndoles algo nuevo y propio de su época, puesto que sólo así puede comunicarse con un lector contemporáneo que pueda captar lo que el escritor deja sólo apuntado a través de una serie de estrategias de codificación. Como se deja entrever en la cita, la novedad reside precisamente en la crítica dirigida a las convenciones sociales que cohiben al

## Hardy y el lector victoriano

individuo y cuyo más claro ejemplo se halla en las novelas de los 90. Al mismo tiempo las alusiones de Hardy a "the hero" y "the crowd", "the exceptional few" y "the commonplace majority" son sumamente significativas. Establecen en realidad un paralelismo entre la sensibilidad de la élite artística, del lector alternativo y la falta de sensibilidad del lector convencional victoriano. La lucha del "héroe" frente a la "vulgar multitud" y la opinión de la mayoría refleja el auto-análisis de Hardy en un momento de su vida en los años noventa en el que se había convertido en un artista disconforme frente a las convenciones literarias dominantes, una amenaza para la moral de los lectores y editores victorianos para los que el arte siempre ocupa un segundo lugar, un público cuyos escrúpulos morales habían triunfado sobre la sensibilidad del artista, la representación del individualismo por la masa. Por tanto, parte de esa crítica social va destinada a la faceta de las convenciones que impiden la libertad artística. El escritor, afirma Hardy en este ensayo, debe pagar un precio muy alto por escribir lo que desea, parte de este precio es su propia autoestima que se pierde al adaptarse a esa "commonplace majority". ("Candour...", p. 125)

Pasemos finalmente a analizar el papel que juega el mito en la comunicación con el lector alternativo.

2.3. EL USO ESTETICO DEL MITO COMO ESTRATEGIA DE COMUNICACION CON EL LECTOR ALTERNATIVO

Hardy recurre al mito clásico para transmitir su mensaje al lector alternativo. Así durante buena parte de su carrera el mito se convierte en un código que busca comunicarse con ese segundo tipo de lector que formulaba en su crítica literaria, un lector más exigente en cuanto a la calidad de su obra y cuyo interés por el clasicismo le capacitaba para comprender el enfrentamiento que las referencias y temas de la mitología clásica pueden suponer a las normas y convenciones literarias y, en especial, al decoro establecido. El mito es también un instrumento de defensa, la válvula de escape de su sensibilidad social y artística. Es una estrategia que le permite seguir vendiendo sus novelas al lector convencional que no ve en él nada más que un mero ornamento de la trama o la caracterización.<sup>38</sup>

A medida que Hardy se afianza como escritor se permite ignorar las convenciones victorianas y encuentra el lector no convencional que había buscado durante dos décadas, coincidiendo con la literatura alternativa fraguada durante los 80 y floreciente en los 90. El proceso va acompañado del abandono del mito como instrumento defensivo que da paso a una actitud bastante más rebelde en la que

### Hardy y el lector victoriano

la crítica directa o en forma de ironía se une al uso del mito, fundamentalmente cristiano, como forma de ataque, al tiempo que las referencias al mito clásico se reducen, al hacerse el código innecesario y sólo aparecen para reforzar la crítica. Es el momento culminante de su carrera, el de la aparición de *Jude*. Tras esta novela Hardy sólo volverá a utilizar el código como una forma de comentario irónico sobre su vida y su carrera y una forma de despedida de la narrativa en *The Well-Beloved*.

La actitud de Hardy a finales de siglo es producto de su carrera novelística a lo largo de tres décadas, cuya evolución está marcada por el uso de la mitología. Durante estas tres décadas Hardy descubre gradualmente el potencial expresivo del mito, de su intertextualidad y de su utilización como instrumento capaz de expresar al artista tardío victoriano en relación con su época.

Mitología e intertextualidad se mezclan, como hemos visto, en la concepción estética del mito que incide en que, dado su carácter arquetípico, la mitología es una forma de intertextualidad con enorme potencial expresivo. Hardy, que había leído tanto "The Myth of Demeter and Persephone" de Pater como la formulación sobre el mito de Symonds, pone esta concepción en práctica de una forma muy similar a la que se presenta en las obras de Walter Pater y Oscar

Wilde.<sup>39</sup> Pero lo más importante es que la evolución de su narrativa está estrechamente relacionada con su uso del mito y éste, a su vez, con los tres aspectos del mismo que formula el enfoque estético.

La narrativa temprana de Hardy se centra en el componente primitivo, el "nature myth". Coincide con una relación armoniosa con su lector y se aprecia sobre todo en *Far from the Madding Crowd*. En una segunda etapa, sin embargo, Hardy se centra en la realización literaria de los mitos y al hacerlo así escribe obras como *Tess of the d'Urbervilles* donde la intertextualidad aparece como el elemento básico ya que ayuda a comprender por una parte el deterioro del contrato con el lector victoriano, y por otra su intención de establecer una comunicación alternativa. Tras esto, el potencial significativo del mito se plasma en *Jude the Obscure* donde se transforma en un comentario sobre sí mismo y sobre la ideología de la que es depositario, un instrumento de ataque y signo de su oposición al sistema, coincidiendo con la ruptura del contrato con sus lectores. Gradualmente el uso del mito ha ido acercando a Hardy hacia el análisis del artista en relación con su tiempo y del lugar que él mismo ocupa como tal. Su lógica culminación, como en el caso de Pater y Wilde, es la autobiografía, anticipada en *Jude* y retomada en *The Well-Beloved*, donde el mito

## Hardy y el lector victoriano

aparece en sus tres fases y se convierte en una alegoría de su trayectoria narrativa.

Partiendo de esta tesis los capítulos que siguen plantean una lectura de las cuatro novelas mencionadas en las que, como es nuestra intención demostrar, la descodificación de los usos del mito presentes en ellas puede llevar al lector a descubrir un Hardy tremendamente crítico y preocupado de modo casi compulsivo por la calidad de sus obras.

NOTAS

1. Estas diferencias vienen ocupando a la crítica más reciente, coincidiendo con el auge de los estudios textuales en los últimos años que ha abierto nuevos e interesantes senderos en el terreno de los crítica hardiana. El análisis contrastado de las diversas versiones de las obras de Hardy permite el seguimiento de la evolución de cada obra desde su concepción primitiva en el manuscrito original hasta la edición Wessex de 1912 pasando por la publicación por entregas y, a través de éste, decidir las razones que motivan tales diferencias. Este ha sido el objeto de estudio de críticos como Laird, Paterson, Ingham, Morgan, Purdy o Pinion, que desentrañan la elaboración gradual de las novelas mostrando cómo Hardy tenía que editar, adaptar, reescribir y suprimir pasajes de sus obras para la publicación por entregas en revistas dirigidas al consumo familiar y volvía a reconstruirlas para su publicación final en forma de volumen. John Laird, *The Shaping of Tess of the d'Urbervilles* (1975); John Paterson, *The Making of the Return of the Native* (1960); Patricia Ingham, "The evolution of *Jude the Obscure*", *Review of English Studies* (1976); Rosemarie Morgan, *Cancelled Words. Rediscovering Thomas Hardy* (1992); R. L. Purdy, *Thomas Hardy: A Bibliographical Study* (1954); F. B. Pinion, *A Hardy Companion* (1968);
2. R. P. Draper, ed., *Hardy. The Tragic Novels*, (Londres: Macmillan, 1975), p.13.
3. R. G. Cox, ed., *Thomas Hardy. The Critical Heritage* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1970), p. xxi.
4. Imagen que, como veremos más adelante, subvertiría en las notas añadidas para la edición de 1912.
5. Stephen justificaba su censura al describir *Cornhill Magazine* como una publicación periódica que se limitaba a tratar temas inofensivos y por tanto evitaba "the only subjects in which reasonable men can take any interest: politics and religion". Lo cierto es que, como señala Rosemarie Morgan, Stephen excluía otros muchos temas: la ilegitimidad, la sexualidad, el comportamiento "impropio" de la mujer, la lucha de clases, etc,. (Cf. Morgan, *Cancelled Words*, p. 137). Hardy, sin embargo, estaba por el momento dispuesto a aprender las normas al respecto que le dictaba Stephen y aceptar la autoridad del editor sobre su texto.

## Hardy y el lector victoriano

6. Frederick William Matland, *The Life and Letters of Leslie Stephen* (Londres: Duckworth & Co., 1906), pp. 266. Cf. Morgan, p. 14.

7. El sarcasmo de estas palabras queda demostrado por la nota añadida en 1912 que de nuevo confronta el prefacio anterior, como veremos más adelante.

Todas las referencias a los prefacios de las novelas de Hardy están tomadas de la edición de Harold Orel, *The Personal Writings of Thomas Hardy* (1967; Londres: Macmillan, 1990). Esta obra recoge también la crítica literaria de Hardy a la que nos referiremos en apartados posteriores de este capítulo.

8. Cf. Morgan, *Cancelled Words*, p. 179. El texto original procede de una carta de Stephen a Hardy el 16 de mayo de 1876. Cf. Matland, pp. 291-2.

9. En el prefacio de la edición de marzo de 1912 Hardy afirma:

The present edition of this novel contains a few pages that have never appeared in any previous edition. When the detached episodes were collected as stated in the preface of 1891, these pages were overlooked, though they were in the original manuscript. (*Personal Writings*, p. 29)

Sobre los cambios sufridos por la novela véanse las notas de N. Furbank a la edición New Wessex de la misma (London: Macmillan, 1974), pp. 469-71; y la ya mencionada obra de J.T. Laird, *The Shaping of Tess of the d'Urbervilles*.

10. El artículo se titulaba "Culture and Anarchy" y apareció en el número de abril de 1892, pp. 319-26. Mowbray, editor de *Macmillan's Magazine* había rechazado la serialización de *Tess*. Cf. Cox, p. 217.

11. La novela por entregas se llamó primero *The Simpletons* y más tarde *Hearts Insurgent*.

12. El prefacio de *Jude* va también a la defensiva en lo que se refiere al feminismo del que los críticos acusan a Hardy por su tratamiento de Sue que consideran un ejemplo de "new woman" tipo de mujer popular en las novelas de los 90, ante lo que de nuevo Hardy se niega a tomar partido y afirma ser el mero transmisor de las

## Hardy y el lector victoriano

opiniones de otros acerca de que Sue representa a la mujer del movimiento feminista, emancipada, urbana y que no reconoce la necesidad de que su sexo deba elegir el matrimonio como única profesión.

13. "we have said enough to warn our readers against this book, and, we hope, to urge the author to write far better ones"  
Reseña anónima en *The Spectator*, 22 abril, 1871, pp. 481-3. Cf. Cox, p. 5.

14. Desgraciadamente las ediciones posteriores han estado basadas en la edición Cornhill ya que la obra nunca recobró su concepción original y los trozos extirpados nunca fueron reincorporados al texto. Hardy afirma que perdió de vista el manuscrito original al tiempo que entregaba la copia final a Stephen y no volvió a encontrarlo hasta 40 años después, dando por sentado entre tanto que sus antiguos editores se habían deshecho de él. Para entonces, a principios de 1918, Hardy no tenía interés en retocar su novela. El manuscrito se encontró en 1918 en las oficinas de los antiguos editores de Hardy, Smith, Elder & Co., que se lo comunicaron a Hardy, quien accedió a subastarlo y donar los fondos a la Cruz Roja. Se vendió en Christie's el 22 de abril de 1918. Cf. Richard Little Purdy & Michael Millgate, eds., *The Collected Letters of Thomas Hardy, 1914-1919* (Oxford: Clarendon Press, 1978-90), vol. 5, pp. 243-4.

15. Sobre este aspecto ver Morgan, *Cancelled Words*, p. 106.

16. Millgate, *Thomas Hardy: A Biography* (Oxford: OUP, 1982), p. 171.

17. Richard Taylor, *The Neglected Hardy. Thomas Hardy's Lesser Novels* (Londres: Macmillan, 1982), p. 71.

18. Morgan, p. 85.

19.

[I]t is not alone in the unpleasant character of the plot, and its forced and unnatural situations, that we think this book so unworthy of Mr. Hardy's reputation. The manner of treatment is even more objectionable. Lady Viviette's passion for Swithin St. Cleeve, which is the main motive of the book,

## Hardy y el lector victoriano

is a study which, in its mingling of passion, religion, and false self-sacrifice, appears to us to approach very near to the repulsive.

*Spectator* 3 febrero de 1883, p. 154. Cf. Cox, p. 102.

El comentario del *Saturday Review* se publicó el 18 de noviembre de 1882. La referencia está tomada de la edición de Cox, p. 100.

20. Mowbray Morris, op. cit.; *The Saturday Review*, reseña anónima, 16 de enero de 1892, pp. 73-74; Margaret Oliphant, "The Anti-Marriage League" *Blackwood's Magazine*, enero de 1896, pp. 135-49.; Andrew Lang, en *New Review*, febrero de 1892, vi, pp. 247-49 (Respectivamente cf. Cox, pp. 219-220, 190, 257 y 195).

21. "The Anti-Marriage League", Cf. Laurence Lerner y John Holmstrum, ed., *Thomas Hardy and His Readers. A Selection of Contemporary Reviews* (London: The Bodley Head, 1968), pp. 126-27.

22. A. J. Butler, "Mr. Hardy as a Decadent", *National Review*, Mayo 1896, pp. 384-90.

*Pall Mall Gazette* "Jude the Obscene"

R. Y. Tyrrell, *Fortnightly Review*, Junio 1896, pp. 857-64.

J. B. Allen, *Academy* 15 febrero de 1896, p. 134.

B. Williams, *Athenaeum* 23 de noviembre 1895, p. 709.

(Respectivamente cf. Cox, pp. 290-1, xxxiv, 292, xxxiii y 249)

23. Reseña anónima en *Athaeneum* 10 de abril de 1897, p. 471. Cf. Cox, p. 318.

24. Oliphant añadía que esta condición estaba presente en Hardy desde un primer momento, si bien se había abstenido de mostrarla hasta entonces hasta llegar a su emancipación con *Tess* ("The Anti-Marriage League", cf. Cox, pp. 256-9).

25. 23 de diciembre de 1891. Cf. Cox, pp. 178-180.

26. febrero 1896, pp. 114-15. Cf. Cox, p. 278.

27. La carta completa aparece citada en *Life*, pp. 288-89.

## Hardy y el lector victoriano

28. 6 de febrero de 1892, pp. 125-6. Cf. Cox, p.198.

29. 7 de diciembre 1895. Cf. Cox, p. 253.

30. aunque en este caso se critique la vena argumentativa de la novela que se aprecia principalmente en el prefacio y en el subtítulo, y que el autor de la reseña considera innecesarios así como la crítica social que expresa la novela:

[A] writer who aims so evidently at impartiality had been well advised in restraining a slight animosity (subtly expressed though it be) against certain conventions which some people even yet respect.

(9 enero de 1892. Cf. Cox, p. 185).

31. 31 diciembre 1891, p.3. Cf. Cox, p. 180-83.

32. 8 febrero de 1896, pp. 153-4. Cf. Cox, p. 279.

33. Artículo del 9 de enero de 1892, p. 50. Las citas incluidas han sido tomadas de la edición de Cox, pp. 186-7.

34. "Concerning *Jude the Obscure*", Octubre 1896, pp. 35-9. Las citas están tomadas de la edición de Cox, pp. 304, 314, respectivamente.

35. Tanto este artículo como "Candour in English Fiction" están tomados de la edición citada de Orel.

36. Este pasaje coincide con lo que teorizaba Lord Henry Wotton en *The Picture of Dorian Gray*:

Mourn for Ophelia, if you like. Put ashes on your head because Cordelia was strangled. Cry out against Heaven because the daughter of Brabantio died. But don't waste your tears over Sibyl Vane. She was less real than they are.

(*Dorian*, p. 133)

Aunque la novela de Wilde se publicó dos años después que el artículo de Hardy, el texto original procede de *Intentions*, cuya publicación fue contemporánea de este artículo de Hardy.

## Hardy y el lector victoriano

37. Este ensayo se publicó por primera vez en *The New Review*, Enero de 1890, pp. 15-21.

38. De hecho algunos críticos se sorprendían de que un escritor del talento de Hardy no se diese cuenta de que sólo era necesario suprimir las alusiones para mejorar la calidad de su obra. Así por ejemplo Watson en su artículo para *Academy* a raíz de *Tess* critica las frases altisonantes que suele utilizar Hardy:

In a certain sense they disturb a reader all the more for the very reason that they are not...ingrained in the very constitution of the style and obviously, native to the author, nor are they so frequent as to become a habit, a characteristic mannerism which we might get used to; rather they are exceptional and excrescent...and serve no purpose but to impair the homogeneity of his utterance. The perfect style for a novelist is surely one which never calls attention to its own existence, and there was needed only the omission or modification of a score or two of sentences in these volumes to have assimilated the style of *Tess* to such an ideal. (ver nota 30)

Esta crítica se detiene sin quererlo en el carácter autoconsciente de estas alusiones que llaman la atención del lector sobre la propia artificialidad del estilo, sin darse cuenta de que Hardy lo hace a propósito para contradecir lo que su narrativa parece afirmar categóricamente.

39. Hardy recoge la lectura de la obra de Pater en sus notas literarias. Véase Lennart A. Bjork, ed., *The Literary Notes of Thomas Hardy* (Gotenborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1974), entrada N° 305. Para su lectura de Symonds ver G. Glenn Wickens, op. cit., pp. 85-106.

**B. EL USO ESTETICO DEL MITO Y LA EVOLUCION DE LA NARRATIVA DE  
THOMAS HARDY**

I. *FAR FROM THE MADDING CROWD*. PRIMERA ETAPA: "NATURE MYTH"

## *Far from the Madding Crowd*

### I. *FAR FROM THE MADDING CROWD* . PRIMERA ETAPA: "NATURE MYTH"

*Far from the Madding Crowd* indica la primera etapa del proceso que culminaría con *The Well-Beloved*. Puesto que la novela supone el primer gran éxito de Hardy y señala una etapa armónica de la relación de Hardy con su público, la utilización del mito en la misma es sumamente significativa. Por una parte, en esta obra las alusiones mitológicas parecen supeditarse a conseguir precisamente esa armonía, aluden al primitivismo de los "nature myths" y crean el Wessex ancestral que tanto gustaría a la mayoría de sus lectores. Por otra parte, sin embargo, tales alusiones subvierten la propia imagen que ayudan a crear, se utilizan como instrumento de la auto-expresión de Hardy y de todo lo que no puede nombrar claramente y se limita a sugerir para que un posible lector alternativo lea entre líneas y capte las implicaciones de sus sugerencias. Junto con el ambiente de felicidad pastoral que transmite *Far from the Madding Crowd*, siguiendo la línea de *Under the Greenwood Tree*, convive una sutil crítica social que, si bien no es tan obvia ni tan importante como lo sería en la narrativa de los noventa, se sugiere de un modo velado por medio de la mitología.

La crítica ha venido malinterpretando esta novela al reducirla sólo al aspecto pastoral. Incluso aquellos críticos que perciben la conciencia social de Hardy, como es el caso de

*Far from the Madding Crowd*

Michael Millgate, no van más allá del bucolismo aparente y afirman que *Far* se caracteriza por su "remoteness from the current unrest"<sup>1</sup>. A este malentendido se oponen, sin embargo, otros críticos más recientes que piensan que incluso la versión final expurgada de la novela presenta esa realidad social, lo que era incluso más evidente, apunta Rosemarie Morgan, en el manuscrito original de la misma,

What the Victorian critic regarded as a tale of rural tranquility refreshingly free from social conflict, class struggle and economic strife, and what has been regarded, more recently, as Hardy's avoidance of the actual conditions of the day, is not so clearly indicated to the reader of his manuscript.<sup>2</sup>

Es nuestra opinión que los residuos de denuncia social que quedan en *Far* tal y como ha llegado hasta nuestros días se mantienen gracias al uso de referencias mitológicas que desempeñan un importante papel como continentes y transmisores de la misma, al tiempo que, como decimos, se prestan a una lectura conformista alternativa. Este capítulo es un estudio de las dos lecturas que sendos usos diferentes del mito clásico proporcionan a *Far from the Madding Crowd*, y de cómo dicha

*Far from the Madding Crowd*

utilización constituye una primera etapa de un proceso gradual en el que Hardy se descubre como artista y analiza su relación con el público en ciertos momentos decisivos de su trayectoria narrativa, de los que esta obra marca el primero.

1. PRIMERA LECTURA: EL MITO COMO CREACIÓN DEL PRIMITIVISMO DE WESSEX. LA ARCADIA PACIFICA, PASTORAL Y FELIZ.

Mantiene Glenn Wickens que en un primer momento la narrativa de Hardy se asemejaba al hacer mítico primitivo ya que, como éste, tendía a dar respuesta a los misterios de la naturaleza y al lugar del hombre en el universo<sup>3</sup>. La interpretación de este crítico podría, de hecho, constituir una explicación válida para el uso que Hardy hace del mito en *Far from the Madding Crowd*, donde evoca el componente natural y el primitivismo de los antiguos "nature myths" a través de la caracterización y de las relaciones establecidas entre los personajes, contribuyendo así a crear el ambiente pastoral de la obra.

En esta novela aparece por primera vez Wessex, el entorno ficticio de la obra de Hardy. Como el propio Hardy admite en el prefacio,

In reprinting this story for a new edition I am reminded that it was in the chapters of *Far from*

*Far from the Madding Crowd*

*the Madding Crowd*, as they appeared month by month in a popular magazine, that I first ventured to adopt the word "Wessex" from the pages of early English history, and give it a fictitious significance as the existing name of the district once included in that extinct kingdom. The series of novels I projected being mainly of the kind called local, they seemed to require a territorial definition of some sort to lend unity to their scene.

Wessex contribuye a dar a la novela un tono mítico, se presta a la presentación de una naturaleza primitiva y animista. Como J. I. M. Stewart lo describe,

Wessex is a world before the Fall, before the second expulsion from Paradise which science has decreed. Certainly it is pre-Darwinian country<sup>4</sup>.

Wessex es, por tanto, el escenario predarwinista donde el hombre aún puede encontrar cobijo y cuyo ambiente relajado y reconfortante representa la tranquilidad pastoral. No es de sorprender que la obra comience con una comparación del protagonista masculino, Gabriel Oak con la naturaleza,

*Far from the Madding Crowd*

When Farmer Oak smiled, the corners of his mouth spread till they were within an unimportant distance of his ears, his eyes were reduced to chinks, and diverging wrinkles appeared round them, extending upon his countenance like the rays in a rudimentary sketch of the rising sun.

(*Far*, p. 41)<sup>5</sup>

Es un mundo donde el tiempo sólo aparece "by constant comparisons with and observations of the sun and stars" (p. 50), atemporalidad que se refleja en Gabriel Oak cuyo "special power, morally, physically, and mentally, was static, owing little or nothing to momentum as a rule" (p. 48).

Hardy asocia este escenario con el de los mitos clásicos por medio de alusiones a la Arcadia. Así ocurre, por ejemplo, en la descripción del viaje de Oak a Weatherbury:

He drew out his flute and began to play "Jockey to the Fair" in the style of a man who had never known a moment's sorrow. Oak could pipe with Arcadian sweetness, and the sound of the well-known notes cheered his own heart as well as those of the loungers. He played on with spirit, and in half an hour had earned in pence what was

*Far from the Madding Crowd*

a small fortune to a destitute man.

(*Far*, p. 75)

El universo de la novela se caracteriza por la imagen de la placidez arcádica que se desprende del pasaje, pasaje que aparece justo después de que Gabriel Oak pierda su rebaño y que puede servir para ilustrar la diferencia de tono entre esta obra y la narrativa posterior de Hardy. En *Tess*, la pérdida de "Prince", el caballo, se vislumbra como el comienzo de la caída de la heroína; aquí, por el contrario, la armonía no se ve alterada por el incidente ni tampoco la feliz existencia del pastor que sigue tocando su flauta y se queda tranquilamente dormido a pesar de sus desgracias. De este modo, al presentarnos a Oak como el pastor flautista, Hardy está evocando a Pan, el dios de los pastores de la Arcadia, al que se atribuye en mitología la invención de la flauta y cuyo nombre en griego hacía referencia a la adoración de la naturaleza en su conjunto.

Es precisamente una referencia a la naturaleza lo que determina también la caracterización de la protagonista femenina, Bathsheba Everdene. Su descripción desde un principio como "fair product of Nature in the feminine kind" (p. 44) es lo suficientemente amplia como para determinar las diferentes facetas que descubrimos de este personaje a lo largo de la historia. Lo mismo sucede en el caso de Oak, del que, justo antes

*Far from the Madding Crowd*

de la aparición de Bathsheba, comenta el narrador que posee "the quiet modesty which would have become a vestal" (p. 42). Esta primera referencia clásica decide la relación entre ambos personajes de tal modo que, a partir de este momento, Oak realizará una serie de funciones que se adaptan a su descripción como vestal: pasa por ser sirviente, guardián, devoto y finalmente compañero de Bathsheba.

Ambos personajes adoptan una sucesión de roles complementarios que Hardy indica mediante alusiones mitológicas, referidas en su mayoría a dos mitos: el mito de Venus y el mito de Diana. Por una parte Hardy asocia a Bathsheba con Venus en su faceta de diosa de la fertilidad, Venus-Astarte, y paralelamente las referencias a Oak lo convierten en Adonis. Por otra parte, Bathsheba es Diana, la diosa virginal, complementada por Oak que se transforma en sacerdote sagrado de esta deidad.

*Far from the Madding Crowd* oscila entre estos dos mitos y nos remite a su estado primitivo, en el que Diana y Venus representaban los aspectos virginales y fértiles de la naturaleza respectivamente.

Si bien Hardy no alude de forma directa al mito de Diana hasta el desenlace, lo cierto es que las líneas argumentales de sus diversas versiones aparecen en varios momentos de la novela.

*Far from the Madding Crowd*

Así por ejemplo, una de las historias de este mito, la de Acteón, se encuentra presente desde el principio.

Recordemos que según la tradición clásica Acteón paga con su vida por contemplar a Diana mientras se bañaba. También Gabriel Oak paga con la desgracia (pierde su rebaño y, por consiguiente, su forma de sustento) por espiar a Bathsheba cuando montaba a caballo convencida de que "all humanity was out of view" (p. 53). De hecho Bathsheba aparece a los ojos de Oak como una divinidad, matiz sobre el que Hardy no deja lugar a dudas al describir la escena:

[H]ad Gabriel been able from the first to get a distinct view of her countenance, his estimate of it as very handsome or slightly so would have been as his soul required a divinity at the moment or was ready supplied with one.

(*Far*, p. 52)

También el lenguaje utilizado remite al mito de Diana por medio de la descripción de la morada de Bathsheba a través del término "bower" (p. 102) y por medio del uso de los nombres propios. Aunque "bower" tiene como uno de sus significados "small house" o "country cottage", su elección en este contexto apela a su otra connotación como lugar aislado y protegido por la

### *Far from the Madding Crowd*

naturaleza: "a pleasant shaded place under trees" (*Longman Dictionary of Contemporary English*), "place closed in with foliage, arbour" (*Oxford English Dictionary*), "a shady, leafy shelter in a garden or wood", sinónimo de "arbour" (*Collins English Dictionary/Collins COBUILD English Dictionary*), por lo que esta elección léxica sugiere el telón de fondo silvestre de dicho mito.<sup>6</sup>

El uso de nombres propios va igualmente encaminado a reforzar esta sugerencia de relación armónica con la naturaleza y prolongación del personaje en ella, al igual que en los primitivos "nature myths". Como Howard Babb señala, el apellido de Bathsheba, "Everdene" recuerda "evergreen" y *dene* podría interpretarse según el *Oxford English Dictionary*, como una variante de *dean*, es decir, "a (wooded) vale".<sup>7</sup> En cuanto a Gabriel Oak, su apellido, "roble", remite al primitivo culto de este árbol considerado sagrado y que, según recoge Frazer en *The Golden Bough*, jugaba un papel importante en el culto a Diana ya que se suponía que protegía su santuario y, de acuerdo con la creencia primitiva animista, albergaba el alma del rey-sacerdote de la diosa, interpretación que también se ajusta perfectamente al papel que Gabriel Oak desempeña en la novela. El uso de los nombres propios subraya, pues, la unión entre personajes y naturaleza, base de los primitivos "nature myths".

### *Far from the Madding Crowd*

Del mismo modo, la descripción del escenario natural como "a level water-meadow" bañado por el río y rodeado de árboles (p. 151) coincide con la del santuario de Diana de acuerdo con el mito primitivo que narra Frazer. Según Frazer este santuario estaba protegido por Hipólito que tras morir fue devuelto a la vida bajo el nombre de Virbius y puesto al servicio de Diana como su guardián y sacerdote. La historia se repite en la relación existente entre Bathsheba y Gabriel Oak, que la protege "as carefully as any specially appointed officer of surveillance could have done" (182) y, por tanto, no es sólo su guardián sino también, como John Bayley observa, "[her] worshiper and devotee"<sup>8</sup>.

A Bathsheba también se la describe como Venus-Astarte, la concepción primitiva del mito de Venus en su faceta de fertilidad de la tierra y energía reproductora. Este aspecto puede apreciarse en la asociación entre los estados emocionales de Bathsheba y los procesos que tienen lugar en la naturaleza. De este modo, como apunta Peter Casagrande, "As winter and spring roll round, so for Bathsheba or for those associated with her, renewal or death come round"<sup>9</sup> y, de hecho, el rejuvenecimiento final de Bathsheba coincide con la regeneración natural tras la llegada de la primavera "as though a rose should shut and be a bud again" (p. 399). También aquí la mitopoesía de Hardy va encaminada a imitar el proceso de gestación de los mitos

*Far from the Madding Crowd*

primitivos basados principalmente en el proceso cíclico de desgaste y renovación de la naturaleza.

Incluso las relaciones entre los personajes transcurren paralelas al ciclo de los principales procesos que acontecen en el año agrícola<sup>10</sup>. Si en las últimas novelas de Hardy se nos presenta una naturaleza estéril, reflejo de la infecundidad generalizada que transmiten, en *Far from the Madding Crowd*, por el contrario, la tierra es fértil y aparece en su concepción primitiva de energía reproductora que afecta a todos los seres vivos. Por consiguiente, Hardy alude a "Lucina", (p. 51), "Ashtoreth" (p. 82), y a "The Great Mother" (p. 265), personificaciones varias de la fertilidad en la mitología primitiva que determinan a Bathsheba como Venus-Astarte (Ashtoreth)<sup>11</sup>.

En un principio se creía que Astarte era el espíritu del maíz, y que, por tanto, éste la representaba. Del mismo modo, se nos dice que Bathsheba es "Queen of the Corn-Market" y en el episodio crítico de la novela en que ella y Oak salvan el trigo de la tormenta, su respiración acelerada encuentra una respuesta unísona en el crujir de la gavilla, "the recurrent rustle of the sheaf beside her in response to her frightened pulsations" (p. 265). Bathsheba se funde con el grano y Oak se convierte en protector de ambos salvándoles primero del fuego y luego de la lluvia.

*Far from the Madding Crowd*

La intención del hacer mítico primitivo era describir la relación entre el hombre y la naturaleza. En este proceso las creencias animistas que, en opinión de E. B. Tylor, inspiraron la elaboración de los llamados "nature myths" ocupan un lugar muy importante. Así por ejemplo, cuando Bathsheba descubre la infidelidad de Troy y huye desconcertada, Hardy describe el episodio como sigue:

The first time that she definitely noticed her position was when she reached a gate leading into a thicket overhung by some large oak and beech trees.... She could think of nothing better to do with her palpitating self than to go in here and hide; and entering, she lighted on a spot sheltered from the damp fog by a reclining trunk, where she sank down upon a tangled couch of fronds and stems. She mechanically pulled some armfuls round her to keep off the breezes, and closed her eyes.

(*Far*, p. 311)

Ya el título que Hardy elige para el capítulo "Under a tree. Reaction" subraya el papel central que desempeña el roble en este episodio, en el que protege a Bathsheba con su tronco y ramas del

### *Far from the Madding Crowd*

mismo modo que Gabriel Oak lo había hecho anteriormente en el granero. De nuevo se ve que Hardy intenta reflejar la naturaleza como un todo animístico, de ahí la descripción de las hojas que se desprenden del árbol durante el sueño de Bathsheba como si acudiesen en su ayuda "like ghosts from an enchanter fleeing" (p. 312). Esta cita, tomada de "Ode to the West Wind", no sólo demuestra que Hardy había leído a Shelley sino también que conocía *Primitive Culture* de Tylor, obra que cita a menudo en sus notas de lectura. Los pasajes seleccionados por Hardy en estas notas, en los que se resalta la capacidad del alma para morar en los elementos de la naturaleza y para trasladarse de uno a otro, indican que la teoría de Tylor sobre las creencias animistas primitivas le había impactado.<sup>12</sup> Además, puesto que la obra de Tylor había sido publicada sólo tres años antes de *Far from the Madding Crowd*, es muy probable que Hardy la tuviese en cuenta al escribir su novela. Por otra parte, tanto en la cita a Shelley como en el título bajo el que Hardy recoge sus notas, "Poetical Fancies of primitive people", hay una clara percepción del potencial artístico de los mitos primitivos.

Queremos añadir una última reflexión antes de pasar a la segunda lectura. Aunque las alusiones al mito cristiano y a su ritual son varias, no dan el tono predominante a la obra. Se presentan, sobre todo, en los diálogos y, a diferencia de la importancia que adquieren en novelas posteriores de Hardy, aquí

*Far from the Madding Crowd*

sólo funcionan como comentarios sobre los temas principales que ya habían sido definidos por la mitología pagana. Ni los personajes ni el narrador parecen tomarse el lenguaje bíblico demasiado en serio y las referencias al mito cristiano son inocuas e incluso cómicas: "Cain Ball" se llama así porque

"his pore mother, not being a Scripture-read woman, made a mistake at his christening, thinking 'twas Abel killed Cain, and called "en Cain, meaning Abel all the time."

(*Far*, p. 110)

y, cuando Bathsheba se refugia en el bosque, un escolar distorsiona un pasaje de su libro de salmos al aprendérselo de memoria, lo que simplemente contribuye a dar un tono cómico al episodio (p. 313).

En *Tess* y posteriormente en *Jude the Obscure* las mitologías cristianas y paganas se retan mutuamente hasta imposibilitar su coexistencia. En *Far from the Madding Crowd*, sin embargo, Hardy no ataca directamente a los elementos de la mitología cristiana que constituyen el soporte de la cultura victoriana. No hay lugar para el componente represivo de la moderna religión y el estribillo cantado por el coro de niños de la iglesia "Lead, kindly Light, amid the encircling gloom, Lead Thou me on" (p.

### *Far from the Madding Crowd*

389), se repite como una fórmula sin que los cantores lleguen a comprender su significado. Esta inocencia no es ya posible en el universo de *Tess*, donde las palabras llevan todo el peso de su contenido y los términos pueden herir.

Hemos analizado la novela hasta aquí mediante una primera lectura en la que interpretábamos la mitología como una evocación del primitivismo de los "nature myths" y la apacible existencia aún posible en un Wessex atemporal. En la creación de *Far* como "nature myth", Hardy vende su propia imagen del "antropólogo de Wessex", imagen que, como nos recuerda Terry Eagleton al acuñar esta frase, se convierte para el público en la dominante desde 1874.<sup>13</sup>

Desde esta perspectiva de análisis *Far from the Madding Crowd* refleja las esperanzas de Hardy al comienzo de su carrera y su cómoda relación con los lectores convencionales a los que satisface totalmente ofreciéndoles la justicia poética que esperan a través del típico final feliz mediante el matrimonio de los protagonistas, final en el que la voz del editor y del público parecen hacerse oír. La indomable Bathsheba ha sido domada, su diferencia normalizada y su independencia controlada. Se ha amoldado, finalmente, al papel que la sociedad a través de Oak, su portavoz, tiene decidido para ella.

### *Far from the Madding Crowd*

También Hardy se adapta fácilmente a lo que de él se espera y está dispuesto a renunciar a sus derechos autoriales en beneficio de su público puesto que todavía no tiene, afirma, otras aspiraciones que la producción en serie de novelas por entregas.

Aun así, hay elementos que no concuerdan con esta imagen del Hardy sumiso y que invitan a otra lectura diferente de *Far from the Madding Crowd*. Esta segunda lectura también depende de la interpretación que otorguemos al uso del mito en la novela.

#### 2. LECTURA ALTERNATIVA: LA SUBVERSIÓN DEL MITO DEL WESSEX PRIMITIVO. SUBVERSIÓN DE LA PRIMERA LECTURA

La crítica de la última década realiza una lectura diferente de *Far from the Madding Crowd* en la que rechaza la imagen del Wessex atemporal e insiste en que la novela está llena de contradicciones y en que bajo el pacífico y convencional mundo pre-darvinista de Wessex, se oculta otra realidad que Hardy no parece atreverse a expresar abiertamente pero que no por ello deja de sugerir<sup>14</sup>.

*Far from the Madding Crowd*

Las contradicciones invitan al lector a realizar una lectura alternativa y, aunque esta invitación no es tan evidente como la que recibimos al leer *Tess of the d'Urbervilles*, donde la balanza se inclina del lado de esa segunda interpretación, tiene, no obstante, la suficiente magnitud como para desestabilizar la lógica de la novela.

Observábamos anteriormente que la versión final de *Far* es sólo el resultado de la censura que Hardy tuvo que aplicarle para poderla publicar por entregas en *Cornhill Magazine*. Esto puede explicar la presencia en ella de elementos discordantes con el resto, indicio de una criba imperfecta por parte del escritor que a pesar de haber eliminado bastantes pasajes que no se adaptaban a las normas impuestas por Stephen, insiste en conservar vestigios de lo que había sido la concepción inicial de la novela. Son referencias que muestran la rebeldía de Hardy y su deseo de ser fiel a sí mismo, de conservar cierta autoridad sobre su texto al introducir elementos que revalidan y mantienen su antigua intención en la medida de lo posible.

Las referencias mitológicas constituyen algunos de estos residuos de la intención primera de Hardy y subvierten la primera lectura. Ciertamente, las alusiones a los mitos de Venus y Diana admiten una interpretación alternativa que se opone a su análisis como indicios de primitivismo.

*Far from the Madding Crowd*

Hay, en primer lugar, referencias a Venus como diosa de la sensualidad, Venus-Afrodita, que contradicen a la Venus fértil, Venus-Astarte, de la primera lectura. Este tema aparece en su presentación rodeada de los atributos de esta diosa, el mirto y el espejo<sup>15</sup>. Oak se convierte a su vez en su contrafigura y aparece como dios del amor erótico "Eros in the act of sharpening his arrows" (p. 156). Si en una primera lectura encontrábamos a Astoreth, la faceta pasiva del mito de Venus, la diosa primitiva de la tierra y de la fuerza reproductora de la misma, ahora Bathsheba es Venus en su faceta activa.<sup>16</sup> Es la seductora que toma la iniciativa en la conquista de los hombres con los que se relaciona y a la que le interesa sobre todo el juego amoroso.

El mito de Venus como diosa sensual subvierte la inocuidad del texto y expone su carga erótica. Esto resultaba aun más evidente en el manuscrito original, en episodios que Hardy tuvo que eliminar a instancias de Stephen puesto que la alusión mitológica exponía el sentido del pasaje de una forma demasiado explícita. Un ejemplo de esto lo encontramos en el capítulo XXV "The New Acquaintance Described" cuando Hardy decide dar complejidad al personaje de Frank Troy y se mete de lleno en su historia, caracterizándolo a través de alusiones a los mitos y cultura griegos:

*Far from the Madding Crowd*

He was moderately truthful towards men, but to women lied like a Cretan....In his sacrifices to Venus he retained the ancient doctrines of the groves, and introduced vice, not as a lapse, but as a necessary part of the ceremony. But he never passed the line which divides the spruce vices from the ugly; and hence, though his morals had never been applauded, disapproval of them had frequently been tempered with a smile. This treatment had led to his becoming a sort of regreter of other men's gallantries, to his own aggrandizement as a Corinthian rather than to the moral profit of his hearers.<sup>17</sup>

En la versión para *Cornhill* se suprime la frase "In his sacrifices to Venus he retained the ancient doctrines of the groves, and introduced vice, not as a lapse, but as a necessary part of the ceremony", por el posible erotismo del lenguaje utilizado en el que "Venus" y la "ceremonia" no dejan lugar a dudas sobre el verdadero referente en la mente de Hardy al describir el comportamiento de Troy.

No obstante, Hardy es bastante más sutil en otras muchas ocasiones en las que el erotismo pasa desapercibido para el lector a pesar de su indiscutible presencia. Uno de los episodios

*Far from the Madding Crowd*

que mayor interés han despertado en la crítica es el del ejercicio de esgrima que Troy realiza para Bathsheba, que puede interpretarse como un pasaje cifrado que hace referencia al acto sexual. En este episodio de la novela, Troy utiliza su espada para hacer una demostración a Bathsheba de su destreza con este arma y repetidas veces se acerca a ella sin llegar a tocarla. La descripción de la espada como "a living thing" que parece penetrarla indican, según John Goode, la experiencia sexual de Bathsheba que Hardy no se atreve a llamar por su nombre.<sup>18</sup> Goode se olvida, sin embargo, de otro pasaje quizás incluso más indicativo que aparece en el mismo capítulo:

[S]he could see the hue of Troy's sword arm, spread in a scarlet haze over the space covered by its motions, like a twanged harpstring, and behind all Troy himself, mostly facing her; sometimes, to show the rear cuts, half turned away, his eye nevertheless always keenly measuring her breath and outline, and his lips tightly closed in sustained effort. Next, his movements lapsed slower, and she could see them individually. The hissing of the sword ceased, and he stopped entirely.

(*Far*, p. 240)

*Far from the Madding Crowd*

No en vano Hardy termina el capítulo afirmando que Bathsheba se sentía "like one who has sinned a great sin" (p. 242). Es más, la dicción del pasaje es idéntica a la del episodio del jardín en *Tess*, otra referencia velada a una experiencia sexual femenina que veremos más adelante.

De este mismo carácter, aparentemente inofensivo pero realmente contrario al decoro literario que se supone respeta la novela, es el pasaje del esquileo. En él, Oak esquila a una oveja y el episodio se describe como si se tratase de un encuentro sexual.

He lopped off the tresses about its head, and opened up the neck and collar, his mistress quietly looking on.

"She blushes at the insult", murmured Bathsheba, watching the pink flush which arose and overspread the neck and shoulders of the ewe where they were left bare by the clicking shears-- a flush which was enviable, for its delicacy, by many queens of coteries, and would have been creditable, for its promptness, to any woman in the world....The clean, sleek creature arose from its fleece --how perfectly like Aphrodite rising from the foam should have been seen to be

*Far from the Madding Crowd*

realized--looking startled and shy at the loss of  
its garment, which lay on the floor.

(*Far*, pp. 197-98)

Hardy se atreve a introducir una referencia a Venus-Afrodita pensando que el contexto, tan distante de cualquier situación erótica, no permitiría al lector convencional percatarse del verdadero significado del pasaje, como de hecho ocurrió. La crítica de nuestros días ha sido menos ingenua, y se ha apresurado a señalar la referencia al acto sexual contenida en el texto<sup>19</sup>.

Por otra parte, en su oposición al matrimonio y en su adopción de una postura considerada masculina por la sociedad victoriana, Bathsheba es también Diana, la diosa cazadora, interpretación que contradice a la diosa silvestre de la primera lectura. Si antes afirmábamos que este mito evocaba la profunda compenetración con la naturaleza, una segunda lectura nos presenta a un personaje que lejos de estar en armonía con el medio, se convierte en una divinidad exiliada en un medio hostil, cuya "diferencia" debe ser reprimida, lectura que explicaría las inconsistencias de la novela. Bathsheba-Diana es la diosa indomable y, aunque su personaje parece sufrir una transformación que la convierte en convencional a medida que transcurre la

*Far from the Madding Crowd*

novela, bajo el disfraz de sumisión se esconde la misma rebeldía del personaje, y de su creador.

Bathsheba-Diana está presente en la versión final de modos diversos. Por una parte tenemos su independencia que la hace un personaje en la línea de Sue Bridehead y que debemos tener presente para poder comprender la referencia a Oak como vestal a su servicio. Por medio de este inusual retrato masculino, Hardy invierte el papel de Oak como héroe victoriano y la relación habitual entre el hombre y la mujer que se solía presentar en la literatura de la época.

Esta inversión de papeles parece corregirse hacia el final de la novela, con la unión de los protagonistas y con la sumisión última de Bathsheba a la voluntad de Oak. Sin embargo, hay aspectos de *Far* que contradicen esta sumisión del personaje femenino, entre los que cabe destacar el hecho de que Bathsheba se oponga al matrimonio desde el primer momento.

Cuando en el capítulo 51 se describe su estado de ánimo tras su fracaso matrimonial, se utilizan los términos siguientes:

She had never taken kindly to the idea of marriage in the abstract as did the majority of women she saw about her. In the turmoil of her anxiety for her lover she had agreed to marry him; but the perception that had accompanied her

*Far from the Madding Crowd*

happiest hours on this account was rather that of self-sacrifice than of promotion and honour. Although she scarcely knew the divinity's name, Diana was the goddess whom Bathsheba instinctively adored.

(*Far*, p. 286)

Algunos críticos han considerado esta alusión a Diana en su aspecto de deidad independiente, una reflexión a posteriori que Hardy usa para contrarrestar la caracterización de Bathsheba como coqueta que había presentado en los anteriores capítulos<sup>20</sup>. Sin embargo, puesto que no hay evidencia en el manuscrito original de que sea tal, ya que no está marcado como añadido ni aparece en hoja aparte, como solía también ocurrir,<sup>21</sup> es más probable que estuviese presente desde un principio junto con el resto de las referencias clásicas, interpretación corroborada por la lectura de la obra.

Otros aspectos nos conducen a esta interpretación. Si por una parte la descripción de la morada de Bathsheba como "bower" nos remite, como hemos visto, al mito primitivo de Diana, por otra, también sugiere la autosuficiencia de la diosa, el reducto femenino de sus seguidoras y su separación del sexo contrario. Junto con las definiciones que hemos mencionado en el apartado anterior cabe también destacar un tercer significado de la

### *Far from the Madding Crowd*

palabra como lugar privado y reservado a la mujer: "a boudoir, ie, a woman's private place" (*Longman Dictionary of Contemporary English*); "a lady's private apartment or bedroom" (*Collins English Dictionary*). Los términos elegidos no sólo sugiere el marco silvestre sino también el reducto femenino al que el hombre no tiene acceso, de ahí también el ambiente en la casa de Bathsheba rodeada por mujeres en las que confía y por hombres a los que domina.

Es cierto, sin embargo, que la Bathsheba-Diana cazadora se aprecia sobre todo al principio de la novela y va matizándose, y aparentemente desapareciendo, conforme la novela avanza. Era necesario escribir la historia de este modo para satisfacer a sus lectores ya que el personaje que Hardy presentaba se oponía radicalmente al modelo oficial de la mujer ideal victoriana como "Angel in the House".<sup>22</sup>

La naturalización de Bathsheba en mujer convencional se aprecia sobre todo en un episodio fundamental de la novela, del que hemos hablado en la primera lectura, su epifanía tras la noche en el bosque bajo la protección del roble del que emerge transformada en la mujer típica y sumisa que se corresponde con el patrón establecido. Como el roble al que alude su nombre, Oak es el agente que al tiempo que la protege también la transforma. Juega un papel importante en el control de la desviación de la norma de Bathsheba ya que su actitud hacia ella es sumamente

*Far from the Madding Crowd*

represiva. Constantemente juzga su moralidad, duda de su capacidad de decisión y se niega a aceptar su sexualidad. Es el principal agente corrector de la peligrosa rebeldía de Bathsheba. Hardy utiliza a este personaje para moralizar poniendo en su boca frases reaccionarias que no estaban en el manuscrito original, ya que en este caso sí aparecen marcadas en rojo como añadiduras al mismo e intentan suavizar las tintas de la presentación olímpica de la protagonista por las que Hardy probablemente anticipaba críticas. Un ejemplo es el episodio del principio de la novela en el que Bathsheba separa los labios en un gesto sensual al contemplarse en el espejo ante lo que el narrador interviene afirmando "Woman's prescriptive infirmity had stalked into the sunlight", una intrusión narrativa que toma la voz de su protagonista masculino, Oak, que ha irrumpido en la escena formulando su observación sobre la vanidad femenina.<sup>23</sup> De este modo Hardy está subvirtiendo la primera lectura del personaje como compañero y ayuda de Bathsheba y nos lo presenta ahora como su carcelero, como el agente de una sociedad restrictiva que por medio de él la obligará a adaptarse a la norma. Desde esta perspectiva se puede afirmar que Oak anticipa personajes como Angel Clare, que ejerce un control semejante sobre la desviación de la norma de Tess. Oak, como Angel, sirve al sistema de tal modo que la Diana autosuficiente de un principio da paso a la infantil y voluble Bathsheba de la versión final<sup>24</sup>.

### *Far from the Madding Crowd*

Esta impresión se debe en gran medida, sin embargo, a las modificaciones al manuscrito original que presentaba numerosos elementos que se oponían a la presentación final de Bathsheba como mujer típica victoriana y que estaban en consonancia con la Diana del principio. Uno de ellos era el tipo de discurso que utilizaba, de tono mucho más asertivo y cercano a lo que se consideraba el discurso masculino de la época que el que vemos en la versión final de la novela. De hecho, como apunta Rosemarie Morgan, la protagonista expresa uno de los principios feministas acerca del lenguaje como instrumento de opresión sobre la mujer cuando denuncia la dificultad, "for a woman to define her feelings in language which is chiefly made by men to express theirs" (cap. LI)<sup>25</sup>

Además, en el manuscrito original Bathsheba luchaba contra esta imposición de un tipo de lenguaje femenino, al tiempo que se mostraba consistente con la caracterización de Diana. Utilizaba expresiones consideradas masculinas en la época y que la marcaban como un personaje agresivo y airado. Las revisiones de Hardy, sin embargo, la suavizan de tal modo que la sensual y airada Bathsheba se conserva sólo a través de las alusiones mitológicas discordes con la protagonista de la versión final a la que no se le permite utilizar expresiones que demuestren su enfado. Así en el capítulo XXX en la conversación entre ella y Liddy, Bathsheba exclama: "O Liddy, are you such a simpleton?",

### *Far from the Madding Crowd*

mientras que en el manuscrito original Hardy había usado una frase más asertiva: "O Liddy, you are such a fool!". "Fool" tuvo que censurarse también en el capítulo XXVI, cuando Bathsheba utilizaba el término para negarse a aceptar el reloj que le regala Troy.<sup>26</sup>

Tampoco en su relación con Troy era Bathsheba el personaje tímido e indeciso que resulta al final. Al encontrarse atrapada entre los abetos Bathsheba enrojece de vergüenza, mostrando la adecuada timidez, docilidad y pasividad que se supone debía tener la heroína victoriana. Esto no estaba concebido así en el manuscrito original donde Hardy escribía que Bathsheba enrojecía de ira e indignación, de acuerdo con el modelo de Diana airada, lo que presentaba un personaje totalmente diferente.

La modificación continúa y determina el resto del pasaje: en un principio Hardy nos la presentaba contestando a Troy "Go on your way, Sir!", mientras que la versión *Cornhill* se suaviza y Bathsheba exclama: "Go on your way, please"; la conversación continuaba con una respuesta contundente de Bathsheba a las insinuaciones de Troy, mientras que en la versión final se limita a quedarse callada, "she closed her lips in a determined silence", lo que además se ajusta al tópico femenino de la mujer víctima de una rabieta.<sup>27</sup>

Como vemos, en la lucha entre la voluntad del artista por caracterizar a Bathsheba como una diosa independiente y la imagen

### *Far from the Madding Crowd*

de la mujer convencional que Hardy debe ofrecer a sus críticos y lectores, es ésta la que termina por imponerse. De esto sólo nos quedan las alusiones mitológicas, que aunque no consiguen compensar la imagen resultante, sirven para sugerir otra interpretación al lector atento y la ambigua conclusión de la novela.

La subversión definitiva de la primera lectura viene dada por la ambivalente escena final de la, aparentemente, feliz unión, aséptica y asexuada, de Bathsheba y Oak, que marca la capitulación de Hardy con el lector convencional. Como Roy Morrell afirma, el final de la novela "is emphatically not a romantic happy-ever-after affair"<sup>28</sup> y ciertamente está cargado de ironía: Bathsheba anuncia su inminente matrimonio con Oak afirmando "there's no getting out of it now" (p. 399); introduce los sarcásticos comentarios de los rústicos sobre la falta de felicidad en el matrimonio y se nos dice que Bathsheba "smiled (for she never laughed readily now)" (p. 401).

Pero lo más importante del cierre de la novela son las dos alusiones que enmarcan la boda. Como M. Springer nos recuerda, la primera de éstas, "as though a rose should shut and be a bud again " pertenece a "Eve of St. Agnes" de Keats, donde la protagonista se halla víctima de un trance que no le permite darse cuenta de lo que ocurre a su alrededor, y la otra a las manos ensangrentadas de Macbeth al matar a Duncan al utilizar el

*Far from the Madding Crowd*

verbo "incarnadine" (p. 463)<sup>29</sup>. Así si para algunos lectores estas alusiones podían considerarse indicativas del rejuvenecimiento de Bathsheba y por tanto estar en consonancia con el resto de la novela, para aquéllos que fuesen capaz de interpretar la conexión intertextual el significado cambia totalmente.

Las relaciones intertextuales sirven para confirmar lo que sugieren las referencias mitológicas y son un primer ejemplo del papel que dichas relaciones habrían de jugar en *Tess of the d'Urbervilles*. Mediante ellas Hardy niega la posible felicidad resultante de la unión entre Bathsheba y Oak, al tiempo que se pronuncia claramente sobre el sentimiento de culpabilidad de Bathsheba al adaptarse a un medio al que no pertenece, cuya timidez y sumisión ahora adquirida son una traición a la diosa Diana.

El matrimonio es el símbolo del compromiso burgués que puede extraponerse también a otro plano: al contrato establecido entre el escritor y su público, contrato que habría de romperse poco a poco, como ya hemos indicado, desde este punto de la carrera de Hardy y hasta *The Well-Beloved* donde encontramos una boda que también guarda una cercana relación con las circunstancias personales de Hardy al escribirla. Las alusiones del cierre indican la traición de Hardy hacia sí mismo y su sentimiento de culpabilidad, su intento de cerrar los ojos e ignorarla.

### *Far from the Madding Crowd*

Pero lo más significativo de *Far from the Madding Crowd* es que, al menos en apariencia, Hardy está dispuesto a comprometerse con el lector, compromiso que se rompe en novelas posteriores que no terminan con bodas sino con funerales. Como señala Daniel R. Schwarz,

After *Far from the Madding Crowd*, "fulfilment" of the novel becomes "fulfilment" of the pattern of a character's demise; this fulfilment is ironically juxtaposed to the narrative that the protagonist tells himself in the form of hopes and aspirations for the future<sup>30</sup>.

Wessex deja de ser un paraíso mítico a medida que el desprecio de Hardy hacia las convenciones victorianas se exterioriza y se hace evidente incluso para el lector convencional. Este proceso coincide con la reflexión gradual de Hardy sobre los principios de su narrativa y el lugar que ocupa como artista en relación a las vanguardias literarias de la época.

Bathsheba es el primer ejemplo de divinidad exiliada que aparece en la obra de Hardy, la manifestación del alter-ego del artista discriminado. Como los personajes de los "retratos imaginarios" de Pater, se encuentra prisionera de una comunidad

*Far from the Madding Crowd*

restrictiva pero anhela la libertad pagana de las figuras mitológicas por las que Hardy la representa. Es, en otros términos, la visión de Hardy de la nueva mujer y de "the ache of modernism" como solía llamarlo, un antecedente de Tess y Jude. En el análisis de su protagonista femenina, Hardy también se interpreta a sí mismo como artista y se descubre, por primera vez, como una figura marginada y sometida, oculta bajo el disfraz del escritor conservador del que, por el momento, es incapaz de despojarse. En *Tess of the d'Urbervilles* el disfraz empieza a deshacerse y en *Jude the Obscure* desaparece totalmente.

NOTAS

1. Cf. Rosemarie Morgan, *Cancelled Words. Rediscovering Thomas Hardy*, p. 189, nota 9.

Este estudio continúa y completa los artículos escritos sobre el texto original de Hardy por Robert Schweik "The early Development of Hardy's *Far from the Madding Crowd*" *Texas Studies in Literature and Language*, 9 (Otoño, 1967), pp. 415-28, donde insiste en que Hardy tenía aspiraciones elevadas desde un principio, lo que se contradice con su declaración de que sólo quería ser "a good hand at a serial" y en "The Narrative Structure of *Far from the Madding Crowd*" (1976) *Budmouth Essays on Thomas Hardy: Papers Presented at the 1975 Summer School* (Dorchester: Thomas Hardy Society, 1976), pp. 21-38.

2. *Ibíd*, p. 85.

3. G. Glen Wickens, "Philosophy and Myth in Thomas Hardy's Novels and *The Dynasts*", *Dissertations Abstracts International*, 39 (1979), 5534A.

4. J.I.M. Stewart, *Eight Modern Writers* (1963; Oxford: Oxford University Press, 1973), p. 22.  
Ver también Ian Gregor, "Hardy's World", *ELH*, 38(1971), p. 286

5. Las referencias a las novelas de Hardy están tomadas de the New Wessex edition (London: Macmillan, 1975).  
*Far from the Madding Crowd* se abrevia *Far*.

6. Las referencias son relevantes ya que describen la intimidad y el carácter silvano del santuario de Diana siguiendo la descripción de Virgilio y Ovidio, autores que Hardy conocía y que interpretaba de modo muy parecido a cómo lo haría Frazer en *The Golden Bough*, dieciséis años mas tarde. Como John Bayley señala

"it is clear that he prepared himself by reading,  
in order to recall them in his own tale, the  
early exemplars of the pastoral convention"  
(John Bayley, "Introduction", p. 14)

No hay duda de que Hardy conocía el ritual de Diana que había recibido a través de su lectura constante de los escritores

*Far from the Madding Crowd*

clásicos, especialmente los dos mencionados. En *The Life and Work of Thomas Hardy* se afirma que el escritor estaba familiarizado con Ovidio bastante antes de haber escrito *Far from the Madding Crowd*. Así en Julio de 1856,

[Hardy] got through a moderately good number of the usual classical pages - several books of *The Aeneid*, some Horace and Ovid, etc.; and in fact grew so familiar with his authors that in his walks to and from the town he often caught himself soliloquizing in Latin on his various projects.

Del mismo modo la poesía de Virgilio era lectura constante de Hardy, "of which he never wearied" (*Life*, p. 61). Es más, no hay duda de que el mundo pastoral de Virgilio estaba presente en la mente de Hardy cuando escribió su novela ya que de hecho se refiere a las *Eglogas* de Virgilio en cierto momento (p. 178). Véase también *Literary Notes*, entradas 263N- 268N.

7. Howard Babb, "Setting and Theme in *Far from the Madding Crowd*", *ELH*, 30 (1963), p. 151.

8. John Bayley, *An Essay on Hardy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), p. 110.

9. Peter J. Casagrande, "A New View of Bathsheba Everdene", en *Critical Approaches*, p. 61.

10. Sobre este aspecto ver Lawrence Jones, "George Eliot and Pastoral Tragicomedy in Hardy's *Far from the Madding Crowd*", *Studies in Philology*, 77 (1980), p. 415.

11. Véase Christine Winfield, "Notes", *Far from the Madding Crowd* (New Wessex edition), p. 403.

12. *Literary Notes*, entrada 1336.

13. Terry Eagleton, *Walter Benjamin*, p. 127.

14. Tres respuestas críticas destacan aquí: la de Patricia Ingham, la de Joe Fisher y la de Rosemarie Morgan. Los tres coinciden en afirmar que la novela supone una subversión de los supuestos de clase y género que la forma superficial parece defender. Como afirma Fisher, a pesar de la subversión la apariencia sigue los cánones de la literatura victoriana perfectamente propagandística de la ideología dominante que

*Far from the Madding Crowd*

explota a la mujer, que propugna el matrimonio y separa las clases, los campesinos del resto. (Fisher, op. cit., p. 7)

15. Atributos de la diosa del amor sensual como Ronald Blythe indica. A Bathsheba también se la asocia con estos atributos en la página 170.

16. En la línea de este comentario ver la interpretación que Joe Fisher hace en su estudio de las relaciones económicas en la novela, en donde enfrenta "woman farmer" (como agente) a "woman farmed" (la mujer pasiva y recipiente de la fertilidad que se le impone). Fisher, op. cit., p. 56.

17. MS 2-39 (numeración de Hardy). Cf. Morgan, p.23.

18. John Goode, op. cit., pp. 24-25.

19. Rosemarie Morgan, *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*, pp. 53-55.

20. Ver por ejemplo Simon Gatrell, "Hardy the Creator: *Far from the Madding Crowd*", en *Critical Approaches...*, p. 79.

21. Morgan, *Cancelled Words*, p. 198, nota 10.

22. La frase "angel in the house", introducida por Coventry Patmore, se utilizaba en la época para referirse al patrón de inocencia y sumisión al hombre, que debía seguir toda mujer en su compartamiento. Ver Morgan, p. 199. Nota 11.

23. Morgan, *Cancelled Words*, p. 124.

24. Ver por ejemplo Peter Casagrande en "A New View of Bathsheba Everdene". Cabe señalar también el famoso artículo de Henry James en *The Nation* el 24 de diciembre de 1874 acerca de *Far*:

The chief purpose of the book is, we suppose, to represent Gabriel's dumb, devoted passion, his bidding his time, his rendering unsuspected services to the woman who has scorned the ways of men, his integrity and simplicity and sturdy patience....But we cannot say that we either understand or like Bathsheba. She is a young lady of the inconsequential, wilful, mettlesome type which has lately become so much the fashion for heroines....She remains alternately vague and coarse, and always seems artificial.

*Far from the Madding Crowd*

O el artículo de J.R.Wise en *Westminster Review* en enero de 1875 donde escribe:

Whatever Mr Hardy may wish us to think of his heroine, the one leading trait of her character...is at bottom--selfishness. She plays fast and loose with poor Gabriel oak. She blows hot and cold upon farmer Boldwood....Her very selfishness makes her wayward and inconstant. When she is entrapped by Sergeant Troy with his scarlet coat and vulgar love-making we feel no pity for her. She never really cared a straw for Troy.

Cf. Morgan, p. 120. Morgan quiere presentar a través de estas opiniones lo que denomina "critical double-standards" al tratar los personajes femeninos y masculinos en la obra de Hardy. Obviamente Bathsheba no encaja en las expectativas que estos críticos tienen de la virtud femenina.

25. Morgan, *Cancelled Words*, p. 202, nota 21.

26. *Ibíd*, p. 216.

27. *Ibíd*, pp. 126-27.

27. Morrell, *The Will and the Way*, pp. 59-64.

28. M. Springer, *op. cit.*, p. 77.

29. Daniel R. Schwarz, "Beginnings and Endings in Hardy's Major Fiction", en *Critical Approaches...*, p. 18

II. *TESS OF THE D'URBERVILLES*. SEGUNDA ETAPA: MITO E  
INTERTEXTUALIDAD.

II. *TESS OF THE D'URBERVILLES*. SEGUNDA ETAPA: MITO E INTERTEXTUALIDAD

0. INTRODUCCION

*Tess of the d'Urbervilles* (1891) representa un momento decisivo en la carrera literaria de Hardy ya que es la primera novela que escribe durante los 90 y marca un cambio de rumbo con respecto a su producción anterior. Tanto su narrativa como sus opiniones en torno a la misma alcanzan madurez en esta década. Además estallan los consabidos escándalos sobre la inmoralidad de sus novelas que alcanzarían su punto álgido con *Jude the Obscure*.

*Tess* ilustra las opiniones literarias de Hardy sobre la libertad artística que hemos visto formulaba en "The Profitable Reading of Fiction" y "Candour in English Fiction". Al tratar abiertamente en esta novela un tema tabú que sólo se había atrevido a sugerir anteriormente, la naturaleza del impulso sexual, Hardy rompía con la convencional regla del decoro y, al así hacerlo, se estaba situando en el círculo exclusivo de proscritos, acusados de degeneración, palabra bastante frecuente en las descalificaciones de los estetas y que ahora, junto con el adjetivo "decadente" estaba cobrando todavía mayor vigencia para referirse a la actitud de los 90. Se utilizaba, sobre todo,

### *Tess of the d'Urbervilles*

con relación a Wilde, considerado la personificación del espíritu "fin de siècle", y que, por estas fechas, estaba adoptando una postura parecida a la de Hardy en su enfrentamiento con el victorianismo reaccionario.

Aun así *Tess* es sólo un tímido paso comparado con el atrevimiento de *Jude*, donde, por ejemplo, el lector presencia las relaciones extramatrimoniales entre los protagonistas. La seducción de Tess, sin embargo, tiene lugar fuera de escena, por medio de una elipsis narrativa y del abundante uso de símbolos que, como en los casos analizados de *Far*, permiten al autor expresar de un modo soterrado lo que en *Jude* se dice abiertamente. Como J. T. Laird señala, en *Tess*,

Hardy succeeded in creating a web of symbolic imagery with both emotional and conceptual significance. One of the more important aspects of emotional significance is the atmosphere of eroticism built up through such means, at a time when prudery prohibited direct literary treatment of the sexual side of human relationships.<sup>1</sup>

*Tess of the d'Urbervilles* presenta una segunda etapa en relación con el uso de la mitología que se había presentado en *Far from the Madding Crowd*. Si, independientemente de sus

### *Tess of the d'Urbervilles*

posibles lecturas alternativas, el mito funcionaba en *Far* como apoyo y refuerzo de la historia "oficial", y por tanto podía pasar desapercibido, en *Tess* actúa como componente esencial que evoca la carga erótica del sub-texto.<sup>2</sup> Es el indicio de toda una narrativa sumergida que dará forma al conjunto de la novela. Pero la principal diferencia entre *Far from the Madding Crowd* y *Tess* es que mientras la primera se construye sobre las referencias a dos mitos aislados, *Tess* es un palimpsesto resultante de la asimilación de otra literatura mitológica que determina su interpretación.

En *Tess*, Hardy subvierte la narración mediante el uso de obras de escritores anteriores a él. Es un ejercicio de intertextualidad con el que intenta validar su protesta y establecer una comunicación restringida con el lector alternativo, aquél que buscaba Hardy mediante la sutileza de los pasajes simbólicos y la codificación de las alusiones mitológicas de las novelas anteriores, el que está en situación de llegar a entender el transfondo de su novela, la historia que a Hardy le hubiese gustado contar a un público más tolerante.

Para conseguir su objetivo Hardy usa el mito como vínculo con dos modelos: el de Heinrich Heine en *Gods in Exile* y el de Ovidio en las *Metamorfosis*. Con ello no sólo reproduce dos formas de interpretar los mitos, sino que también recupera dos figuras literarias consideradas heterodoxas por la cultura victoriana.

### *Tess of the d'Urbervilles*

Son las obras de dos poetas proscritos en sus respectivas épocas y también en la de Hardy. Su utilización da a *Tess* un carácter bastante más radical de lo que incluso sus peores críticos señalaban en su momento.

#### 1. HEINE Y *GODS IN EXILE*

*Gods in Exile* constituye uno de los substratos de *Tess of the d'Urbervilles*. Hardy había leído a Heine. Pinion asegura que poseía al menos dos volúmenes de sus obras traducidos al inglés<sup>3</sup>. De su lectura queda constancia en los elogiosos comentarios que le dedica en sus notas literarias y en la cita que incluye en *Jude* tomada del *Götterdämmerung* ("la destrucción de los dioses") de Heine.<sup>4</sup> Por último hay que señalar la alusión al escritor alemán en la "Apology" de *Late Lyrics and Earlier*, donde, si bien no se refiere directamente a *Gods in Exile*, hace un comentario que indiscutiblemente está sugerido por esa obra:

Heine observed almost a hundred years ago that the soul has her eternal rights; that she will not be darkened by statues, nor lulled by the music of bells.<sup>5</sup>

### *Tess of the d'Urbervilles*

La tesis de la marginación resultante del conflicto entre mito e historia y de la represión de la sensualidad clásica a través del oscurantismo religioso medieval que expresa Heine en *Gods in Exile* está presente en *Tess of the d'Urbervilles* en los aspectos que se consideran a continuación.

En primer lugar hay que tener en cuenta el carácter radical de las obras de Heine y el que, por consiguiente, adquieren las del escritor que lo utiliza como modelo. Como resalta H. Atkins, a Heine se le consideraba un hedonista que escribía obras satíricas y cargadas de ataques contra la política de su tiempo.<sup>6</sup> William Sharp, crítico asociado con el movimiento esteta, habla de su "Hellenic lust for life" describiendo una de sus obras *Reiserbilder (Travel Pictures)* como:

the most entertaining, the most immoral, the coarsest, the most dangerous, the most revolutionary, the most atheistical book that any German author had ever printed<sup>7</sup>

Heine fue un escritor proscrito en su tiempo debido a diversos factores entre ellos su condición de judío, el carácter político de sus escritos y la fama de inmoral de su obra. Finalmente fue exiliado a París al prohibir sus obras el gobierno alemán.<sup>8</sup> Todas estas circunstancias convierten a este escritor

### *Tess of the d'Urbervilles*

en un modelo sumamente atractivo para el análisis de la "diferencia" de la sensibilidad "privilegiada" del artista. De hecho también *Gods in Exile* se puede interpretar como una narrativa simbólica del propio exilio de Heine, reflejado en el de sus personajes, que guarda una relación innegable tanto con las circunstancias de Hardy como con las de los otros dos escritores que hemos analizado en este trabajo.<sup>9</sup>

Como ya hemos visto, en *Gods in Exile* Heine imagina el regreso de deidades paganas a una cultura extraña incapaz de albergar su diferencia con respecto a la comunidad en la que pretenden integrarse. El conflicto entre la sensualidad pagana de estos dioses y la austeridad del medio receptor queda resuelto por Heine a través de tres modelos argumentales: algunos son degradados, pierden su divinidad y se convierten en siervos, como ocurre en su adaptación de la historia de Apolo; otros se acomodan al medio disfrazados de símbolos cristianos, tal es el caso de Dionisio; por último, otros son interpretados por la nueva cultura moralizadora cristiana como espíritus malignos, tal es el caso de Afrodita. En *Tess*, la degradación de los personajes se organiza igualmente en torno a estos tres modelos. Así por ejemplo Hardy explica que la decadencia de la familia de Tess puede compararse con el ocaso de los dioses olímpicos,

*Tess of the d'Urbervilles*

Thus the Durbeyfields, once d'Urbervilles, saw descending upon them the destiny which, no doubt when they were among the Olympians of the county, they had caused to descend many a time, and severely enough, upon the heads of such landless ones as they themselves were now. So do flux and reflux --the rhythm of change-- alternate and persist in everything under the sky.

(*Tess*, p. 399)

Como Laird señala, y puede verse en este pasaje, la caída de la familia d'Urbervilles "is ultimately viewed by the author against the ceaseless flow of History and Time"<sup>10</sup>, aspecto que, de nuevo, nos lleva a un paralelo con las divinidades de Heine, también víctimas de las transformaciones culturales que se derivan del lapso temporal entre dos épocas diferentes.

La conversión a la cultura receptora que experimentan las divinidades de Heine al regresar está también presente en *Tess*. Quizás el episodio que más claramente alude a *Gods in Exile* es la conversión de Alec a predicador, descrito por Hardy, que insiste en la asombrosa transformación de la sensualidad pagana en fanatismo religioso,

*Tess of the d'Urbervilles*

It was less a reform than a transfiguration. The former curves of sensuousness were now modulated to lines of devotional passion. The lip-shapes that had meant seductiveness were now made to express supplication; the glow on the cheek that yesterday could be translated as riotousness was evangelized to-day into the splendour of pious rhetoric; animalism had become fanaticism; Paganism Paulinism; the bold rolling eye that had flashed upon her form in the old time with such mastery now beamed with the rude theolatriy that was almost ferocious

(*Tess*, p. 353)

En su empeño por adaptarse al medio receptor. Alec, como las divinidades de Heine, se transforma en el instrumento más peligroso de la cultura que les recibe. Al convertirse no dejan de ser híbridos de paganismo y "theolatriy". Este aspecto define perfectamente también a Angel, caracterizado por su dualidad, y cuyo papel en esta novela preconiza el que jugará Sue en *Jude the Obscure*.

La atracción de Angel hacia lo pagano se refleja en su amor por la naturaleza, que, a su vez, se ve realizada en su pasión por Tess, a la que ve como "a fresh and virginal daughter of

*Tess of the d'Urbervilles*

Nature" (p. 158). Sin embargo, la otra faceta de Angel traiciona su liberalismo para volver a los cánones del puritanismo represivo victoriano. Charlotte Bonica le define como la víctima de lo que Hardy llama "the ache of modernism", frase que David DeLaura explica como "the distress and rootlessness of those whose intellectual honesty forces them to live without a sense of Providence"<sup>11</sup>. Esta "angustia de la modernidad" no es más que una división interna del individuo, la lucha que se establece entre el deseo y su autocontrol, que caracteriza a personajes como Angel, como puede verse en las propias palabras de Hardy cuando afirma que,

With all his attempted independence of judgement  
this advanced and well meaning young man was yet  
the slave to custom and conventionality

(*Tess*, p. 309)

Angel reúne una combinación explosiva: por una parte ha sido educado en el seno de la Iglesia, pero por otra se cree progresista y liberal, por lo que se siente identificado con el clasicismo griego, convencido, como está, de que "it might have resulted far better for mankind if Greece had been the source of the religion of modern civilization and not Palestine" (p. 199). Esta combinación es decisiva en la destrucción de Tess.

### *Tess of the d'Urbervilles*

Angel también satisface el tercer modelo: desempeña el papel de espíritu maligno e influencia demoníaca. Así lo demuestran las imágenes utilizadas en el pasaje donde Tess revela su pasado a Angel, que resaltan el hecho de que éste no es el ángel guardián que Hardy invocaba durante la seducción de Tess (p. 107) sino más bien el ángel caído, Lucifer.

Esta idea está reforzada, a su vez, por el lenguaje bíblico que en determinados momentos a lo largo de la novela sirve para enfatizar el sentimiento de culpa y la represión experimentada por Tess: "THY, DAMNATION, SLUMBERETH, NOT" (p. 114), etc. Como Charlotte Thompson indica,

The power that this old language holds over the minds of the characters is directly proportional to its degeneracy. It has a biblical word for every occasion, but especially the occasion of guilt, which it can label efficiently, if not accurately<sup>12</sup>.

Finalmente, nos resta indicar que el uso de Heine nos puede llevar a una curiosa relación con Pater ya que además de la posible influencia directa de la obra de Heine en *Tess*, también encontramos una influencia indirecta cuyo intermediario Pater con

la adaptación que hace del escritor alemán en sus "retratos imaginarios".

La presentación de Angel sigue la caracterización de Pater al introducirlo como una figura maldita que recuerda al Apollyon de "Apollo in Picardy" y cuyo influjo sobre Tess hace de ella una víctima del mismo modo que Hyacinth lo era de Apollyon. Además, el paraíso hiperbóreo del retrato imaginario de Pater se repite en la descripción de Talbothays, el escenario que enmarca el romance de Tess y Angel. Es más, Angel, al igual que Apollyon, es un trabajador itinerante cuya música posee el poder de seducir y al que, siguiendo la tradición del mito de Apolo, se presenta como el músico del arpa. Incluso la dicción repite la de Pater que se refería a la influencia de Apollyon en la obra del prior como "music made visible" (*Mis.*, p. 123) del mismo modo que, para describir las impresiones de Tess al escuchar a Angel, Hardy nos dice que "The floating pollen seemed to be his notes made visible". J. B. Bullen señala algunas de estas coincidencias y concluye que Pater pudo haber discutido con Hardy su proyecto de escribir "Apollo in Picardy"<sup>13</sup>.

Aparte de las conexiones con Heine y Pater, existe una tercera relación intertextual con Ovidio y, en especial, con las *Metamorfosis* de la que nos ocupamos en el apartado siguiente.

2. OVIDIO Y LAS *METAMORFOSIS*

El uso de Ovidio es muy similar al de Heine. También en este caso, la condición especial del poeta en su época, su propio exilio, el carácter inmoral de su obra y los paralelismos entre su reputación de "poeta maldito" y la de Pater, Wilde o Hardy, se prestan a la adopción de su obra como modelo y, a través de ella, de las implicaciones que la figura del poeta tenía para los contemporáneos de Hardy.<sup>14</sup> Al elegir Las *Metamorfosis*, Hardy está apelando, como en el caso de Heine, no sólo a su contenido sino también a la actitud hacia esta obra y hacia su autor en su propia época y en la de Hardy. Para comprender hasta que punto Hardy consigue subvertir la narrativa a través de su uso de este modelo hay que prestar atención a la opinión que los eruditos victorianos tenían de Ovidio.

Las *Metamorfosis*, eran consideradas irreverentes en la época de Augusto, una mofa de lo que se consideraba la épica al servicio del estado, debido a su tremenda falta de respeto hacia el conjunto de valores sobre los que el régimen de Augusto se asentaba.<sup>15</sup> Aunque planteada como épica era en todo caso una épica alternativa frente a la oficial que producía Virgilio, contemporáneo suyo. Pero más importante todavía son las circunstancias de su vida que le convierten en "poeta maldito"

### *Tess of the d'Urbervilles*

para sus contemporáneos y para la opinión generalizada de finales del siglo XIX: el hecho de que justo al terminar las *Metamorfosis* se exiliara a Ovidio por la inmoralidad de sus obras, que sus libros fueran retirados de las bibliotecas públicas y que, incluso después de la muerte de Augusto, se le considerase un escritor proscrito y sus obras solo circularan en secreto.

La opinión victoriana acerca de Ovidio se puede apreciar en las diversas introducciones, notas del traductor, ediciones de sus obras y artículos que aparecen durante el último tercio del siglo, de gran importancia al ser las fuentes que forjan la imagen que el lector de la época, entre éstos Hardy, recibe del poeta latino.

Entre las fuentes que más influencia pudieron haber tenido en la creación de un clima hostil a la figura y obra de Ovidio cabe señalar artículos de difusión generalizada como los de las ediciones octava y novena de la *Encyclopaedia Britannica* que marcan el período que transcurre entre 1859 y 1889 y que serían decisivos en la formación de la imagen popular de Ovidio como poeta maldito y de su obra como un peligro para la literatura edificante que debía escribirse durante este período, imagen que probablemente guió la lectura que Hardy hace de ésta. Así por ejemplo en su octava edición (1859) se nos dice:

*Tess of the d'Urbervilles*

The effect of [Ovid's] writings could not but have been dangerous to the morals of the people, and the danger is enhanced rather than diminished by the transparent veil under which the author affected to hide his voluptuous pictures.<sup>16</sup>

en tanto que la novena edición (1886) describe *Ars Amatoria* como "perhaps the most immoral and demoralizing work ever written, at least in ancient times, by a man of genius" e insiste en la imagen de Ovidio como corruptor de la época de Augusto<sup>17</sup>.

Se le considera heterodoxo en comparación con la ortodoxia de Virgilio, y, por extensión, también contrario a la ortodoxia victoriana.<sup>18</sup> Junto con esto, vemos el tópico de Ovidio como hedonista diletante, una imagen muy similar a la que hemos visto circulaba a la heterodoxia esteta. Esta conexión con el esteticismo debía estar en la mente de Louis C. Purser, quien en la introducción a las *Heroides* en 1898 describe a Ovidio como "the idle singer of an empty day", una clara alusión a William Morris. Además comentarios como los de G. H. Hallam en su edición de 1888 de *Fasti*, recuerdan la imagen popular de Wilde describiendo a Ovidio como "man of pleasure" de gustos cultivados y caros<sup>19</sup>. Esta imagen se difunde, así mismo, a través de la novena edición de la *Encyclopaedia Britannica* que afirma "he has offered no great thoughts or maxims to the moral or intellectual

*Tess of the d'Urbervilles*

heritage of the world", y que su arte "chiefly ministers to pleasure" y refleja "a life of material prosperity, splendour, refinement, of frivolity and intrigue, of dilettantism in literature" (pp. 82-83)

Además de los artículos hay que prestar atención a las otras fuentes a través de las que se difunde esta opinión de que la poesía de Ovidio "atenta contra la moral pública": las introducciones y notas de traductor a ediciones de sus obras. Traducciones como la de Henry T. Riley determinan esta recepción del poeta latino cuando en el prefacio se admite haber preferido censurar antes que faltar a las reglas del decoro:

[W]here the only alternative has been either a departure from the exact words of the author, or a violation of decorum, the former course has been adopted.<sup>20</sup>

y se asegura haber dejado los pasajes más atrevidos en latín con objeto de limitar su acceso al lector culto. G. H. Hallam en su edición de *Fasti* en latín (1888) sigue la misma norma que Riley y admite en el prefacio haber cogido el toro por los cuernos y haber suprimido todos los pasajes del original que consideraba inmorales.<sup>21</sup> La censura que se aprecia en estas introducciones

*Tess of the d'Urbervilles*

y notas debía resultarle familiar a Hardy, cuyas novelas habían pasado por el mismo proceso.

Hardy cita a Ovidio en varias ocasiones, así lo indica Pinion en su lista de préstamos literarios en la obra de Hardy, y Marlene Springer que recuerda las alusiones al mito de Píramo y Tisbe, extraído de Las *Metamorfosis*, en *Desperate Remedies* y *Jude the Obscure*.<sup>22</sup> También hay que mencionar las notas literarias del escritor que en su cuaderno de 1867 cita el siguiente pasaje de una traducción en prosa de Las *Metamorfosis*:

Here and there the unbodied spirit flies  
By time, or force, or sickness dispossessed  
And lodges where it lights...  
From tenement to tenement is tossed  
The soul is still the same, the figure only lost  
And, as the softened wax new seals receives,  
[the soul] [forsakes that shape]  
This face assumes and that impression leaves

Ovid (Free translation)<sup>23</sup>

El énfasis que Hardy pone al subrayar determinadas palabras de esta cita recae en la permanencia arquetípica del espíritu y

### *Tess of the d'Urbervilles*

su desposesión a manos de fuerzas externas, interpretación que una vez más nos lleva a la concepción de Heine.

Aparte de las referencias directas a Ovidio y a su obra, hay otras indirectas que son incluso más importantes en lo que concierne a *Tess of the d'Urbervilles*. Son referencias a los mitos y personajes mitológicos que aparecen en Las *Metamorfosis* y que tiene una fuerte influencia en pasajes claves de la novela, a pesar de que ésta haya pasado desapercibida para la crítica como ya vimos.

Como afirma J. T. Laird, la deuda de *Tess* con Las *Metamorfosis* es bastante más importante de lo que se ha venido reconociendo.<sup>24</sup> Puesto que Laird sólo se limita a apuntar esta impresión, intentaremos seguir su sugerencia y comprobar la validez de la misma en nuestra lectura de *Tess*.

La presencia de Ovidio se percibe sobre todo en un episodio de la novela, "The Chaseborough Dance", el último de los suprimidos del manuscrito original que Hardy incorporó a la novela, en 1912. Según se nos cuenta en *Life*:

[Hardy decided] to publish them, or much of them, elsewhere, if practicable, as episodic adventures of anonymous personages ( which in fact was done, with the omission of a few paragraphs); till they

*Tess of the d'Urbervilles*

could be put back in their places at the printing of the whole in volume form. In addition several passages were modified.

(*Life*, p. 232)

Curiosamente el título que Hardy elige para el episodio en *The National Observer* es "Saturday Night in Arcady", lo que indica sin lugar a dudas su referente mitológico y también que Hardy era consciente del peligro que éste encerraba. Como su nombre indica, el episodio contiene gran cantidad de referencias mitológicas que añaden contenido a lo que, en apariencia, se describe como un mero baile rústico. Al bailar, los campesinos recuerdan a personajes paganos enfrascados en una persecución sensual,

Through this floating, fusty *debris* of peat and hay, mixed with the perspirations of warmth of the dancers, and forming together a sort of vegeto-human pollen, the muted fiddles feebly pushed their notes, in marked contrast to the spirit with which the measure was trodden out. They coughed as they danced, and laughed as they coughed. Of the rushing couples there could barely be discerned more than the high lights --

*Tess of the d'Urbervilles*

the indistinctness shaping them to satyrs  
clasping nymphs-- a multiplicity of Pans whirling  
a multiplicity of Syrinxes; Lotis attempting to  
elude Priapus and always failing.

(*Tess*, p. 96)

Indiscutiblemente, las alusiones a estos dioses y ninfas remiten a Las *Metamorfosis* y así ocurre también con el énfasis puesto en la constante persecución del objeto de deseo. Pero lo excepcional de este pasaje reside en el hecho de que Hardy lo use como símbolo proléptico de la seducción de Tess, símbolo que sólo se aprecia al comparar la versión de Hardy de la seducción y el poema ovidiano.

Hardy nos cuenta que, después del baile, Alec se lleva a Tess a un paraje denominado "The Chase", uno de los bosques mas antiguos de Inglaterra. Al darse cuenta de que se han perdido, Alec construye una cama de hojas secas para Tess, donde pronto se siente exhausta y se queda dormida. La narración deja entrever seguidamente que Tess es seducida, aunque el hecho nunca se menciona de manera explícita y a partir de este episodio el narrador insiste en el cambio producido en Tess al referirse a ella como "daughter of nature".

La situación remite a su vez a las aventuras de los personajes mencionados en la cita tal y como aparecen en Las

*Tess of the d'Urbervilles*

**Metamorfosis.** La historia de Pan y Siringa narra la suerte de una virtuosa ninfa en la que Pan se fija "as she was returning from Mount Lycaeus". La ninfa trata de escapar "through the pathless forest", y al final consigue mantener su virtud intacta si bien para ello tiene que ser transformada en junco<sup>25</sup>. Igualmente interesantes son los parecidos entre la historia de Tess y la de la seducción de Calisto, también recogida en *Metamorfosis*,

The sun on high had passed its zenith, when she entered a grove whose trees had never felt the axe. Here she took her quiver from her shoulders, unstrung her pliant bow, and lay down on the turf, resting her head on her painted quiver....Jupiter saw her thus, tired and unprotected.... So far from complying, she resisted him as far as a woman could... but how could a girl overcome a man, and who could defeat Jupiter? He had his way, and returned to the upper air. The nymph was filled with loathing for the groves and woods that had witnessed her fall.

(*Metamorfosis*, pp. 61-62)

La seducción de Tess también tiene lugar bajo "the primeval yews and oaks of the Chase" (p. 107); como Calisto, Tess se queda

### *Tess of the d'Urbervilles*

dormida tendida en el suelo; cansada y desprotegida se resiste a Alec tanto como le es posible; y finalmente se siente culpable ante el resultado de su desliz, el niño nacido como consecuencia de tal incidente y que, siguiendo la costumbre de Hardy de utilizar nombres alegóricos, se llama "Sorrow". Sólo mediante esta conexión con la obra de Ovidio el lector que capte la alusión puede entender lo que el texto deja sin contar. Para este lector no hay elipsis narrativa y no necesita leer el epígrafe que introduce la parte siguiente para comprender que Tess es "maiden no more".

Las *Metamorfosis* no sólo sirven para rellenar esta elipsis narrativa. Su influencia reside también en la interpretación que Hardy hace del motivo de la metamorfosis para presentarnos una imagen de la naturaleza que se opone totalmente a la armonía inocua de la novela pastoral. La imagen de ésta que transmiten Las *Metamorfosis* no es en absoluto benevolente, lo que coincide con *Tess* donde, ciertamente, tampoco encontramos esa fusión romántica entre el personaje y la naturaleza de la pastoral. Como Charles Paul Segal hace ver en su estudio del paisaje en Las *Metamorfosis*, el poema presenta un mundo que está totalmente desprovisto de cualquier sentimiento de simpatía hacia los personajes

*Tess of the d'Urbervilles*

The boundaries in Ovid's world are too fluid and unsteady, change too omnipresent and arbitrary to allow nature to reflect such a sympathy deeply....Nature ceases to reflect a moral structure. Instead it becomes a cruel, or at best, an indifferent, accomplice of the powers which haunt these serene- appearing groves and lakes.<sup>26</sup>

Esta presentación de la naturaleza como testigo impasible del destino de los personajes es uno de los aspectos principales por el que *Tess* coincide con la obra de Ovidio. Para ver hasta que punto llega esta coincidencia no hay más que comparar episodios de *Tess* con otros de *Far from the Madding Crowd*. Si en *Far from the Madding Crowd*, Bathsheba supera su crisis matrimonial gracias a la protección y ayuda que encuentra en la naturaleza (el roble que le protege físicamente en su sueño), al adoptar el mismo motivo en *Tess*, la naturaleza sigue su cauce normal y, aunque Tess al igual que Bathsheba se queda dormida bajo el roble milenario de the Chase, en su caso no hay ayuda alguna sino que su situación pasa totalmente desapercibida para los otros seres vivos que la acompañan: "gentle roosting birds in their last nap" y "hopping rabbits and hares" (p. 107)

### *Tess of the d'Urbervilles*

Pero lo más importante de la visión de la naturaleza en el poema de Ovidio en lo que se refiere a su uso en *Tess*, es el hecho de que la violencia y crueldad del mundo natural sean el resultado de la represión del erotismo en ambas obras. En el poema de Ovidio, la mayoría de las transformaciones de personajes en naturaleza se presentan como sustitutos de la posesión sexual. El elemento natural se convierte en un símbolo de la pasión reprimida, la metamorfosis sustituye al climax. Así, como señala Segal, el paisaje externo se convierte en la reflexión de las pasiones incontrolables de los seres que acomoda "a realm where normally repressed impulses are made visible and possible"<sup>27</sup>. Estos mismos comentarios se podrían también aplicar a la naturaleza en *Tess*.<sup>28</sup> Después del baile de Chaseborough, cuando los campesinos regresan al hogar, Hardy sustituye la descripción de sus ardientes deseos por la de la naturaleza, en la que, sin embargo, están inmersos:

They followed the road with a sensation that they were soaring along in a supporting medium, possessed of original and profound thoughts, themselves and surrounding nature forming an organism of which all the parts harmoniously and joyously interpenetrated each other. They were as

*Tess of the d'Urbervilles*

sublime as the moon and starts above them, and  
the moon and stars were as ardent as they

(*Tess*, p. 98)

Este pasaje contradice el concepto de unión con la naturaleza del primitivo animismo con una visión de la misma como sustituto de la unión sexual que no se puede tratar abiertamente en el texto pero que se indica por medio de la elección léxica de, por ejemplo, "interpenetrated" o "ardent". Hardy, que sabe que su público espera una novela pastoral, les contraría conscientemente al ofrecerles un mundo cargado de erotismo.

Desde esta perspectiva otros episodios de la novela adquieren un significado diferente. Así ocurre, por ejemplo, con la famosa escena del jardín, al principio del romance entre Tess y Angel, que recuerda los pasajes cifrados de *Far*. Desde el principio la música de Angel parece tener un efecto afrodisíaco sobre Tess, si bien su impulso sexual hacia él queda desviado a imágenes de la naturaleza. Como resultado, lo que comienza siendo una representación de las emociones de Tess se difumina hasta convertirse en una descripción de la naturaleza,

Tess was conscious of neither time nor space. The exaltation which she had described as being producible at will by gazing at a star, came now

*Tess of the d'Urbervilles*

without any determination of hers; she undulated upon the thin notes of the second-hand harp, and their harmonies passed like breezes through her, bringing tears to her eyes. [The notes] wandered in the still air with a stark quality like that of nudity .... The floating pollen seemed to be his notes made visible and the dampness of the garden the weeping of the garden's sensibility

(*Tess*, p. 162)

No obstante, aquí el animismo natural no evoca un mundo primitivo sino que se pone al servicio de la expresión por medio de imágenes del deseo reprimido. La elección léxica para la descripción de este pasaje no deja lugar a dudas: "Nudity", "pollen", "the dampness of the garden" y las notas que atraviesan a Tess indican, de forma indiscutible, su abandono sensual. De aquí que la desviación narrativa del deseo de la protagonista al mundo de la naturaleza resalte la frustración del mismo. El uso de *Las Metamorfosis*, por tanto, no sólo replantea la imagen del entorno natural que elogiaban los críticos de Hardy sino que la presenta como símbolo del erotismo suprimido, sustituta de la consecución del placer y por ello, continente del mismo.

A la represión sobre los personajes hay que unir también la que se ejerce sobre la propia narrativa en la que la acumulación

### *Tess of the d'Urbervilles*

de símbolos puede verse como vía de salida necesaria para el erotismo del substrato de la novela. La naturaleza ovidiana es un símbolo de la pasión reprimida que, aplicado a la narrativa de Hardy, se convierte en la castración de la sensibilidad artística a través de la censura de lo que Hardy quería pero no podía expresar. Es un comentario irónico sobre sí mismo.

### 3. CONCLUSION

*Gods in Exile* y *Las Metamorfosis* sirven para presentar en *Tess* subtextos que resuelven la ambigüedad y vaguedad del texto "oficial". Por extensión, el uso de estas obras invoca a sus respectivos autores y, con ellos, a la opinión popular de Heine y Ovidio. Por medio de esta asociación, Hardy insiste en su rechazo de la ortodoxia victoriana al utilizarlos como dos ejemplos de un mismo tipo, dos manifestaciones de una misma situación que se aplica a todo un grupo de "poetas malditos", entre los que él desea incluirse.<sup>29</sup> Estos autores se convierten, por tanto, en modelos idóneos para el mito de Hardy, el artista contra el mundo que aparece con mayor persistencia que nunca en las narrativa de los noventa y que se convertirá en el argumento de su última novela, *The Well-Beloved*.

El cierre de *Tess of the d'Urbervilles* es también la conclusión para la crítica sumergida que Hardy ha presentado en

*Tess of the d'Urbervilles*

la misma a través de las conexiones intertextuales con otra literatura mitológica. Su protesta aflora en la crítica social de *Jude the Obscure*, donde Hardy se atreve a abandonar el uso del mito como código y expresa finalmente lo que durante treinta años ha deseado escribir.

*Tess of the d'Urbervilles*

NOTAS

1. J.T.Laird, *The Shaping of Tess of the d'Urbervilles* , p. 53
2. Hardy sabía que estas referencias no podían pasar inadvertidas, de aquí que suprimiese algunas de ellas, las publicase por separado y no las incorporase a la novela hasta la edición de 1912.
3. Cf. Pinion, *A Hardy Companion*, p. 207
4. *Jude the Obscure*, parte segunda, capítulo VI.  
En cuanto a las citas de la obra de Heine en las notas ver *Literary Notes*, entradas 1173 y 1174
5. Cf. Orel, p. 52.
6. H. G. Atkins, *Heine* (Londres: Routledge and sons, 1929), p. 257-58
7. William Sharp, *The Life of Heinrich Heine* (Londres: Walter Scott, 1888), p. 124
8. También la tragedia de su vida y los ataques a su sistema nervioso, a consecuencia de una enfermedad venérea, que le llevaron a la muerte tras ocho años de intenso sufrimiento, se ajustan a su imagen de "poeta maldito" y hacen a esta figura un modelo atractivo para los estetas.
9. Cualquier escritor que sintiese la presión de la censura y puritanismo de aquéllos a los que su arte se dirigía debe haberse sentido identificado en pasajes de la obra de Heine como el siguiente:

[The pagan gods] are uncreated immortal beings who, after the victory of Christ, were obliged to retire to underearthly secrecy, where they in company with other elementary spirits carry on their daemonic housekeeping  
(*Gods in Exile*, p. 315)

Las referencia velada a las circunstancias personales de

*Tess of the d'Urbervilles*

Heine puede transformarse en alusiones encubiertas de las de otros "poetas malditos" como los que nos ocupan.

10. Laird, p. 86

11. Charlotte Bonica, "Nature and Paganism in Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*", *ELH*, 49 (1982), p. 849

12. Charlotte Thompson, "Language and the Shape of Reality in *Tess of the d'Urbervilles*", *English Literary History*, 50 (1983), p. 741

13. Bullen, *The Expressive Eye*, pp. 214-15.

14. De hecho Pater hace referencia a Ovidio como poeta maldito en "Apollo in Picardy" donde le llama irónicamente "demon" adoptando el discurso de la comunidad monástica que representa Prior Saint Jean. Ver página 25 de este trabajo donde aparece citado el texto.

15. Era quizás la obra mas controvertida de Ovidio, debido, fundamentalmente, al uso irrespetuoso de la religión romana que se encuentra en ella. Con ella se perpetúa la fama de inmoral adquirida con *Ars Amatoria*, un tratado del arte de seducción y la intriga que se opone a la reforma moral propugnada por Augusto. Las *Metamorfosis* resultaba todavía más conflictiva por el hecho de haberlas escrito justo detrás de *Fasti* una obra patriótica con la que parecía haber corregido su error anterior y que invitaba a anticipar otras venideras de las mismas características. La obra, sin embargo, nada tiene que ver con estas expectativas.

Al hilo de esta opinión la novena edición de la *Encyclopaedia Britannica* comenta que los personajes mitológicos de las *Metamorfosis* "appear stripped of all sanctity and mystery" y que es difícil decidir si el tono en que se usa la mitología es "a kind of half-believing return to the most childish elements of paganism, or is simply one of mocking unbelief". *Encyclopaedia Britannica*, novena edición (1875-1889), reimpresión de 1886, p. 81

16. *Encyclopaedia Britannica*, Octava edición (1859), 17, p. 26.

17. Augustus must have regarded Ovid and his work as, if not the corrupter of the age, yet the most typical representative of that corruption  
*Encyclopaedia Britannica*, novena edición, p. 80.
18. Es su inmoralidad lo que sitúa a Ovidio en segundo plano con respecto a Virgilio. Así lo señala una reseña firmada A. S. a la edición de *Tristia* de S.G. Owen que aparece en *Classical Review* en 1887 y que critica la mera comparación de Ovidio con Virgilio: se refiere a Ovidio como el libertino egoísta y superficial al que se le daba bien la poesía.

It gives one a positive shock to find, brought into comparison together the unspeakable line of the great poet, which has touched the very springs of feeling for centuries, and the "me miserum's" and "a! quotiens" of the shallow selfish libertine who had a gift for verses."

*Classical Review*, 1 (1887), p. 234

19. "Introducción" de Louis C. Purser a la edición de Arthur Palmer de *Heroides* de 1898 (Oxford: Clarendon, 1898)

Este crítico afirma que:

to an age which is so deeply critical as the present, [Ovid's] poems cannot afford any great instruction or excite any deep feeling.

Implícita en la opinión de Purser, escrita a finales de los 90, está un intento de recuperar un tipo de literatura útil como reacción contra la literatura estético-decadente de la década, objetivo que se ve amenazado por obras como las de Ovidio. Pero lo más importante es la conexión que Purser hace con el esteticismo al hablar de Ovidio como un poeta que es "at best too superficial in his thoughts and feelings to be anything but the idle singer of an empty day." "The idle singer of an empty day" era el famoso verso que William Morris repetía y con el que se definía en la "apología" a *The Earthly Paradise* (1868), de lo que se deduce que la asociación entre Ovidio y la heterodoxia esteta era habitual, unido al tipo de poemas épica-narrativos que escribía Morris, también de temas mitológicos, que acentúan el parecido entre ambos poetas.

En este sentido también Hallam comenta:

At the age of fifty, or rather more, this town-bred man of pleasure, with his cultivated tastes and

luxurious habits, is driven from wife and home, and from the literary friends whose society and approbation were the very breath of his nostrils, to the cold and distant Euxine and the companionship of outer barbarians

"Introduccion" a Ovidio, *Fasti* ( editado por G. H. Hallam. London: Macmillan & Co., 1888), p. XVI.

20. Ovid, *Fasti* (traducido al inglés por Henry T. Riley. London: Bell and Daldy, 1872), "Preface", p. iv

Lo mismo ocurre en su traducción de *Heroides* donde afirma:  
Paraphrases have in a few instances been found necessary, where a literal rendering could not have been presented to the public without a violation of the rules of decorum....It has been also thought advisable to leave the more exceptionable passages in the original Latin. The reader, if he is classical, will be able to translate them for himself; if he is not, he may rest assured that he sustains no loss

Ovid, *Heroides*  
(traducido al inglés por Henry T. Riley. London: Bell and Daldy, 1867), "Introduction", p. iv

21. Hallam, "Prefacio", p.X

22. Pinion, op. cit., p. 203. Springer, pp. 34 y 149.

23. Cf. *Literary Notes*, "the 1867 Notebook", entrada 136. Tomado de una traducción de *Metamorphoses* XV, 165-74 en *Thoughts From Latin Authors*, (1864), II, 251. El subrayado de la cita pertenece a Hardy.

24. Laird, p. 57

25. Ovid, *Metamorphoses*. Traducida al inglés y con introducción de Mary M. Inners ( 1955; Harmondsworth: Penguin, 1984), pp. 47-48. referencias posteriores a esta obra se incluyen en el texto.

26. Charles Paul Segal, *Landscape in Ovid's "Metamorphoses"* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1969), p. 88.

27. Ibíd, p. 12

*Tess of the d'Urbervilles*

28. Como indica Laird el escenario pastoral se utiliza como un símbolo siguiendo el modelo ovidiano:

Hardy's debt to Ovid, and especially to the *Metamorphoses* would seem to be somewhat more wide ranging and deeper in *Tess* than it has hitherto been recognized: for not only does Ovid seem to have provided the specific allusions, he also may well have been one of the main models for Hardy's employment of pastoral landscape as a symbol and for some of the individual themes, as well as for aspects of characterization

Laird, op. cit., p. 57.

29. Ovidio es un modelo especialmente adecuado ya que las circunstancias que le exiliaron son practicamente las mismas que confluyen en los 90 y que encontrarán su víctima en Oscar Wilde, cuyo destino, dicho sea de paso, guarda una estrecha semejanza con el de Ovidio. El poeta latino es incluso prefigurativo del escándalo de *Jude the Obscure* el mismo año del proceso de Wilde, en 1895.

La utilización de Ovidio en esta obra difiere de su en *Desperate Remedies* donde la alusión a la historia de Píramo y Tisbe pasaba desapercibida por sus obvios ecos shakesperianos, es decir se tomaba la adaptación renacentista

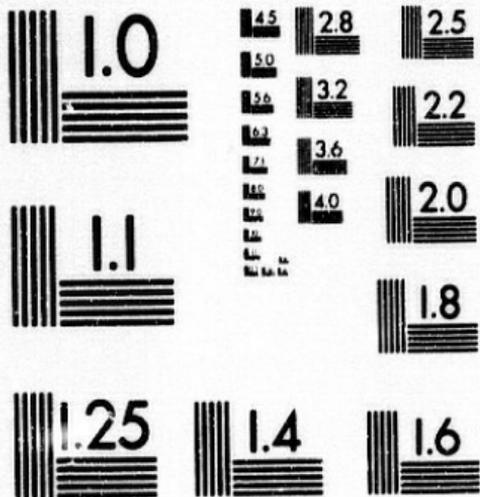
III. *JUDE THE OBSCURE*. TERCERA ETAPA: EL COMENTARIO IRONICO.

III. *JUDE THE OBSCURE*. TERCERA ETAPA: EL COMENTARIO IRONICO

*Jude the Obscure* marca la última etapa de la evolución narrativa de Hardy. Hemos visto que en *Far* encontrábamos una primera lectura por la que la novela podía comunicar con el lector mayoritario victoriano y la rebeldía de Hardy asomaba en determinados momentos, indicada principalmente por el uso de las referencias al mito clásico. Hemos también observado que *Tess* presentaba una lectura alternativa, un código de comunicación tan evidente que no pudo pasar desapercibido. *Jude* es el siguiente paso, el abandono del código y la apuesta por la crítica abierta dirigida hacia las estructuras victorianas. En *Jude* el mensaje de Hardy es patente desde el principio hasta el final y se establece por medio de una cadena de comentarios sarcásticos que se contrastan con sus verdaderos referentes para despojar a estos de su carga dogmática y exponerlos en toda su desnudez.

En este contraste, que estaba ausente en las novelas anteriores, reside el significado de *Jude*. Si antes el lector debía leer entre líneas, ahora Hardy se toma la molestia de añadir la crítica verdadera y utilizar el mito cristiano como una forma de comentario irónico que a continuación se dedica a subvertir por medio de la narrativa.

Hardy utiliza la tipología bíblica y las alusiones al mito cristiano como una forma de desvestir la imposición ideológica



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART  
 NATIONAL BUREAU OF STANDARDS  
 STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a  
 (ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

III. *JUDE THE OBSCURE*. TERCERA ETAPA: EL COMENTARIO IRÓNICO

*Jude the Obscure* marca la última etapa de la evolución narrativa de Hardy. Hemos visto que en *Far* encontrábamos una primera lectura por la que la novela podía comunicar con el lector mayoritario victoriano y la rebeldía de Hardy asomaba en determinados momentos, indicada principalmente por el uso de las referencias al mito clásico. Hemos también observado que *Tess* presentaba una lectura alternativa, un código de comunicación tan evidente que no pudo pasar desapercibido. *Jude* es el siguiente paso, el abandono del código y la apuesta por la crítica abierta dirigida hacia las estructuras victorianas. En *Jude* el mensaje de Hardy es patente desde el principio hasta el final y se establece por medio de una cadena de comentarios sarcásticos que se contrastan con sus verdaderos referentes para despojar a estos de su carga dogmática y exponerlos en toda su desnudez.

En este contraste, que estaba ausente en las novelas anteriores, reside el significado de *Jude*. Si antes el lector debía leer entre líneas, ahora Hardy se toma la molestia de añadir la crítica verdadera y utilizar el mito cristiano como una forma de comentario irónico que a continuación se dedica a subvertir por medio de la narrativa.

Hardy utiliza la tipología bíblica y las alusiones al mito cristiano como una forma de desvestir la imposición ideológica

del sistema victoriano, mediante estas imágenes impuestas en la conciencia colectiva de la época. Por medio de éste dirige su ataque hacia tres de los pilares sobre los que se construye la cultura de la que se considera víctima: el matrimonio, las instituciones educativas y la religión. Al mismo tiempo asoman en ciertos momentos referencias al mito clásico que se usan con toda su fuerza y se convierten también en apoyo del ataque.

1. LA CRITICA HACIA EL DISCURSO OFICIAL DE LA LUCHA CARNE-ESPIRITU

El primer comentario irónico que presenta *Jude the Obscure* se encuentra en el prefacio de 1895. En éste Hardy adopta un tipo de discurso que gira alrededor de dos "verdades": por una parte la lucha entre la carne y el espíritu y por otra el determinismo generalizado<sup>1</sup>. La denuncia expresada a través de estos tópicos muestra claramente la ruptura con la fórmula establecida en novelas anteriores.

Hardy anticipaba las críticas contra la novela y se defendía de ellas afirmando en el prólogo:

For a novel addressed by a man to men and women  
of full age; which attempts to deal unaffectedly

with the fret and fever, derision and disaster, that may press in the wake of the strongest passion known to humanity; to tell, without a mincing of words, a deadly war waged between flesh and spirit; and to point the tragedy of unfulfilled aims, I am not aware that there is anything in the handling to which exception can be taken.<sup>2</sup>

Del pasaje se desprenden varios aspectos interesantes: Hardy admite que su tono va a ser crítico y sincero ("without a mincing of words"), asegura que su ataque va a ir dirigido hacia la falta de control ("fret and fever") sobre las pasiones carnales y sus desastrosos resultados. Se sigue por la organización del texto que la principal consecuencia reside en la frustración de las aspiraciones de los protagonistas.

Pero si su tono es sincero en la novela, no lo es tanto aquí. Lo que éste niega es, precisamente, lo que aquélla afirma, lo que Hardy ahora sí se atreve a denunciar. La novela tiene ciertamente un objetivo crítico pero no está dirigido en la dirección que se apunta aquí. *Jude* no defiende el control de la pasión que podría suponer la estabilidad matrimonial, sino que ataca abierta y repetidamente la "sagrada" institución victoriana del matrimonio, continuando la crítica más o menos evidente de

trabajos anteriores. Además, la novela no presenta pasiones incontroladas, e incluso las reprime en el caso de Sue. Por último, la obra no concluye que la frustración de las aspiraciones de los protagonistas sea el resultado de la supuesta pasión, sino que se hace ver al lector que las razones son muy otras.

La narrativa invalida las afirmaciones del prefacio ya que en ningún momento se moraliza, no hay defensa del abandono de la "carne" por el "espíritu". Por el contrario, la novela denuncia la imposibilidad de ambos en la sociedad victoriana, y no su incompatibilidad esencial: no es que sean mutuamente excluyentes, sino que su propia consecución, incluso por separado, se ve impedida por las convenciones sociales.<sup>3</sup> La carne tiene como única respuesta el matrimonio. El espíritu se cultiva a través de una educación exclusiva pero reservada a unos cuantos afortunados entre los que no se encuentra Jude. El verdadero referente no es "la carne" sino la obligación social del matrimonio, no el espíritu sino la falta de medios y el elitismo de las instituciones, ambos controlados por la omnipresente rigidez religiosa.

La ironía de este prefacio queda probada no sólo por el mensaje de la novela sino también por las propias palabras de Hardy en el "Postcript" añadido para la edición de 1912 que, como hemos visto, ignora sus afirmaciones anteriores y rectifica

afirmando "the shattered ideals of the two chief characters...had been more especially and almost exclusively, the part of interest to myself"<sup>4</sup>, y desacralizando al matrimonio ("the famous contract- sacrament I mean").

La ironía de los dos dogmas del primer prefacio encuentra su verdadero referente en dos ejes que centran la novela: el matrimonio, cuya crítica subvierte el discurso de "la carne"; y la crítica a las instituciones educativas, cuyo ataque va dirigido también a la elevación del espíritu en menosprecio del sexo. Junto con estos Hardy dirige su puya al discurso religioso que sirve de soporte a este dilema carne-espíritu.

#### 1.1. EL MATRIMONIO

Uno de las alusiones al lenguaje bíblico más relevantes de *Jude* se produce tras el primer encuentro de Jude y Arabella, su futura esposa. Hardy dirige la atención del lector hacia el cuadro de Sansón y Dalila que cuelga en la taberna donde se citan, taberna y cuadro que vuelven a aparecer hacia el final de la novela. La primera alusión tiene como propósito apuntar hacia el papel destructivo de Arabella, y la siguiente sirve para confirmar la primera. Esta es simplemente una de las referencias utilizadas para acentuar la destrucción de las aspiraciones de Jude a manos de Arabella. Pero el significado que se desprende

de este uso de la tipología bíblica se anula cuando progresa la narración, del mismo modo que ocurría con la sucesión de los dos prefacios. Para no dejar lugar a dudas sobre este aspecto Hardy nos dice por medio del razonamiento lógico de Jude:

"Is it...that the women are to blame; or is it the artificial system of things, under which the normal sex impulses are turned into devilish domestic gins and springes to noose and hold back those who want to progress"

(*Jude the Obscure*, p. 279).

Más allá de Arabella se extiende ese "sistema artificial" que convierte los impulsos sexuales en yugos domésticos y detiene el progreso del individuo: el matrimonio y las reglas sociales que sirven para perpetuar su existencia.

En el tratamiento del matrimonio Hardy anticipa la conclusion de *The Well Beloved* en 1897 en la que el artista, desilusionado, se casa con una mujer vieja y enfermiza. La misma crudeza aparece en *Jude*. La primera crítica aparece al principio de la novela:

Under the hedge which divided the field from a distant plantation girls had given themselves to

lovers who would not turn their heads to look at them by the next harvest; and in that ancient cornfield many a man had made love promises to a woman at whose voice he had trembled by the next seed-time after fulfilling them in the church adjoining.

(*Jude the Obscure*, p.53)

Compárese esta prosaica imagen de la naturaleza con la imagen romántica de la misma en *Far*. Hardy no tiene interés por dibujar un medio idílico y alejado de la realidad social, sino una visión cruda del estado de las cosas sin falsas idealizaciones e incluye este pasaje a modo de anuncio de lo que ha de venir después.

Jude se casa con Arabella como resultado de la obligación social de pagar el precio de su supuesto embarazo. Pero el deber social se plantea desde el primer momento como distinto de la obligación moral, poco natural, impuesto a ésta y contrario a la libre voluntad, como Hardy resalta en el pasaje siguiente:

He knew well, too well, in the secret centre of his brain, that Arabella was not worth a great deal as a specimen of womankind. Yet, such being the custom of rural districts among honourable

young men who had drifted so far into intimacy with a woman as he unfortunately had done, he was ready to abide by what he had said, and take the consequences

(*Jude the Obscure*, p. 102)

El matrimonio destroza los planes de Jude, que tiene que renunciar a la vida académica en pos del utilitarismo ("he would have to sell his books to buy saucepans"), por conformar una ley social que cuenta además con el beneplácito de la moral establecida ("the parson who married them seemed to think it satisfactory too"), y que es parte de una hipocresía generalizada no sólo por los contrayentes y el párroco sino también por los asistentes ("What was as remarkable as the undertaking itself was the fact that nobody seemed at all surprised at what they swore" (ibíd).

#### 1.2. "CHRISTMINSTER": EL ELITISMO DE LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS.

La tragedia de Jude durante toda la novela está determinada, además de por su matrimonio forzado, por la imposibilidad manifestada, una y otra vez, de poder formarse académicamente, a pesar de poseer los conocimientos y el deseo de aprender. La

sistemática negación de esta alternativa, sobre la base de su extracción social, pese a sus excelencias como estudiante, constituye el otro foco de la crítica social de Hardy.

Por extensión, la crítica dirigida hacia las frustraciones del progreso del espíritu alcanza a las instituciones educativas como Oxford que mantienen el sistema. En este sentido apuntan de forma más o menos explícita, diferentes pasajes de la obra. El elitismo de la institución universitaria, epitomizada por "Christminster", se revela en la actitud de los propios estudiantes, los futuros "ministros de Cristo", hacia el trabajador, Jude, cuando al pasar junto a él,

did not even see him, or hear him, rather saw through him as through a pane of glass at their familiars beyond. Whatever they were to him, he to them was not on the spot at all and yet he had fancied he would be close to their lives by coming here

(*Jude the Obscure*, p. 133)

Así, cada fracaso del protagonista, al sentimiento de culpa se une un sentimiento de clase, del estancamiento social y las barreras que no se pueden cruzar. Estas barreras están

representadas en un principio por la distancia física entre Christminster y Marygreen, una distancia pocas veces salvable. Así por ejemplo, la niebla que cubre la ciudad y que no permite a Jude vislumbrarla, es un símbolo de la capa protectora de los intrusos de clase que convierte su aspiración en una quimera como indica la alusión de Hardy:

the vague city became veiled in mist.... The foreground of the scene had grown funereally dark, and near objects put on the hues and shapes of chimaeras

(*Jude the Obscure*, p. 61)

Más adelante la barrera social se indica con los muros que separan los colegios de Oxford del resto de la población y que son, en definitiva, las muralla social que Jude nunca conseguirá traspasar.<sup>5</sup>

La marginación de Jude debido a su extracción de clase se aprecia sobre todo en un momento clave de la novela en el que, desesperado en su anhelo de recibir una formación universitaria, escribe al Master de Bibliol College (combinación de "Biblia" ("Bible") y "Balliol", el famoso colegio de Oxford), solicitando su consejo y cualquier ayuda económica que le permita entrar en el colegio. Como respuesta Jude recibe una carta en la que se le

aconseja que se olvide de sus descabelladas pretensiones, tan poco típicas de su clase, y que se dedique a alguno de los oficios tradicionales:

judging from your description of yourself as a working-man, I venture to think that you will have a much better chance of success in life by remaining in your own sphere and sticking to your trade than by adopting any other course. That, therefore, is what I advise you to do

(*Jude the Obscure*, p. 167)

El mensaje no admite confusión: Jude es ante todo, y sobre todo, un miembro de la clase trabajadora como pone de manifiesto la dedicatoria de la carta: "To Mr J. Fawley, Stone-mason".

Son fórmulas lingüísticas establecidas, que sirven para impedir el movimiento social y que se convierten en ideología asumida por el individuo. Es esta recepción inconsciente del lenguaje impuesto por el sistema lo que lleva a Jude a asumir una culpa que no le corresponde y a considerarse la ilustración de una historia moral de lo que no debe hacerse:

*Jude the Obscure*

"I was, perhaps, after all, a paltry victim to the spirit of mental and social restlessness, that makes so many unhappy in these days!"

(*Jude the Obscure*, p. 399)

Pero, ¿es realmente la novela una forma de propaganda en a favor de la inamovilidad social? Obviamente no y por ello Hardy se apresura a desmentir la afirmación de Jude por medio de Sue:

"You weren't that. You struggled nobly to acquire knowledge, and only the meanest souls in the world would blame you!"

(Ibíd)

"Social restlessness" es una de esas fórmulas sin discusión, dogmas ideológicos usados para controlar la desviación de la norma. Es otra de esas "verdades ofensivas" que John Goode encuentra en la obra de Hardy.<sup>6</sup> La realidad no es ésta sino, como apunta Terry Eagleton, el hecho de que Christminster sólo puede sostenerse gracias a la producción de la clase trabajadora y que por ello necesita perpetuar su existencia para justificar su propia esterilidad. El trabajo de Jude está explotado para conservar las obsoletas estructuras que le excluyen: "His work

is restorative of the old world rather than productive of the new"<sup>7</sup>.

Para denunciar con mayor fuerza la inutilidad de Christminster, Hardy transcribe, justo después de la muerte de los hijos de Sue y Jude la conversación que estos escuchan en medio de su dolor, en la que dos clérigos discuten la postura que un sacerdote debe adoptar en el altar, una de las discusiones intelectuales más importantes de la época. La inclusión de la misma en ese momento lleva la narración al absurdo para de este modo conseguir el efecto deseado: enervar al lector.

### 1.3. CRITICA A LA RELIGION COMO INSTRUMENTO DE CONTROL SOCIAL

Entremezclada con la crítica al matrimonio y a las instituciones educativas está la que se dirige hacia la religión, que, como hemos apuntado, adopta el lenguaje que constituye su soporte ideológico, las referencias a la tradición cristiana, y las utiliza como forma de ataque. El lenguaje bíblico y los textos del mito cristiano forman una parte muy importante de la novela. A él aluden los epígrafes de y citas contenidas en la misma, que en la mayoría de las ocasiones sirven para presentar la religión como un instrumento cruel e indiferente al sufrimiento humano. Cabe destacar en este sentido la inclusión del salmo 75, "Truly God is loving to Israel" y "I have put my

trust in the Lord God" (p. 411) que se escucha también tras la muerte de los niños, un comentario que intenta, por medio de su brusquedad, despertar la conciencia social del lector.

Es también significativo el uso que Hardy hace del libro de los Corintios, que aparece como crítica en todos los momentos más importantes de la novela y que apoya la subversión bíblica. El distanciamiento que se consigue por medio de la utilización de este recurso lleva al lector a darse cuenta de lo cruel e incongruente del sistema de valores que se expresa a través del cristianismo. Las referencias a este libro a menudo presentan un comentario devastador en cuanto al futuro de los personajes y el papel de la religión. Otra de las citas que aparecen tras la muerte de los niños corresponde a este libro : "we are made a spectacle unto the world, and to angels, and to men" (1 Corintios 4:9) que en el original implica que a pesar de todo es un digno sacrificio que les habrá de otorgar la gloria eterna. El mensaje en *Jude* es muy otro, como muestra la cruel vuelta de Sue a la Iglesia.<sup>8</sup>

Otro detalle significativo es el nombre que Hardy elige para Oxford en la novela, "Christminster", literalmente "ministro de Cristo" que indica la relación consciente que Hardy establece entre la faceta más ortodoxa de la religión cristiana y las instituciones educativas, elitistas y prepotentes, que se erigen en defensoras y únicas poseedoras del mito sobre el que esta

religión está basada: el de Cristo. La asociación queda clara a través de las palabras de los campesinos:

"Tis all learning there -- nothing but learning except religion....You know, I suppose, that they raise pa'sons there like radishes in a bed?"

(*Jude the Obscure*, p. 64)

Jude es comparado con Cristo en varios momentos de la novela. Christminster, por ejemplo, se alude como "the heavenly Jerusalem" (p. 60), la conexión continúa cuando se expone una maqueta de la ciudad y la cara de Jude parece emerger del Monte de los Olivos (p. 156) y sobre todo cuando ante la inminente separación de Sue, Jude parafrasea las palabras de Cristo en la cruz: "Then let the veil of our temple be rent in two from this hour".<sup>9</sup>

Los paralelos culminan con la muerte de Jude cuando Hardy pone en su boca el pasaje bíblico en el que Job maldice el día en que nació:

Let the day perish wherein I was born, and  
the night in which it was said, There is a  
man child conceived.

(Hurrah!)

Let that day be darkness; let not God regard it  
from above, neither let the light shine upon it.

(*Jude the Obscure*, p. 486)

La ironía del pasaje reside en que Dios perdona a Job, pero no así a Jude, cuya utilización de las palabras bíblicas pronunciadas por éste dan todavía más fuerza a la denuncia de Hardy sobre la marginación de su personaje. Job, prefigurativo de Cristo en el antiguo testamento, sirve perfectamente al propósito de presentarnos a la víctima de acuerdo con la tipología cristiana. De aquí que su muerte también recuerde a la de Cristo, pidiendo agua. Pero además, el pasaje es el único posible para este "oscuro" personaje. Sólo puede terminar con el contraste entre el "Remembrance day", el día del recuerdo, y el olvido de Jude cuya muerte le pierde en la oscuridad que su nombre ha venido presagiando durante toda su vida.

## 2. EL EXILIO DE LAS DIVINIDADES CLASICAS

La transición del mito clásico como signo del ideal artístico a su función como signo del utilitarismo victoriano se deja ver en esta novela y da paso a la desilusión que expresa la búsqueda inútil de la "bien amada" en *The Well-Beloved*. De este

modo, sólo quedan restos del paganismo de las otras novelas, que se presentan en ésta casi como mock-heroic en la comparación con lo prosaico y cotidiano. Así puede apreciarse en pasajes como el siguiente:

Jude would be aroused from the woes of Dido by the stoppage of his cart and the voice of some old woman crying. "Two to-day, baker, and I return this stale one."

(*Jude the Obscure*, p. 74)

La alusión clásica sirve para ridiculizar las pretensiones de Jude al enfrentarlas con la cruda realidad que tarde o temprano acabará por imponerse.

Los intentos de recuperar el paganismo clásico se ven contrarrestados por la ironía de la voz narrativa, que se pone de parte de la opinión establecida. Cediendo a un impulso ante la caída de la tarde, Jude invoca a las divinidades paganas Diana y Phoebus, la diosa independiente y el dios del sol, Apolo. "Phoebe silvarunque potents Diana!" (p. 75) es una alusión al "Carmen Saecular" de Horacio, que contiene una nota de felicidad en la relación del hombre y la naturaleza.<sup>10</sup> Sin embargo, la narración subvierte la alusión de dos formas diferentes: por una parte hace que el utilitarismo se imponga sobre la belleza

artística, sobre la inspiración del artista. Por otra consigue presentarlo como un impulso pagano a reprimir.

Acerca del primer aspecto cabe señalar el encuentro de Jude y Arabella en el que se nos dice que Jude se olvida de su anterior veneración hacia Phoebus y que el sol se convierte para él, sólo en "a useful lamp for illuminating Arabella's face" (p. 88).

El segundo aspecto se aprecia en el arrepentimiento de Jude de tal modo que la narración contradice su invocación a los dioses clásicos al tacharlo de superstición:

Reaching home, he mused over his curious superstition innate or acquired, in doing this, and the strange forgetfulness which had led to such a lapse from common-sense and custom in one who wished, next to being a scholar, to be a Christian divine. It had all come of reading heathen works exclusively.

(*Jude the Obscure*, p. 76)

Lo que encontramos en *Jude* es un clasicismo reprimido, adaptado al cristianismo y controlado por éste como lo están los propios personajes. De ahí que las alusiones a Apolo y Diana

representen una evocación de la libertad pagana sobre la que se vuelve en diversas ocasiones.

Así por ejemplo, el papel de las dos figuras centrales Sue y Jude, viene dado por sendas estatuillas de Apolo y Venus que ella compra al principio de la novela:

They were in the main reduced copies of ancient marbles, and comprised divinities of a very different character from those the girl was accustomed to see portrayed, among them being a Venus of standard pattern, a Diana, and of the other sex, Apollo, Bacchus, and Mars. Though the figures were many yards away from her the southwest sun brought them out so brilliantly against the green herbage that she could discern their contours with luminous distinctness; and being almost in a line between herself and the church towers of the city they awoke in her an oddly foreign and contrasting set of ideas by comparison.

(*Jude the Obscure*, pp. 140-1)

Estas divinidades están exiliadas frente al dios cristiano. Sue las encuentra en uno de los pocos días soleados de la novela. La elección de Sue indica también esto: elige a Venus y Apolo porque representan la oposición a lo establecido, lo prohibido, la ausencia de puritanismo. Son los dioses de la luz y de la belleza del cuerpo, de la estética de lo sensual, del arte.

Sin embargo, incluso la elección de la belleza se ve traicionada por el sentimiento de culpa de los personajes, divididos entre la convención social y la rebeldía artística. Sue, como Angel Clare en *Tess*, es uno de estos personajes representativos de "the ache of modernism", en su faceta de "new woman", y representa la marginación artística. El pasaje de las figuras paganas nos indica que una de las características poco convencionales de Sue, y que rompe con los patrones femeninos de la época, es su epicureísmo: se la describe con "the delicate voice of an epicure in emotions", y ella misma habla de su "curiosity to hunt up new sensation" (p. 229). No obstante, Sue, como su predecesor Angel, es una figura dividida entre su temperamento artístico y su sentimiento de culpa que le hace ocultar las figuras que de pronto aparecen ante ella "so very naked" (p. 141).

La narración extiende la dicotomía interna de Sue a la dualidad explosiva que se produce al ponerse en contacto el paganismo de estas figuras y el cristianismo de la ciudad: "she

entered with her heathen load into the most Christian city in the country" (p. 141). Como si el haberlas adquirido se tratase de una acción delictiva, al preguntarle la casera sobre el contenido del paquete, Sue responde que son las figuras de San Pedro y María Magdalena, consciente de la asociación generalizada entre arte clásico e inmoralidad.

Pero la conversión nominal que Sue realiza de estas figuras paganas a la mitología cristiana, tiene en otra esfera de la novela su paralelo en la transformación y represión que habrán de sufrir tanto Sue como Jude ante las presiones sociales ejercidas sobre ellos.

Sue se convierte en María Magdalena, la pecadora arrepentida y Jude en Pedro, el traidor a Cristo, crucificado del mismo modo que él (Jude muere pidiendo agua como Cristo). La implicación de este paralelismo es que en ambos casos la transformación es sólo aparente, como se puede ver al final de la novela en las últimas descripciones de Sue y de Jude. Ambas etiquetas están decididas por la opinión convencional y por la religión. De este modo también existe una estrecha relación entre la violencia de la casera que destroza las figuras (p. 152) y la de los protagonistas que ven su no conformismo pisoteado y reprimido por la acción colectiva de la sociedad a través de los frentes que hemos analizado anteriormente.

Lo paradójico del caso es que las prohibiciones sólo consiguen aumentar el placer de la transgresión:

These little obstacles to the indulgence of what had been the merest passing fancy, created in Sue a great zest for unpacking her objects and looking at them, and at bedtime, when she was sure of being undisturbed, she unrobed the divinities in comfort.

(*Jude the Obscure*, p. 143)

El lenguaje que Hardy elige en este pasaje es atrevido y sugerente, como también lo es su lectura herática de Gibbon.<sup>11</sup> Del mismo modo se demuestra su osadía intelectual al hacerla recitar dos versos del "Hymn to Proserpine" de Swinburne, "Thou hast conquered, O pale Galilean:/ The world has grown grey from thy breath!" (Ibíd).<sup>12</sup>

Sin embargo el uso de estas fuentes literarias, símbolo de rebeldía, queda apagado por el cierre del capítulo, en el que Jude lee la biblia que asegura que sólo hay un dios y que, por tanto, cualquier otra adoración es idolatría. En este episodio vemos cómo Jude en una escena simultánea a la de Sue está recitando el credo con un tono reverencial. Hardy escribe sus palabras en griego: "sólo existe un dios, el padre de todas las

cosas y sólo un señor Jesucristo" (p. 144). Únicamente el lector culto puede entender el contraste entre las palabras de Jude y la escena de Sue.

El proceso final viene anticipado por esta imagen. Al final Sue se convierte en la pecadora arrepentida, María Magdalena y se amolda al estereotipo femenino del "Angel in the House", como demuestran las palabras de Jude al citar el "Epipsychidion" de Shelley.

A seraph of Heaven, too gentle to be human  
Veiling beneath that radiant form of woman

(*Jude the Obscure*, p. 309)

Hardy encierra en esta cita la clave de las contradicciones de este personaje, así lo afirma Mary Jacobus:

No longer sustained by an enduring rural context, Sue and Jude have nothing to fall back on but their fideas, and one by one these fail them...Sue's education--her experience as a woman--bring her from clarity to compromise, from compromise to collapse. <sup>13</sup>

Al final Sue, derrotada, adopta el lenguaje represivo contra el que siempre había luchado y se convence de ese discurso de la carne al que hace referencia irónica Hardy en su prefacio:

I have thought that we have been selfish, careless, even impious, in our courses, you and I. Our life has been a vain attempt at self-delight. But self-abnegation is the higher road. We should mortify the flesh --the terrible flesh--the curse of Adam!

(*Jude the Obscure*, p. 419)

El sistema se ha apoderado de Sue pero Jude prefiere morir. Hardy aún se atreve a asesinar a su personaje pero deja claro que no hay redención posible para el tipo al que representa.

Aunque en cierto momento Sue afirme "I feel that we have returned to Greek joyousness" (p. 367), la vuelta a la edad dorada de la antigüedad clásica es imposible. Como en los relatos de Pater estos dioses están exiliados en una época que no les comprende y que les distorsiona, son sólo "gilded", como Maureen Moran afirmaba al respecto de aquéllos<sup>14</sup>.

3. CONCLUSION

Al final el paganismo queda controlado del mismo modo que ocurría con los dioses de Pater que retornaban al hostil entorno medieval, predominantemente cristiano. El disfraz de las divinidades paganas parodia el de la narrativa de Hardy anterior a esta obra. Tanto Jude como Sue son también imágenes del escritor, figuras que se traicionan a sí mismas, como hizo el autor al ceder al público para vender su obra.

El clasicismo reprimido expresa el sometimiento del que Jude y Sue son víctimas. Sue, que comienza siendo la diosa independiente Diana como Bathsheba, y que sufre la misma transformación que ésta, se convierte al final en otro instrumento opresivo. Jude, "*the obscure*" lejos de ser Apolo, es su inversión, Apolo en el exilio, caracterizado no por su luz sino precisamente por su oscuridad. El mito clásico se define por su ausencia y por su gradual desaparición a lo largo de la novela ante la presión de las alusiones cristianas.

Jude es el último dios en el exilio, el dios que muere sin ser capaz de adaptarse a una sociedad de la que nunca ha sido parte, el ejemplo del "*Götterdämmerung*", el ocaso de los dioses según la visión de Heine, al que Hardy alude en la novela (p. 166). A diferencia de Sue, Jude no se adentra en el sistema. Como afirma Eagleton:

The deadly war between flesh and spirit is fundamentally a war between the spirit of man and the obstructive flesh of a recalcitrant society. Sue's attempt to absolutise a particular tragedy as an act of Providence is the most dangerous form of false consciousness, relieving of responsibility the true killer of her children-- the society which turned the family from its lodging-houses. It is a mark of Jude's resilience and rationality that he refuses to make this error.<sup>15</sup>

*Jude* supone un paso más con respecto a *Tess of the d'Urbervilles* que acababa achacando la responsabilidad de las desgracias sufridas por Tess a la providencia y a los dioses. El lector tenía que entender la ironía sin la ayuda del autor. *Jude* corrige la timidez de la novela anterior y junto con los comentarios irónicos presenta los referentes reales.

Como Bullen señala la oscuridad impera en la novela, lo invade todo.<sup>16</sup> La desaparición de la luz es también metafórica ya que marca la pérdida de la creatividad del artista. Del mismo modo *Jude* puede considerarse el punto culminante de la producción de Hardy, es el punto hacia el que durante 30 años evoluciona su narrativa.

La ruptura del contrato matrimonial que defiende Hardy es paralela a su actitud en la vida real, rompiendo su contrato con el público y más tarde con sus exigencias. Es por tanto probable que Hardy tuviese la intención de dejar de escribir novela tras *Jude* y que por eso se atreviese a destapar su narrativa, a levantar el velo del decoro que había impuesto a sus creaciones anteriores y utilizar toda la fuerza de la mitología cristiana para atacar precisamente al lector convencional. Esta hipótesis queda corroborada por la importancia cada vez mayor que el tema del matrimonio fue adquiriendo conforme Hardy avanzaba en la construcción de su obra, comenzada en 1888 y cuyo tema principal en ese primer momento iba a ser las frustraciones del hombre inteligente al que no se le permite el acceso a la educación universitaria de Oxford<sup>17</sup>. Sin embargo, en el período que transcurre desde 1888 y 1894 Hardy escribe *Tess*, obra donde ya hace hincapié en las relaciones extra-matrimoniales de la protagonista, cuya caída se debe a las presiones sociales. Por tanto *Jude* en su concepción final es el producto de la severa crítica recibida a raíz de los temas tratados por Hardy en la misma; es obvio que Hardy sabía a lo que se exponía al continuar en esta obras lo que había sido tan criticado de su novela anterior.

Como ha señalado la crítica (Fisher, Bullen, etc) *Jude* es una novela cargada de movimiento, en la que los personajes van

de un sitio a otro, llena de viajes que sólo conducen al principio: la estructura es cíclica y lleva de vuelta a Christminster, la prisión de Jude y Sue de la que sólo la muerte puede permitirles escapar. También la narrativa de Hardy ha sido un viaje en el que Hardy vuelve a los orígenes con *The Poor Man and the Lady*; de hecho la crítica llama a Hardy "Poor man novel". *Jude* es el término de un proceso cíclico del que no hay salida. Como Christminster, la representación por excelencia del sistema y de la inutilidad de la lucha contra el mismo, el público de Hardy, faceta real de dicho sistema, tampoco permite la supervivencia del tipo de novela que Hardy deseaba escribir.

Tess, Jude y sus otras divinidades exiliadas por fin descansan en la oscuridad. "[T]he coming universal wish not to live" (p. 411), que define a "Father Time", hace imposible cualquier otra novela con excepción de *The Well-Beloved*, una mirada al pasado y una reflexión sobre el futuro de su expresión artística.

NOTAS

1. Utilizo el término en el sentido en que John Goode lo usa en *The Offensive Truth*, refiriéndose a los dogmas incuestionables en la sociedad victoriana que Hardy se atreve a poner en tela de juicio. Ver p. 230 de este trabajo.

2. Cf. Orel, p. 32.

3. Eagleton discute los lugares comunes de la crítica de esta novela, una crítica influida por una serie de preconcepciones sobre la obra de Hardy: que Jude procede de un medio rural atemporal, que busca la sabiduría y no consigue su ideal por su excesivo apetito sexual, y cuya caída refleja el destino fatal del ser humano. Sin embargo nada de esto se encuentra en la novela. Jude no es un campesino, no le vuelve loco el sexo, no viene de un medio rural atemporal (Marygreen está estancado y nada tiene de admirable, se caracteriza por los engaños y la superstición) y su ideal tiene poco de encomiable (Christminster es superficial, sólo espectaculares ceremonias y parafernalia), y en último término su fracaso no viene determinado por el universo hostil sino por el trato que recibe de la sociedad (Terry Eagleton, Introducción a la edición New Wessex de *Jude The Obscure*, p. 14)

4. Cf. Orel, p. 33

Sobre este aspecto véase p. 279 de este trabajo.

5. Una de las principales barreras es la conciencia de clase de Jude y los suyos. Incluso antes de que éste exprese su deseo de estudiar en Christminster, cuando sólo desea conocer la ubicación de la ciudad, su tía le responde:

It is a place much too good for you ever to have much to do with, poor boy....We've never had to do with folk in Christminster, nor folk in Christminster with we.

(*Jude the Obscure*, p. 57)

6. Ver nota 1.

7. Terry Eagleton, p. 17

8. Al respecto de este comentario ver Marlene Springer, op. cit., p. 165.

9. "Jesús dando un gran grito expiró. Y al mismo tiempo el velo del templo se rasgó en dos partes de arriba a abajo". (Marcos, XV, 37-38)

10. Horacio es parte de la lista de lectura de los clásicos de Jude como también lo son César y Virgilio. Springer afirma que Hardy había escrito Ovidio en un principio para susituirlo después por Horacio.  
Cf. Springer, op. cit., p. 166.

11. En la novela Hardy dice que Gibbon era "ironically civil to Christianity", y que "knew each *quad* as well as the faithful, and took equal freedom in haunting its cloisters" (p. 127). Recordemos que *The Decline and Fall of the Roman Empire*, la obra que Sue lee de Gibbon había sido considerada una obra crítica y extremadamente osada. Así nos lo recuerda John Goode que resalta lo subversivo de las alusiones a la caída del imperio romano:

*Jude the Obscure* rallies the avant-garde in the name of the excluded, and it remains an event because that means it poses the question of knowledge and its ideology, knowledge as education and carnality, the wall and the garden of bourgeois order. For to open them out is to admit the obscure, and that is the decline and fall of an empire.

Goode, *The Offensive Truth* (OUP, 1988), p. 145

Como Goode, también Joe Fisher señala que el declive de Roma se utiliza como alegoría de la destrucción de las estructuras de la religión oscurantista que sustituye y se superpone al paganismo.

Cf. Fisher, p. 190.

12. En *Poems and Ballads* (parte II, capítulo 3) (1866) Comenta C. H. Sisson que al citar a Swinburne, Hardy está recordando de memoria palabras que en su momento le parecieron escandalosas.

"Introducción" a la edición Penguin de *Jude the Obscure*, p. 505.

13. Mary Jacobus, "Sue the Obscure", *EIC*, 25 (junio 1975), p. 320.

14. Maureen Moran, "Pater's Mythic Fiction: Gods in a Gilded Age", en Small, ed., op. cit., p. 169-88.

15. Eagleton, p. 22.

16. Bullen, op. cit., p. 251-252.

Alexander Fischler expresa una opinión parecida: que la novela es una especie de alegoría: "the story of a young man on his quest for light, defeated by the overwhelming forces of dark"  
Fischler, Alexander, "A Kinship with Job: Obscurity and Rememberance in Hardy's *Jude the Obscure*", *Journal of English and German Philology* 84 (1985), 515-30

17. C. H. Sisson afirma que tal era el tema principal en las notas escritas por Hardy en 1888 para lo que sería su futura novela.

"Introducción" a la edición Penguin de *Jude the Obscure*, p. 16.

IV. *THE WELL-BELOVED*. EL PALIMPSESTO FINAL: LA VISION GLOBAL DEL  
MITO.

3. **THE WELL-BELOVED: EL PALIMPSESTO FINAL. LA VISION GLOBAL DEL MITO.**

Debido a su condición de última novela de Hardy *The Well-Beloved* puede considerarse la culminación de toda una serie y el epitafio de un novelista<sup>1</sup>. A pesar de su importante posición cronológica, ha sido muchas veces clasificada como una de las obras menores de Thomas Hardy. Esto se debe, probablemente, al hecho de que la primera versión de la novela, serializada en 1892, fuese escrita cuando Tillotson and Son, habiendo rechazado *Tess*, pidieron a Hardy que escribiese "something light"<sup>2</sup>. Una primera lectura de la obra ciertamente confirma la impresión de que es tan ligera como Tillotson la hubiese querido: su argumento es simple y nos cuenta la historia de Jocelyn Pierston, un pobre desgraciado que se halla aparentemente bajo un hechizo que le obliga a buscar constantemente a la mujer ideal, a la cual llama "The Well-Beloved" (la bien amada).

Sin embargo, esta primera impresión de frivolidad desaparece cuando se tienen en cuenta algunos detalles de la historia, tales como el hecho de que Jocelyn sea artista, que no le satisfaga la realidad, que persiga constantemente una mujer ideal a la que se compara con arquetipos mitológicos, que su creatividad artística dependa de esta búsqueda, y que la misma vaya ligada al anhelo de belleza. Los parecidos con la imagen del artista que ofrecen

### *The Well-Beloved*

Pater y Wilde y la correlación entre estos temas y la interpretación que Hardy hace de sí mismo indican la importancia de esta obra. Como Norman Page señala *The Well-Beloved* es "a fable of the artist's nature and condition"<sup>3</sup>. El propio Hardy la interpretaba de este modo en su prefacio, donde afirmaba que la novela era "of an ideal or subjective nature, and frankly imaginative" y antes aún, cuando, en una carta a Swinburne de abril 1897, la describía como "a fanciful exhibition of the artistic nature" (*Life*, p. 305).

Jocelyn Pierston es una versión evolucionada de Angel Clare. Ambos personajes comparten una tendencia a idealizar al ser amado al asociarlo con diosas mitológicas. Como Bruce Johnson pone de manifiesto, cuando Angel llama a Tess "Artemis" o "Demeter", su intención es descargarla de cualquier identidad personal para dotarla de la "visionary essence of woman"<sup>4</sup>. No se está centrando aquí en la naturaleza primitiva de estas figuras mitológicas sino en su carácter arquetípico. Angel está tipificando a Tess. De modo similar, las numerosas referencias a Afrodita, Venus, Juno, Ashtaroth, etc. en *The Well-Beloved*, sirven para indicar su unidad y su falta arquetípica de individualidad que queda recalcada por la repetida búsqueda.

La búsqueda de Pierston de su "Well-Beloved" da a Hardy la excusa para mostrar un mito a través de tres aspectos diferentes. Un aspecto establece la conexión entre el medio y la

### *The Well-Beloved*

"Well-Beloved", que representaría la concepción animista primitiva presente en los antiguos "nature myths" y en las primeras novelas de Hardy. Un segundo aspecto de la novela aparece cuando Hardy la conecta con otras "well-beloveds" de la literatura, utilizándola como símbolo de la creación artística. Finalmente, el escritor usa este arquetipo para representar simbólicamente al artista, por un lado, y a sí mismo, por otro. Estos tres aspectos no sólo resumen la novela sino que recogen toda la carrera novelística de Hardy: el primitivismo de *Far from the Madding Crowd*, la intertextualidad de *Tess of the d'Urbervilles* y, finalmente, la definición del artista como tipo y de sí mismo como tal, en *Jude the Obscure*. Como indica Richard Taylor, la novela puede estudiarse como "a final palimpsest through which to glimpse the author"<sup>5</sup> y, ciertamente, puede verse como el autoanálisis de Hardy a través de la recapitulación de su carrera como novelista.

Desde el principio de la historia hay una insistencia por parte del autor en resaltar el clasicismo de la isla de Slingers, que se sitúa como telón de fondo de la historia. Hardy evoca la sensibilidad mítica primitiva. Al regresar a la isla Pierston, observa que "More than ever the spot seemed what it was said once to have been, the ancient Vindilia Island, and the Home of the Slingers" (p. 28). El carácter atemporal de este

*The Well-Beloved*

marco es un rasgo importante ya que le da un tono mítico. La naturaleza adquiere connotaciones animistas que recuerdan a las primeras novelas de Hardy,

The evening and night winds here were, to Pierston's mind, charged with a something that did not burden them elsewhere .... It was a presence- an imaginary shape or essence from the human multitude lying below: those who had gone down in vessels of war, East Indiamen, barges, brigs, and ships of the Armada- select people, common, and debased, whose interests and hopes had been as wide asunder as the poles, but who had rolled each other to oneness on that restless sea-bed. There could almost be felt the brush of their huge composite ghost as it ran a shapeless figure over the isle, shrieking for some good god who would disunite it again.

( *Well-Beloved*, p. 36)

Esta descripción animista del escenario también invade la caracterización. Las tres Avices, tres personificaciones diferentes de "la bien amada" en otras tantas generaciones consecutivas, se ven reflejadas como extensiones de la cualidad

### *The Well-Beloved*

natural de la isla. Los ritos ancestrales, en particular aquéllos relacionados con la fertilidad, juegan un papel importante no sólo en la descripción de la isla sino también en la relación entre Pierston y estas mujeres. Su aventura con Avice I, a la que describe como "local to the bone" (p. 36) se hace depender de la primitiva costumbre isleña de que la fertilidad de una mujer se probase antes de que el matrimonio tuviese lugar. El personaje representa a Venus en su concepción primitiva de diosa fértil. De modo similar Avice II está íntimamente vinculada a los alrededores de la isla, dominados por el templo de esta diosa,

He thought of nothing but the isle, and Avice the  
Second dwelling therein -inhaling its salt  
breath, stroked by its singing rains and by the  
haunted atmosphere of Roman Venus about and  
around the site of her perished temple there.

(*The Well-Beloved*, p. 97)

A las tres Avices se las alude con los nombres de tres personificaciones diferentes del mismo mito: Afrodita, Ashtaroth (Astarte) y Freyja (en el caso de Avice III, p. 139)<sup>6</sup>. Las repetidas invocaciones a Venus en todos sus aspectos sugieren, como apunta Michael Millgate, la influencia de *The Golden Bough* de James Frazer, que Hardy había leído la primera edición de esta

*The Well-Beloved*

obra (1890) como sabemos por sus notas de lectura, donde aparece citada en julio de 1891<sup>7</sup>. Ciertamente el eco de *The Golden Bough* es evidente en pasajes como el siguiente,

When he turned his head from the window his eyes fell again upon the intermediate Avice at his side. Before but the relic of the Well-Beloved, she had now become its empty shrine. Warm friendship, indeed, he felt for her; but whatever that might have done towards the instauration of a former dream was now hopelessly barred by the rivalry of the thing itself in the guise of a lineal successor.

(*Well-Beloved*, p. 153)

La sustitución de las tres Avices, cada una por la que le sigue, la asociación de los personajes femeninos y de la fertilidad, y, el uso de este motivo como principio estructurador de la narración, ciertamente denotan que Hardy había leído la versión que Frazer hace del ritual del dios agonizante. Sin embargo, a medida que la novela avanza el uso del mito de la "bien amada" se asocia cada vez más a la creatividad artística alejándose del enfoque primitivo ritualista. La "Well-Beloved" es también Venus-Afrodita, la diosa de la belleza y, por ello,

*The Well-Beloved*

la musa de Pierston, el artista. Esta figura arquetípica determina también su búsqueda de la realización ideal de su arte, convirtiéndose en una maldición que le recuerda su frustración al no poder alcanzar la perfección estética,

Sometimes at night he dreamt that she was "the wile-weaving Daughter of high Zeus" in person, bent on tormenting him for his sins against her beauty in his art- the implacable Aphrodite herself indeed.

( *Well-Beloved*, p. 34)

La segunda personificación de "The Well-Beloved", Marcia, no es la concepción natural sino su intelectualización, su perfil se describe como "dignified, arresting, that of a very Juno" ( p. 41). La "bien amada" se convierte en el símbolo de la creatividad artística. Como consecuencia, Marcia aparece no sólo como Juno sino también como Julieta, como si de una nueva versión de la historia de Romeo y Julieta se tratase, historia que comienza con el encuentro de Pierston y Marcia en el capítulo cinco y continúa durante tres capítulos en los que el argumento toma el cauce del de la obra de Shakespeare: las familias de Marcia y de Pierston son enemigas lo que las compara con los Capuleto y los Montesco, a los que, de hecho, se refiere Hardy en la p. 45;

### *The Well-Beloved*

Pierston se escapa con Marcia en lugar de casarse con Avice como Romeo hará con Julieta en lugar de casarse con Rosaline (p. 63).

La utilización de la historia de Romeo y Julieta sirve para mitificar la búsqueda del ideal amoroso al vincularlo con realizaciones previas del tema en la literatura. Cuando llega el momento de analizar la búsqueda del ideal artístico Hardy también recurre a la intertextualidad y usa otras obras literarias como modelos. Al presentarnos al protagonista como pintor, Hardy estudia la naturaleza artística de modo parecido al análisis de Wilde a través de Dorian en *The Picture of Dorian Gray*. Hardy relaciona la búsqueda estética de la experiencia con la de la belleza tal como Wilde había hecho en su obra. La búsqueda del ideal genera la de la belleza que se consigue a través de la experiencia y que, como en *The Picture of Dorian Gray*, conlleva la contemplación de su parte sórdida,

The study of beauty was his only joy for years onward. In the streets he would observe a face, or a fraction of a face, which seemed to express to a hair's-breadth in mutable flesh what he was at that moment wishing to express in durable shape. He would dodge and follow the owner like a detective; in omnibus, in cab, in steamboat, through crowds, into shops, churches, theatres,

*The Well-Beloved*

public-houses, and slums- mostly, when at close quarters, to be disappointed for his pains.

(*Well-Beloved*, p. 67)

Es más, la descripción del modo en que Pierston conduce su búsqueda se ajusta totalmente al estilo de Wilde. Por tanto, en esta etapa de la novela lo que había empezado siendo una mera ilusión engendrada a partir de la isla ha ido creciendo hasta llegar a convertirse en una emoción poderosa de la que depende la propia creatividad de Pierston,

His whimsical isle-bred fancy had grown to be such an emotion that the Well-Beloved - now again visible - was always existing somewhere near him. For months he would find her on the stage of a theatre: then she would flit away, leaving the poor, empty carcass that had lodged her to mumm on as best it could without her - a sorry figure to his eyes, heaped with imperfections and sullied with commonplace.

(*The Well-Beloved*, p. 68)

Los ecos de la Sybil Vane de Wilde son demasiado evidentes para ignorarlos aquí. Tanto Hardy como Wilde reflejan en sus

### *The Well-Beloved*

obras la naturaleza transitoria del motivo artístico, motivo que una vez atrapado por el artista pierde su belleza para convertirse en residuo de la idea transmitida. Ambos analizan la confrontación entre el idealismo y la realidad de modos similares. Dorian ama a Sybil Vane no como persona sino como esencia, como arquetipo que le proporciona la belleza de la permanencia y la rechaza cuando se convierte en un ser corriente. Lo mismo ocurre con el rechazo por parte de Pierston de sus muchas "bien amadas" o el de Tess por parte de Angel Clare. A los tres Dorian, Pierston y Angel les acaba por decepcionar la realidad. Su platonismo es parte de su sensibilidad artística.

En *The Well-Beloved* los parecidos entre Wilde y Hardy son mucho más visibles que en *Tess* y la explicación de estos parecidos puede llevarnos a interesantes descubrimientos. Es bastante probable que *The Well-Beloved* en su versión de 1892, estuviese influida por *The Picture of Dorian Gray* que había sido serializada por *Lippincot's Magazine* en 1890 y publicada en volumen un año más tarde. Estas fechas son también las de la gestación de la novela de Hardy, quien había firmado su acuerdo con Tillotson and Son en Febrero de 1890<sup>8</sup>. Quizás por esta razón el personaje dibujado por Hardy es también un esteta. El evidente esteticismo de Pierston recibe diversas interpretaciones de la crítica. Según Michael Ryan, por ejemplo, Hardy quería reflejar en su personaje la impresión popular del movimiento con una

*The Well-Beloved*

parodia de los estetas<sup>9</sup> y es cierto que hay un claro sarcasmo en el retrato wildeano que Hardy hace de la sociedad londinense. Cuando por ejemplo en una fiesta Pierston entabla conversación con Lady Mabella, ésta le responde en el típico estilo sarcástico de los personajes de Wilde,

"Poor thing -- so sad-- she lost her husband. Well, it was a long time ago, certainly. Women ought not to marry and lay themselves open to such catastrophes, ought they, Mr Pierston! I never shall. I am determined never to run such a risk! Now, do you think I shall?"

(*The Well-Beloved*, p. 77)

No obstante, la simpatía con la que en todo momento trata a Pierston, que se deja ver sobre todo en el sarcasmo que cierra la novela, junto con los indudables matices autobiográficos de este personaje demuestran que el interés del escritor por el arte trasciende la mera burla.

Hay incluso otro parecido entre el Dorian de Wilde y el Pierston de Hardy. Es precisamente la búsqueda de la belleza que domina a ambos personajes lo que determina sus ansias de juventud y su anhelo de vencer al tiempo. A medida que la historia transcurre, Pierston, como Dorian, se mantiene joven mientras

### *The Well-Beloved*

todos a su alrededor envejecen. Así, Hardy explica que "Pierston was always regarded as a young man, though he was now about forty" (p. 74).

Hay algo anormal en esta eterna juventud, algo que recuerda la perversión de la juventud conseguida por Dorian. La parte negativa de la juventud, la belleza o el arte, reside precisamente en el hecho de que estos atributos separen al artista del resto de la gente,

[Jocelyn's] inability to ossify with the rest of his generation threw him out of proportion with the time. Moreover, while wearing the aspect of comedy, it was of the nature of tragedy.

(*Well-Beloved*, p. 150)

Como Dorian y Jude, Pierston es la víctima de su propia naturaleza artística, de la carga de la experiencia que conlleva su eterna juventud. Sólo al final se da cuenta de su propia tragedia en el epifánico momento en que se mira al espejo y ve reflejada en él la disyunción entre su cuerpo envejecido y su alma que se conserva eternamente joven. Esta disociación entre Jocelyn y su reflejo es igual a la ambigüedad de los personajes de Pater o la de Dorian y su cuadro,

*The Well-Beloved*

As he sat thus thinking, and the daylight increased, he discerned, a short distance before him, a movement of something ghostly. His position was facing the window, and he found that by chance the looking-glass had swung itself vertical, so that what he saw was his own shape. The recognition startled him. The person he appeared was too grievously far, chronologically, in advance of the person he felt himself to be. Pierston did not care to regard the figure confronting him so mockingly. Its voice seemed to say "There's tragedy hanging on this!"...While his soul was what it was, why should he have been encumbered with that withering carcass, without the ability to shift it off for another, as his ideal Beloved had so frequently done?

( *Well-Beloved*, p. 170)

Al final Pierston, como Dorian, abandona su búsqueda de la belleza. Cuando por último se enfrenta a su época y acepta la dura realidad al unirse a Marcia, que no es ya la diosa de antaño sino una vieja achacosa, Pierston renuncia a su condición artística,

### ***The Well-Beloved***

During the next days, with further intellectual expansion, he became clearly aware of what this was. The artistic sense had left him, and he could no longer attach a definite sentiment to images of beauty recalled from the past. .... At first he was appalled; and then he said "Thank God!"

( *Well-Beloved*, pp. 198- 99)

*The Well-Beloved*, como observa J. B. Bullen, es "[Hardy's] renunciation of Art"<sup>10</sup>. Si el *Dorian* de Wilde representa la tragedia y el sufrimiento del artista, tanto la atracción como el horror de la experiencia artística, aquí estamos ante la despedida de Hardy del género novelístico y es, por tanto, como producto consolidado en 1897, el epílogo a su narrativa de los 90 y, de hecho, de toda su carrera como novelista.

En su edición de la obra, J. Hillis Miller incluye un apéndice que contiene la variación serial de la misma de 1892. La recopilación de ambas versiones en el mismo volumen permite apreciar las diferencias entre ellas, diferencias que sirven para demostrar un cambio de actitud por parte de Hardy en el lapso de cinco años que transcurren entre las dos y constituye el acto final de su narrativa. Las conclusiones tan diferentes entre sí son una perfecta indicación del diferente estado de ánimo con el

*The Well-Beloved*

que Hardy se enfrentaba a la realidad en 1892 y terminaba por aceptarla en 1897.

En la versión de 1892 Pearston (tal era el nombre del protagonista en ella) es un rebelde al modo de Tess o Jude que se niega a aceptar el resultado de su vida,

His wife was- not Avice, but that parchment-covered skull moving about his room. An irresistible fit of laughter, so violent as to be an agony, seized upon him, and started in him with such momentum that he could not stop it. He laughed and laughed, till he was almost too weak to draw breath. Marcia hobbled up, frightened. "What's the matter?" she asked; and, turning to a second nurse, "He is weak--hysterical." O--no, no! I--I--it is too, too droll -- this ending to my would-be romantic story!Ho--ho--ho!"<sup>11</sup>

En este final no hay conexión aparente con la vida de Hardy ni tampoco hay amargura o rechazo de la realidad. Sólo contiene la ironía con la que el escritor decide cerrar su novela. Esta primera versión del personaje es presentada como una figura romántica, capaz de intentar cometer suicidio en pos de un

*The Well-Beloved*

ideal<sup>12</sup>. Además, no se formula el abandono de la búsqueda ya sea en pos de la "bien amada" o del arte. La cruda realidad se impone contra la voluntad de Pearston.

Por el contrario, en 1897 Pierston, aunque sea víctima de una enfermedad que decide el final de su búsqueda, se quita un peso de encima cuando descubre que ha perdido todo sentido de la belleza exclama:

"I don't regret it. That fever has killed a faculty which has, after all, brought me my greatest sorrows, if a few little pleasures."

(*Well-Beloved*, p. 202)

El alivio que Pierston siente al abandonar el arte es una adición a la versión de 1897 como lo son también las consideraciones finales en lo que concierne a su vida futura. Pierston no sólo descubre que "the Well-Beloved" es una ilusión, que ya no puede amar, sino que también se da cuenta de que la búsqueda estaba ligada a la sensibilidad artística que ha perdido. Se aleja entonces de la naturaleza arquetípica del arte, lo que le había atraído al mismo anteriormente. Por tanto, Pierston declara,

*The Well-Beloved*

[T]he Freyjas, the Nymphs and Fauns, Eves,  
Avices, and other innumerable Well-Beloveds - I  
want to see them never any more!

(*Well-Beloved*, p. 202)

Y el narrador indica que Pierston nunca más entró en su estudio y que, habiéndose dado cuenta de que su sentido de la belleza se extinguía, vendió su colección. Sin embargo, el rechazo del arte por parte de Pierston va acompañado de una cierta amargura en su aceptación de una existencia normal. El último capítulo está dominado por una fusión de emociones entre alivio -- al abandonar el arte-- y nostalgia. El primero es una adición que presenta la versión de 1897 al idealismo de la de 1892. Esta mezcla queda indicada por el propio título escogido para el capítulo "Alas for this grey shadow, once a man", y por la amarga descripción de su boda con Marcia.

La presentación de Marcia, que sufre un ataque repentino de reuma y tiene que ser trasladada a la iglesia en silla de ruedas, la trivialidad de la pelea doméstica entre la tercera Avice y su marido, y la nueva ocupación de Pierston como arquitecto, nos refieren a las circunstancias personales de Hardy tanto como al propio Pierston, es más, aportan un armazón autobiográfico que, según afirman los críticos, aparece en varias ocasiones en la novela<sup>13</sup>. La belleza del arte queda superada por el sentimiento

### *The Well-Beloved*

utilitarista que se puede ver en la intención de Pierston de proporcionar agua corriente a sus conciudadanos constuyendo tuberías, su intención de derribar los "cottages" y construir otros nuevos. Es el rechazo del esteticismo en pos del utilitarismo imperante. Pierston se ha convertido ahora en miembro útil de su comunidad, y colabora con el resto como uno más.

Del mismo modo, al haber definido sus objetivos en lo que se refiere a su narrativa y al encontrar imposible el llevarlos a cabo, Hardy tenía la intención de despedirse del género narrativo y reintegrarse en la comunidad, derribar su imagen como novelista inmoral y construir una nueva, mucho más aséptica y aceptable de sí mismo como poeta. Como Florence Emily Hardy comenta, con *The Well-Beloved* "ended his prose contributions to literature... his experiences of the few preceding years having killed all his interest in this form of imaginative work" (*Life*, p. 304). La novela describe a Hardy como se veía a sí mismo a finales de los 90, del mismo modo que "Denys L'Auxerrois", "Apollo in Picardy" y *De Profundis* representan a sus respectivos autores. Es el autorretrato de un artista. Los últimos párrafos de la novela representan el adiós de Hardy a la narrativa, cómo anticipaba su futuro y su amarga denuncia de la incomprensión hacia su obra que le había llevado a cambiar el rumbo de su carrera,

*The Well-Beloved*

At present he is sometimes mentioned as "the late Mr Pierston" by gourd-like young art-critics and journalists; and his productions are alluded to as those of a man not without genius, whose powers were insufficiently recognized in his lifetime.

(*Well-Beloved*, p. 206)

Teniendo en cuenta que ésta es la última frase de la última novela de Hardy, no se puede evitar considerarla el autoanálisis del artista desde el espíritu de "fin de siècle": alguien cuyo talento como novelista no había sido comprendido por su generación<sup>14</sup>. El abandono definitivo de la búsqueda de la "bien amada" de Pierston es, en resumidas cuentas, la despedida de Hardy de la búsqueda por medio del mito de un género cuya trayectoria gradual ya había llegado a término.

Al final el mito se convierte en metamito, en un comentario sobre sí mismo, en la paradójica y forzada sumisión del artista, la derrota de Hardy y su claudicación ante las demandas del público convencional victoriano.

NOTAS

1. *The Well-Beloved* había aparecido en forma de serial en 1892 y en forma de libro en 1897. Sin embargo, debido a las múltiples disparidades entre ambas versiones es la última fecha la que debería considerarse definitiva. Tal es el criterio seguido por los editores de "the New Wessex edition" de la novela y por J. Hillis Miller en su "Introducción" a la misma.
2. Cf. Pinion, p. 49
3. Norman Page, *Thomas Hardy* (London: Routledge and Kegan Paul, 1977), p. 116
4. Bruce Johnson, "The Perfection of Species" and Hardy's *Tess* en Knoepfelmacher, U. C., (ed.), *Nature and the Victorian Imagination*, (Berkeley: University of California Press, 1977), p. 268.
5. Richard Taylor, *The Neglected Hardy*, (London: Macmillan, 1982), p.149  
Un punto de vista similar es el que expresa Hillis Miller, que mantiene que la novela funciona como la interpretación de las novelas de Hardy anteriores a ella. "Introduction...", p. 14. Ver también Patricia Ingham, op. cit., p. 8.
6. La elección de Portland como escenario para la ficticia "island of Slingers" refuerza esta conexión ya que según las crónicas históricas del siglo XIX los fenicios habían introducido su culto a Astarte en la isla y los romanos habían hecho lo mismo con su culto de Venus.  
Cf. Mendelson, notas del editor a *Well-Beloved*, p. 207
7. Cf. Michael Millgate, *Thomas Hardy* (London: The Bodley Head, 1971), p. 296.
8. Ver Hillis Miller, "Note on the Text", p. 215
9. Michael Ryan, "One Name of Many Shapes: *The Well-Beloved*" in *Critical Approaches...*, p. 186
10. Bullen, *The Expressive Eye*, p. 223
11. Versión de 1892 de *The Well-Beloved*, New Wessex edition, p. 249.
12. Como Barbara Schapiro indica el episodio del intento de suicidio es una copia del "Alastor" de Shelley, la historia de

### *The Well-Beloved*

un poeta que pone fin a su vida dejándose llevar mar adentro en una balsa.

Barbara Schapiro, "Thomas Hardy and the "Well-Beloved" self", L. Layton and B. Schapiro, (ed.), *Narcissism and the Text* (Nueva York y Londres: New York University Press, 1986), p. 135.

13. En las dos últimas novelas de Thomas Hardy los elementos autobiográficos son bastante prominentes. Tanto *Jude* como *The Well-Beloved* contienen obvios paralelos con la vida de Hardy en Dorset y en *The Well-Beloved* los pasajes episódicos de la vida de Pierston en Londres recuerdan en gran medida la propia vida de Hardy.

Ver Norman Page, p. 115; Taylor, pp. 163-64 y Michael Millgate, pp. 300-306 que ofrece un catálogo de coincidencias entre la vida de Hardy y la de su héroe, por su parte

14. Ryan, p. 189

**CONCLUSIONES**

## Conclusiones

### CONCLUSIONES

El estudio estético se caracteriza por la conciencia de la capacidad expresiva del mito y de su maleabilidad que le permite ser coraza y arma de ataque a un tiempo, instrumento de autoanálisis del artista y de su relación con el medio socio-cultural en el que éste se mueve, con los acontecimientos de las vidas de los escritores, de su recepción y de su relación con el público y la censura. El mito se considera un elemento moderno de la literatura, un recurso literario y no una muestra del primitivismo, tendencia imperante en la crítica victoriana convencional. Este es el enfoque del que Hardy parte. De este enfoque depende a su vez la evolución de su obra.

La utilización que Hardy hace del enfoque estético en su narrativa aúna las dos variantes del mismo en las obras de Pater y Wilde. Coincide con ambos en que, como ellos, encuentra en el mito el vehículo por excelencia para expresarse a sí mismo en relación con su época.

En Pater los antiguos mitos daban a su ficción narrativa la capacidad de expresar veladamente algo nuevo, algo que en realidad nada tenía que ver con la mitología anterior aun cuando utilizase su forma para expresarlo. El mito que Pater transmitía no era otro que el de sí mismo como víctima de las instituciones sociales victorianas. Sus retratos imaginarios de Denys y Apollyon se

## Conclusiones

convertían en contrafiguras del artista y los escenarios míticos eran en realidad velados retratos del victorianismo tardío y de la transición entre el esteticismo y la decadencia. Su uso de los juegos narrativos de Heine entre el disfraz y el desnudo, simbolizaban la necesidad del esteta de ocultar su sensibilidad, a la vez que reivindicaban que la perfecta expresión del arte sólo se consigue al desenmascararla. Es precisamente en esta contradicción donde los juegos narrativos cuestionaban de modo encubierto las estructuras sociales y sexuales dominantes de fines del siglo XIX y eran, en última instancia, símbolos autobiográficos. Desde esta perspectiva los retratos imaginarios de Denys y Apollyon eran también retratos imaginarios del propio Pater. Su homosexualidad, su inclusión en la restrictiva y represiva comunidad académica de Oxford a finales del siglo pasado y su veneración por los jóvenes de temperamento artístico se prestan a la comparación con el exilio y marginación de sus propios personajes, el oscurantismo de la comunidad monástica o la descripción de Hyacinth. La analogía que Pater establecía entre el mito de Dionisio y su propio retrato expresaba su sentido de la diferencia en un intento por validar tal diferencia a través de su auto-mitificación. Al igual que Pater, Hardy se protege al dar un paso atrás hacia el pasado y usar el potencial expresivo del mito como instrumento para transmitir sus inquietudes artísticas de modo encubierto durante las dos primeras décadas de su trayectoria novelística. Al llegar a la narrativa de

## Conclusiones

los 90 Hardy, como Pater, representa su sentido de la diferencia a través de la división interna de sus personajes y de la marginación que sufren debido a su particular sensibilidad artística. Es, como en el caso de Pater, un intento de reflejarse a sí mismo como artista exiliado por una comunidad que le obliga a esconderse, a disfrazarse de escritor de novelas por entregas para poder vender su obra.

La actitud tanto de Pater como de Hardy al utilizar el mito como instrumento de defensa es ambigua. Al analizarse a sí mismo a través del mito Pater estaba analizando su propia cultura, rebelándose por la propia necesidad de tener que usar un código para dar salida a una diferencia que no se admitía en las estructuras sexuales del último tercio del siglo XIX como bien demuestra el caso de Wilde. Sin embargo, este intento de rebeldía queda reprimido por la propia narrativa de Pater a través de la división de sus personajes y de los peligros que la influencia de los mismos supone. En realidad, la propia necesidad que siente Pater de utilizar el mito para expresar su reivindicación dramatiza la imposibilidad de la misma. El mito es la expresión de la traición a sí mismo, de su cobardía, su claudicación frente a las estructuras académicas, sociales, literarias y sexuales del victorianismo conservador dominante. El uso del mito es su conformismo a la censura victoriana a través de su auto-censura. Lo

## Conclusiones

mismo ocurre con Hardy cuya utilización del mito como código va unida a la aceptación pasiva de la autoridad de los editores sobre sus textos que deja recortar y censurar e incluso se ofrece a hacerlo él mismo, con tal de vender su obra. Es la paradoja entre la necesidad, no sólo económica sino también de prestigio personal, de situarse en lo más alto del Parnaso victoriano como escritor consagrado, de vivir de un público al que detestaba al tiempo que se oponía a él por medio de su narrativa codificada, un modo de censura que le permitía mantener cierto control sobre su obra.

Ahora bien, la narrativa de Hardy no consiste sólo en esta faceta. Su ambigüedad se manifiesta en el uso del mito como forma de protesta, del mismo modo que Oscar Wilde lo utilizaría en *De Profundis*. Wilde, al igual que Pater, usaba el mito para expresar el exilio y marginación del artista en una sociedad de "filisteos". La culminación de esta escritura rebelde se alcanza a través de la descripción que hace el escritor de su propia marginación en *De Profundis*, donde escoge la tipología del mito cristiano, soporte de las estructuras dominantes, para resaltar su crítica. Esto se hace mucho más irónico y reivindicativo cuando Wilde se apropia la figura de Cristo, símbolo de la propia cultura que le margina y subvierte su mito convirtiéndole en la personificación del individualismo y la amoralidad rechazada por dicha cultura. La carta de Wilde es el último acto de rebeldía del poeta contra la

## Conclusiones

sociedad que le ha marginado, lo que consigue mediante la subversión del mito cristiano para vengarse de la moral dominante. Esta apropiación le ayuda a auto-justificarse, a justificar su diferencia en un momento de necesidad, a la vez que se enfrenta abiertamente a la cultura que le había condenado al arrebatarse la base ideológica sobre la que dicha cultura se asentaba. Del mismo modo Hardy subvierte el mito cristiano en *Jude the Obscure* al comparar a Jude, un personaje oscuro y marginado, con Cristo, someterlo a todo tipo de humillaciones y finalmente destruirlo como resultado del trato inhumano que recibe de una cultura que se erigen a sí mismos como ministros de Cristo ("Christminster"). Como Wilde, Hardy está haciendo un irónico comentario sobre la hipocresía de los valores victorianos y expresando abiertamente su protesta.

La narrativa de Hardy evoluciona desde la postura de auto-defensa hasta la crítica de *Jude the Obscure*. Estrechamente relacionada con la crítica social de Hardy está la percepción de su papel con respecto a las exigencias de sus lectores y editores y sus propias necesidades. Así se establece una relación inversamente proporcional entre ambas de tal modo que el contrato con su público se va rompiendo gradualmente a medida que Hardy decide denunciar otros contratos sociales: el contrato de género, el contrato matrimonial y en definitiva el contrato ideológico, ruptura que lleva a cabo a través de un abandono gradual del mito como código

## Conclusiones

y que finalmente le llevará a abandonar la narrativa, un género a cuyos condicionantes editoriales le es imposible asentir después de la ruptura con *Jude the Obscure* como expresa en *The Well-Beloved*.

En su narrativa temprana el mito se usa como evocación de un mundo primitivo, se le puede otorgar una lectura tradicional y contribuye a crear la apariencia de un mundo apacible e idílico. En su ficción tardía de la última década del siglo XIX el enfoque del mito evoluciona hacia la subversión del discurso oficial del sistema y así deja de ser código y se convierte gradualmente en instrumento no de defensa, como en Pater, sino de ataque, como en Wilde. En esta transición el mito pasa por tres etapas, las tres etapas de su evolución según la teoría estética, que coinciden con las de la narrativa de Hardy en el trayecto que discurre entre la posición de Pater y la de Wilde.

En un primer momento, que coincide con la relación armoniosa con sus lectores, Hardy utiliza el mito como método alusivo y apoyo de la caracterización y la estructura para crear el ambiente primitivo del "nature myth" y forjarse la imagen que le consagrará del "antropólogo de Wessex". Se produce así *Far from the Madding Crowd*. No obstante, al tiempo que Hardy complace al lector convencional escribe su novela alternativa a través de la subversión de ese mensaje también a través del mito. El mito es, por tanto, un instrumento de defensa y de ataque, codificado y

## Conclusiones

velado, contra la censura de lo que verdaderamente quiere pero no se le permite expresar.

Una segunda etapa coincide con la segunda fase de la evolución del mito, el mito como intertextualidad. Es la etapa de *Tess of the d'Urbervilles* donde Hardy ya no intenta engañar al lector, abandona la antropología e inicia su crítica social que aquí aun está velada y contenida en el uso del mito clasico y en la utilizacion de dos modelos: Ovidio y Heine. El mito se utiliza como enlace con estos modelos y por tanto como modo de oposición, aun velada, pero mucho mas aparente de lo que resultaba en la novela anterior.

En una tercera etapa el mito se transforma en una forma de crítica directa del sistema. Hardy abandona el mito clasico como codigo y utiliza ahora el mito cristiano como instrumento de ataque. Es la escritura de *Jude the Obscure*. En esta última fase Hardy expresa lo que llama "ache of modernism", la división de las divinidades de Pater, la ambigüedad entre conformismo y rebeldía de la que también es víctima Hardy, y que representa en sus protagonistas, seres marginados, cuya marginación se desarrolla más y más en su narrativa tardía adquiriendo connotaciones obviamente autobiográficas en *Jude the Obscure* y *The Well-Beloved*. En su uso del mito encuentra una definición de sí mismo como artista, de la evolución de su arte y de su rechazo final del mismo y todo este proceso de evolucion se presenta en *The Well-Beloved*.

## Conclusiones

A través del uso del mito como escudo protector Hardy, como Pater, está auto-censurándose y traicionándose, claudicando ante el peso de los cánones convencionales. Pero en su descubrimiento del mito como instrumento de ataque Hardy también demuestra su análisis de su época desde otra posición no de súbdito sino de rebelde. A partir de los enfoques del mito en la narrativa de Thomas Hardy, descubrimos al escritor por medio de su obra. Su autoanálisis y el de su relación con las estructuras dominantes de su cultura se expresa en el uso del mito. El mito es, en definitiva, su auto-mitificación, el mito de sí mismo que construye y paradójicamente destruye por medio de sus usos de la mitología tradicional. En el uso del mito literario como palimpsesto se refleja el sentido de la marginación que sufre, y su vacilación entre la rebeldía y el conformismo con la que se enfrenta a dicha marginación. Expresa los sentimientos contradictorios que oscilan entre estos dos polos. Esta actitud, común también a Pater y a Wilde, se refleja en el enfoque estético del mito común a los tres.

A través de la lectura de Hardy en el contexto estético que nos sugiere su utilización del mito podemos llegar a descubrir al artista y desterrar la imagen dominante de Hardy como el escritor de novelas en serie. Esta ha sido, en definitiva la lectura que ha dado forma a esta tesis.

**BIBLIOGRAFIA**

**BIBLIOGRAFIA**

**FUENTES PRIMARIAS:**

DOUGLAS, Mary, (ed.), *The Illustrated Golden Bough*

(Londres: Macmillan, 1978)

FRAZER, James, *The "Fasti" by Ovid*

(The Loeb series; Londres: Heineman, 1931)

FRAZER, James, *The Golden Bough*

(1890; Londres: Macmillan, 1926)

FRAZER, James,

*La Rama Dorada*

Traducido por Elizabeth y Tadeo I. Campuzano  
(México, D. F.: Fondo de Cultura Económica,  
1944)

GROTE, George, *Minor Works*

(Londres: John Murray, 1873)

HARDY, Thomas, "Apology" a *Late Lyrics and Earlier*

en H. Orel, (ed.), *The Personal Writings*  
*of Thomas Hardy*, pp. 50- 59.

## Bibliografía

HARDY, Thomas, "Candour in English Fiction"  
en H. Orel, (ed.), *The Personal Writings of  
Thomas Hardy*, pp. 125 - 33

HARDY, Thomas, *El Alcalde de Casterbridge*  
traducción de Ramón Echevarría (Barcelona:  
Edhasa, 1980)

HARDY, Thomas, *Far from the Madding Crowd*  
(1874; The New Wessex Edition, Londres:  
Macmillan, 1975)

HARDY, Thomas, *Jude The Obscure*  
(1895; New Wessex Edition, Londres: Macmillan,  
1977)

HARDY, Thomas, *La Bien Amada*  
Traducida por F. Climent Terrer (Madrid: Espasa,  
1938)

HARDY, Thomas, *Lejos del Mundanal Ruido*  
(Traducida por F. Climent Terrer (Madrid: Espasa,  
1969)

## Bibliografía

HARDY, Thomas, *Tess of the d'Urbervilles*

(1891; The New Wessex Edition, Londres:  
Macmillan, 1975)

HARDY, Thomas, *The Collected Letters of Thomas Hardy, 1914-1919*

Richard Little Purdy & Michael Millgate, eds.,  
(Oxford: Clarendon Press, 1978-90)

HARDY, Thomas, *The Hand of Ethelberta*

(1876; New Wessex Edition, Londres: Macmillan,  
1975)

HARDY, Thomas, *The Literary Notes of Thomas Hardy*

(Bjork, Lennart A., ed., 2 vols.; Goteborg: Acta  
Universitatis Gothoburgensis, 1974)

HARDY, Thomas, *The Mayor of Casterbridge*

(1886; New Wessex Edition, Londres: Macmillan,  
1974)

HARDY, Thomas, *The Personal Notebooks of Thomas Hardy*

(Richard Taylor, ed.; Londres: Macmillan, 1978)

## Bibliografía

- HARDY, Thomas, *The Personal Writings of Thomas Hardy*  
(Harold Orel, ed., 1967; Londres:  
Macmillan, 1990)
- HARDY, Thomas, "The Profitable Reading of Fiction"  
en H. Orel, ed., *The Personal Writings of Thomas  
Hardy*, pp. 110 - 23
- HARDY, Thomas, *The Return of the Native*  
(1878; The New Wessex Edition, Londres:  
Macmillan, 1978)
- HARDY, Thomas, *The Woodlanders*  
(1887; New Wessex Edition, Londres: Macmillan,  
1978)
- HARDY, Thomas, *The Well-Beloved*  
(1896; The New Wessex Edition, Londres:  
Macmillan, 1975)
- HEINE, Heinrich, *The Gods in Exile*  
en *The Works of Heinrich Heine*  
vol. VI (Londres: Heinemann, 1892)

Bibliografía

HEINE, Heinrich, "Elementary Spirits"

en *The Works of Heinrich Heine*

vol. VI (Londres: Heinemann, 1892)

PATER, Walter, *Greek Studies*

(Londres: Macmillan, 1895)

PATER, Walter, *Imaginary Portraits*

(1887; Londres: Macmillan, 1890)

PATER, Walter, *Miscellaneous Studies*

(1895; Londres: Macmillan, 1900)

PATER, Walter, *Plato and Platonism*

(Londres: Macmillan, 1893)

PATER, Walter, *The Renaissance*

Edited by Douglas Hill (1873; Londres:  
University of California Press, 1980)

RUSKIN, John, *The Queen of the Air*

Edición de E.T. Cook y Alexander Wedderburn  
(1869; Londres: George Allen, 1905)

Bibliografía

- SYMONDS, John Addington, *Studies of the Greek Poets*  
(1873; Londres: A & C. Black, 1920)
- SYMONDS, John Addington, *Essays Speculative and Suggestive*  
(1890; Londres: Smith, Elder and Co., 1907)
- TENNYSON, Alfred, 'The Myth of Demeter and Persephone'  
en *Demeter and Other Poems* (Londres: Macmillan, 1889), 14- 23
- TYLOR, Edward B., *Primitive Culture*.  
(1871; Londres: John Murray, 1891)
- WILDE, Oscar, *A House of Pomegranates*  
en *The Complete Works* (Londres & Glasgow: Collins, 1967), pp. 225-284
- WILDE, Oscar, *De Profundis*  
en *The Complete Works* (Londres & Glasgow: Collins, 1967), pp. 873- 957

## Bibliografía

- WILDE, Oscar, *Intentions*  
en *The Complete Works* (Londres & Glasgow:  
Collins, 1967)
- WILDE, Oscar, "The Decay of Lying"  
en *The Complete Works* (Londres & Glasgow:  
Collins, 1967), pp. 970-992
- WILDE, Oscar, *The Happy Prince*  
en *The Complete Works* (Vyvyan Holland, ed.;  
Londres & Glasgow: Collins, 1967), pp. 285-
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*  
(1891; Harmondsworth: Penguin, 1986)
- WILDE, Oscar, "The Soul of Man under Socialism"  
en *The Complete Works* (Londres & Glasgow:  
Collins, 1967), pp. 1079-1104

FUENTES SECUNDARIAS

1. HARDY

1.1. OBRAS GENERALES

ADAMS, Sandra S., "'A Full Look at the Worst': The Failure of Evolutionary Meliorism in *Tess of the d' Urbervilles* and *Jude the Obscure*"  
*Dissertations Abstracts International*,  
42 (1981), pp. 1641-42

ALEXANDER, B.J., "Anti-Christian Elements in Thomas Hardy's Novels"  
*Dissertations Abstracts International*,  
36 (1975), p. 2803A

BALLARD, Given P., "Thomas Hardy's Tragic Heroes and Heroines",  
*Dissertations Abstracts International*, 40 (1980),  
pp. 5447-48A

Bibliografia

- BAILEY, J. O., "Hardy's 'Mephistophelean Visitants'"  
*PMLA*, 61 (Dec 1946), 1146-84.
- BAYLEY, John, *An Essay on Hardy*  
(Cambridge: Cambridge University Press, 1978)
- BECKMAN, Richard, "A Character Typology for Hardy's  
Novels"  
*English Literary History*, 30 (1963),  
pp. 70-87
- BEER, Gillian, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in  
Darwin, George Eliot and Nineteenth  
Century Fiction*  
(Londres: Routledge and Kegan Paul, 1983)
- BENSON, Michael, "Moving Bodies in Hardy and Beckett"  
*Essays in Criticism*, 34, pp. 229-43
- BONICA, Charlotte, "Man and Woman in Nature: The Later  
Novels of Thomas Hardy"  
*Dissertations Abstracts  
International*, 43 (1983), p. 2352A

## Bibliografía

- BOUMELHA, Penny, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form*  
(Sussex: Harvester Press, 1982)
- BRADY, Kristin, *Short Stories of Thomas Hardy*  
(Londres: Macmillan, 1982)
- BROWN, Douglas *Thomas Hardy*  
(Londres: Longman, 1954)
- BULLEN, J.B., *The Expressive Eye*  
(Oxford: Oxford University Press, 1986)
- BUTLER, Lance St. John, (Ed.), *Thomas Hardy after Fifty Years*  
(Londres: Macmillan, 1977)
- BUTLER, Lance St. John, (Ed.), *Alternative Hardy*  
(Londres: Macmillan, 1989)
- CARPENTER, Richard, *Thomas Hardy*  
(1964; Londres: Macmillan, 1976)

Bibliografía

CASAGRANDE, Peter J., *Hardy's Influence on the Modern Novel*

(Londres: Macmillan, 1987)

CASAGRANDE, Peter J., "Some Working Assumptions about Literary Creating"

*Studies in the Novel* 22 (Winter 1990), pp. 441-63

CASAGRANDE, Peter J., *Unity in Hardy's Novels: "Repetitive Symmetries"*

(Londres: Macmillan, 1982)

CECIL, David, *Hardy the Novelist: An Essay in Criticism*

(Londres: Constable, 1943)

CHILDERS, Mary, "Thomas Hardy the Man who Liked Women"

*Criticism Quarterly*, 23 (1981),  
pp. 317-34

CLEMENTS, Patricia, *The Poetry of Thomas Hardy*

(Londres: Vision, 1980)

## Bibliografía

COLLINS, Deborah, *Thomas Hardy and his God. A Liturgy of Unbelief*

(Londres: Macmillan, 1990)

COX, R.G., Ed., *Thomas Hardy. The Critical Heritage*

(Londres: Routledge and Kegan Paul, 1970)

CUNNINGHAM, Gail, "Thomas Hardy: New Women for Old"

*The New Woman and the Victorian Novel*

(Londres: Macmillan, 1978),

DAWSON, Harry D., "The Role of the Common Man in Thomas Hardy's Fiction"

*Dissertations Abstracts International*,

37 (1977), pp. 7759-60A

DE LAURA, David, " 'The Ache of Modernism' in Hardy's Later Novels"

*ELH*, 34 (1967), pp. 380-99.

DRAPER, R.P., Ed., *Thomas Hardy. Three Pastoral Novels*

(Londres: Macmillan, 1987)

## Bibliografía

- DRAPER, R.P., Ed., *Hardy. The Tragic Novels*  
(Londres: Macmillan, 1975)
- EAGLETON, Terry, "Thomas Hardy: Nature as Language",  
*Critical Quarterly*, 13 (1971),  
pp. 155-62
- EAGLETON, Terry, "Introducción" a *Jude the Obscure*  
(1895; New Wessex Edition, Londres:  
Macmillan, 1974)
- EBBATSON, Roger, *Lawrence and the Nature Tradition*  
(Hassocks: The Harvester Press, 1980)
- ENSTICE, Andrew, *Thomas Hardy: Landscapes of the Mind*  
(Londres: Macmillan, 1979)
- FEDERICO, Annette, *Masculine Identity in Hardy and  
Gissing*  
(Londres y Toronto: Associated University  
Presses, 1991)
- FISHER, Joe, *The Hidden Hardy*  
(Londres: Macmillan, 1992)

Bibliografía

- FRIEDMAN, Alan, *The Turn of the Novel. The Transition to Modern Fiction*  
(1966; Oxford: Oxford University Press, 1970)
- GARSON, Marjorie, *Hardy's Fables of Integrity. Woman, Body, Text*  
(Oxford: Clarendon, 1991)
- GATRELL, Simon, *Thomas Hardy and the Proper Study of Mankind*  
(Londres: Macmillan, 1993)
- GATRELL, Simon, *Hardy the Creator: A Textual Biography*  
(Oxford: Oxford University Press, 1988)
- GITTINGS, Robert, *Young Thomas Hardy*  
(1975; Harmondsworth, Midd.: Penguin, 1978)
- GLEN WICKENS, G., "Literature and Science: Hardy's Response to Mill, Huxley and Darwin"  
*Mosaic*, 14 (1981), pp. 63-80

**Bibliografía**

- GLEN WICKENS, G., "Philosophy and Myth in Thomas Hardy's  
Novels and in the *Dynasts*"  
*Dissertations Abstracts*  
*International*, 39 (1979), 5534A
- GOODE, John, *Thomas Hardy: The Offensive Truth*  
(Londres: Basil Blackwell, 1988)
- GREGOR, Ian, "Hardy's World"  
*English Literary History* , 38 (1971), 274-93.
- GREGOR, Ian, *The Great Web. The Form of Hardy's Major  
Fiction*  
(1974; Londres & Boston: Faber & Faber,  
1982)
- GRUNDY, Joan, *Hardy and the Sister Arts*  
(Londres: Macmillan, 1979)
- GUERARD, Albert J., *Thomas Hardy: The Novels and Stories*  
(Londres: New Directions, 1964)

**Bibliografia**

HAMILTON, Jerome, *Seasons of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*  
(1974; Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1980)

HANDS, Timothy, *Thomas Hardy. Distracted Preacher*  
(Londres: Macmillan, 1989)

HANDS, Timothy, *A Hardy Chronology*  
(Londres: Macmillan, 1992)

HIGGINS, Claire Helena, "Progress and Individual Desire:  
Balzac, Flaubert, Zola and Hardy"  
*Dissertations Abstracts International*, 46 (1985),  
p. 417A

HOLLOWAY, John, *The Victorian Sage*  
(Londres: Macmillan, 1953).

HOWE, Irving, *Thomas Hardy*  
(Londres: Macmillan, 1976).

Bibliografia

HOLLOWAY, John, "Hardy's Major Fiction"

*The Charted Mirror: A Collection of Critical Essays*

(Londres: Routledge & Kegan Paul, 1960),  
pp. 94-107.

HUNTER, Shelagh, *Victorian Idyllic Fiction: Pastoral Strategies*

(Londres: Macmillan, 1984)

INGHAM, Patricia, *Thomas Hardy: A Feminist Reading*

(Londres: Harvester Wheatsheaf, 1989)

JACKSON, A.M., "The Evolutionary Aspect of Hardy's  
Modern Men"

*Revue Belge de Philosophie et  
d'Histoire*, 56(1978), 641-49.

JONES, Myrddin, "Hardy and Biblical Narrative"

*The Thomas Hardy Journal*, Feb. 1985, 24.

KEYS, Romey T., "Psychology of Character in Thomas Hardy  
and D. H. Lawrence"

*Dissertations Abstracts International*,  
37(1976), 2198-99A

Bibliografia

- KETTLE, Arnold, *An Introduction to English Novel*  
(1953; Londres: Hutchison, 1967)
- KINCAID, James R., "Hardy's Absences"  
en *Critical Approaches to the Fiction of  
Thomas Hardy* ed. by Dale Kramer  
(Londres: Macmillan, 1979), pp. 202-14
- KNOEPFLMACHER, U. C., (ed.), *Nature and the Victorian  
Imagination*  
(Berkeley: University of  
California Press, 1977)
- KRAMER, Dale, (ed.), *Critical Approaches to the  
Fiction of Thomas Hardy*  
(Londres: Macmillan, 1979)
- LARKIN, Philip, "Wanted: Good Hardy Critic"  
*Critical Quarterly* 8 (1966), pp. 174-9.
- LAWRENCE, D.H., *Study of Thomas Hardy and Other Essays*  
(Londres: Heinemann, 1936)

Bibliografía

LERNER, L. y HOLMSTRUM, J. eds., *Thomas Hardy and His Readers. A Selection of Contemporary Reviews*  
(Londres: The Bodley Head, 1968)

LODGE, David, *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*  
(Londres: Routledge y Kegan Paul, 1981)

LODGE, David, *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*  
(Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966)

LUCAS, John, *The Literature of Change: Studies in the Nineteenth-Century Provincial Novel*  
(Brighton, Sussex: Harvester Press, 1977)

MAHAR, Margaret, "Hardy's Poetry of Renunciation"  
*English Literary History*, 45 (1978),  
303- 23.

MILLER, J. HILLIS, *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*  
(Hemel Hempstead: Harvester  
Wheatsheaf, 1990)

## Bibliografía

- MILLER, J. HILLIS, *Thomas Hardy: Distance and Desire*  
(Oxford: Oxford University Press, 1970)
- MILLGATE, Michael, (Ed.), *The Life and Work of Thomas Hardy*  
(Londres: Macmillan, 1984)
- MILLGATE, Michael, *Thomas Hardy*  
(Londres: The Bodley Head, 1971)
- MILLGATE, Michael, *Testamentary Acts. Browning, Tennyson, James, Hardy*  
(Oxford: Clarendon, 1992)
- MORGAN, Rosemarie, *Cancelled Words. Rediscovering Thomas Hardy*  
(Londres and Nueva York: Routledge, 1992)
- MORGAN, Rosemarie, *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*  
(Londres and Nueva York: Routledge, 1988)
- MORRELL, Roy, "Hardy, Darwin and Nature"

**Bibliografía**

*The Thomas Hardy Journal*, enero 1986, 28-32

MORRELL, Roy, "Mr. Philip Larkin, Tess and Thomas Hardy"  
*The Thomas Hardy Journal*, febrero de 1985, p. 40.

MORRELL, Roy, *Thomas Hardy: The Will and the Way*  
(Kuala Lumpur: University of Malaya Press, 1965)

MURFIN, Ross C., *Swinburne, Hardy, Lawrence and the  
Burden of Belief*  
(Chicago and Londres: The University of  
Chicago Press, 1978)

PAGE, Norman, *Thomas Hardy*  
(Londres: Routledge and Kegan Paul, 1977)

PAGE, Norman, ed., *Thomas Hardy Annual*  
(vol. 1,2,4, Londres: Macmillan, 1982,  
1984, 1986)

PAGE, Norman, ed., *Thomas Hardy. The Writer and His  
Background*  
(Londres: Bell and Hyman, 1980)

Bibliografía

- PALMER, Leslie H., "The Ironic Word in Hardy's Novels"  
*Tennessee Studies in Literature*, 20,  
109-23
- PATERSON, John, "Lawrence's Vital Source: Nature and  
Character in Thomas Hardy"  
en Knoepfelmacher, U. C., (ed.), *Nature  
and the Victorian Imagination* (Berkeley:  
University of California Press, 1977),  
455-69.
- PHARR, Ellen M., "The Use of Folklore and Mythology in  
Six of Thomas Hardy's Wessex Novels"  
*Dissertations Abstracts International*,  
37 (1977), 5856A
- PHILBIN, Alice I., "The Literary Femme Fatale. A Social  
Fiction: the Willful Female in the  
Deterministic Vision of Thomas Hardy  
and in the Psychological Vision of  
Henry James"  
*Dissertations Abstracts  
International*, 38 (1977), 2815-16A

Bibliografía

- PINION, F.B., *A Hardy Companion*  
(1968; Londres: Macmillan, 1984)
- PINION, F.B., *Thomas Hardy: Art and Thought*  
(Londres: Macmillan, 1977)
- PINKERTON, R.M., "A Classical Leak in Hardy"  
*Notes and Queries*, 27, 529-30
- PURDY, Richard L., *Thomas Hardy: A Bibliographical Study*  
(Londres: Oxford University Press, 1954)
- REILLY, Jim, *Shadowtime*  
(Londres y Nueva York: Routledge, 1993)
- RICHERT, Ethel S., "Perception of Women's Roles in Thomas  
Hardy's Novels"  
*Dissertations Abstracts International*,  
38 (1977), 288A
- ROBINSON, Roger, "Hardy and Darwin"  
en Page, ed., *TH. The Writer and his  
Background*, 128-50

Bibliografía

- ROGERS, Katharine, "Women in Thomas Hardy"  
*The Centennial Review*, 19 (1975),  
249-58
- SHERMAN, G. W., *The Pessimism of Thomas Hardy*  
(Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson  
University Press, 1976).
- SMITH, Anne, Ed., *The Novels of Thomas Hardy*  
(Londres: Macmillan, 1979)
- SPRINGER, Marlene, *Hardy's Use of Allusion*  
(Londres: Macmillan, 1983)
- SQUIRES, Michael, *The Pastoral Novel. Studies in George Eliot,  
Thomas Hardy y D. H. Lawrence*  
(Charlottesville: University of Virginia  
Press, 1974).
- STEWART, J. I. M., *Eight Modern Writers*  
(1963; Oxford: Clarendon, 1973)
- SUMNER, Rosemary, *Thomas Hardy: Psychological Novelist*  
(Londres: Macmillan, 1981)

Bibliografia

- SCHWARZ, Daniel R., "Beginnings and Endings in Hardy's  
Major Fiction"  
en *Kramer*, pp. 17-35.
- STUBBS, Patricia, *Women and Fiction: Feminism and the Novel  
1880-1920*  
(1979; rpt. Londres: Methuen, 1981)
- TAYLOR, Richard, *The Neglected Hardy: Thomas Hardy's  
Lesser Novels*  
(Londres: Macmillan, 1982)
- TAYLOR, Richard, "Thomas Hardy: A readers guide"  
en Page, *Thomas Hardy: The Writer and his  
Background*, p. 246.
- THEKKEVEETIL, Bonaventure, "The Femme Fatale in the Major  
Novels of Thomas Hardy"  
*Dissertations Abstracts  
International*, 45(1984),  
193-94A

Bibliografía

- TOWNSHEND, H. Elizabeth, *The Semiotics of Nature in a Selection of Novels by Thomas Hardy*  
M.A. inédito. Universidad de Birmingham, 1985.
- VONKOVA, Eva, "The Emancipation of the Victorian Heroine"  
*BRNO Studies in English*, 5 (1983),  
149-56.
- WIDDOWSON, Peter, *Hardy in History: A Study of Literary Sociology*  
(Londres y Nueva York: Routledge and Kegan Paul, 1989)
- WILLIAMS, Merryn, *A Preface to Hardy*  
(1976; Nueva York: Longman, 1977)
- WILLIAMS, Merryn, *Thomas Hardy and Rural England*  
(Londres: Macmillan, 1972).
- WILLIAMS, Raymond, *The English Novel from Dickens to Lawrence*  
(Londres: Chatto & Windus, 1970).

WILLIAMSON, Eugene, "Thomas Hardy's Criticism of the Critics"  
*Journal of Germanic Philology*, 1985, pp. 348-63

WOTTON, George, *Thomas Hardy: Towards a Materialist Criticism*  
(Dublín: Hill & Macmillan, 1985)

ZABELL, Morton Dauwen, "Hardy in Defense of his Art"  
*Craft and Character: Text, Method and Vocation in Modern Fiction*  
(Nueva York: Viking Press, 1957)

1.2. *FAR FROM THE MADDING CROWD*

BABB, Howard, "Setting and Theme in *Far from the Madding Crowd*"  
*English Literary History*, 30 (1963), 147-61

BAYLEY, John, "Introduction" a Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*  
(New Wessex edition, Londres: Macmillan, 1975)

Bibliografía

- CASAGRANDE, Peter J., "A New View of Bathsheba Everdene"  
en KRAMER, Dale, (ed.), *Critical Approaches to the Fiction of Thomas Hardy* (Londres: Macmillan, 1979), pp. 50-73
- ENSTICE, Andrew, "The Farming Community"  
en *Thomas Hardy. Three Pastoral Novels*, pp. 146- 56
- GATRELL, Simon, "Hardy the Creator: *Far from the Madding Crowd*"  
en *Critical Approaches....*, pp. 74-98
- JONES, Lawrence, "George Eliot and Pastoral Tragicomedy in Hardy's *Far from the Madding Crowd*"  
*Studies in Philology*, 77 (1980), 403-25.
- LUCAS, John, "Bathsheba's Uncertainty of Self"  
en *Thomas Hardy. Three Pastoral Novels*, pp. 128- 36

MORRELL, Rcy, "A Novel as an Introduction to Hardy's  
Novels"  
en *Thomas Hardy. Three Pastoral Novels*,  
pp. 116- 127

SHELSTON, Alan, "'Narrative Security'"  
en *Thomas Hardy. Three Pastoral Novels*,  
pp. 137-45

SHIRES, Linda M., "Narrative Gender and Power in *Far from  
the Madding Crowd*"  
*Novel*, 24 (Winter 1991), 162-77

### 1.3. *TESS OF THE D'URBERVILLES*

BONICA, Charlotte, "Nature and Paganism in Hardy's  
*Tess*"  
*English Literary History*, 49 (1982),  
pp. 849- 62

BROWN, Douglas, "A Novel of Character and Environment"  
en Draper, ed., *Hardy. The Tragic  
Novels*, pp. 158- 164.

## Bibliografía

- CLARIDGE, Laura, "Tess: a less than Pure Woman Ambivalently Presented"  
*Texas Studies in Literature and Language* 28 (Otoño 86), pp. 324-38
- EBBATSON, Roger, "The Darwinian View of *Tess*: A Reply"  
*Southern Review*, 8 (1974), pp. 247- 53.
- FREEMAN, Janet, "Ways of Looking at Tess"  
*Studies in Philology*, 79 (1982),  
pp. 311-23.
- FURBANK, P.N., "Introducción" a *Tess of the d'Urbervilles*  
( New Wessex edition, Londres: Macmillan, 1974)
- GLEN WICKENS, G., "Hardy and the Aesthetic Mythographers. The Myth of Demeter and Persephone in *Tess of the d' Urbervilles*"  
*University of Toronto Quarterly*, 53 (1983), pp. 85-106.

Bibliografía

- GORDON, Jan B. "Origins, History and the Reconstitution  
of Family. Tess' Journey"  
*English Literary History*, 43 (1976),  
pp. 366-87
- GRINDLE, J. and GATRELL, S., *Thomas Hardy. "Tess of the  
d'Urbervilles"*  
(Oxford: Clarendon Press, 1983)
- HALL, William F., "Hawthorne, Shakespeare and Tess:  
Hardy's Use of Allusion and Reference"  
*English Studies*, 52 (1971), pp. 533-42.
- HEILMAN, Robert B., "Gulliver and Hardy's *Tess*:  
Houyhnhnms, Yahoos and Ambiguities"  
*The Southern Review*, 6 (1970),  
pp. 277-301
- HERBERT, Lucille, "Hardy's Views in *Tess of the  
d'Urbervilles*"  
*English Literary History*, 37 (1970),  
pp. 77-94.

## Bibliografía

- JOHNSON, Bruce, "The Perfection of Species and Hardy's *Tess*"  
in Knoepfmacher, U. C., (ed.), *Nature  
and the Victorian Imagination*,  
(Berkeley: University of California Press,  
1977), 259- 77
- LAIRD, J.T., "New Light on the Evolution of *Tess of the  
d'Urbervilles*"  
*Review of English Studies*, 31, 414-35
- LAIRD, J.T., *The Shaping of Tess of the d'Urbervilles*  
(Oxford: Oxford University Press, 1975)
- LODGE, David, "Tess, Nature, and the Voices of Hardy"  
en *Hardy. The Tragic Novels*, pp. 165-81.
- MORRELL, Roy, "Mr Philip Larkin, *Tess* and Thomas Hardy"  
*The Thomas Hardy Journal*, Feb. 1985,  
pp. 40-46.
- MORTON, Peter, "*Tess of the D'Urbervilles*. A Neo-  
Darwinian Reading"  
*Southern Review*, 8 (1974), 38-50

Bibliografia

- SILVERMAN, Kaja, "History, Figuration and Female Subjectivity in *Tess of the d'Urbervilles*"  
en Widdowson, Peter, ed., *Tess of the d'Urbervilles*, pp. 129-46.
- STEELE, Jeremy V., "Which Ovid in the Hayshed?. A Note on *Tess of the d'Urbervilles*"  
*Notes and Queries*, 24 (1977), 430-32
- SOMMERS, J., "Hardy's Other Bildungsroman: *Tess of the D'Urbervilles*"  
*English Literature in Transition*,  
25, pp. 159-68.
- TANNER, Tony, "Colour and Movement in *Tess of the d'Urbervilles*"  
en Hardy. *The Tragic Novels*, pp. 182-208.
- THOMPSON, Charlotte, "Language and the Shape of Reality in *Tess of the d'Urbervilles*"  
*English Literary History*, 50  
(1983), 729- 62

WALDOFF, Leon, "Psychological Determinism in *Tess of the D'Urbervilles*"

en *Critical Approaches...*, pp. 135-53

WEISSMAN, Judith, "The Deseased Wife's Sister Marriage Act and the Ending of *Tess of the d'Urbervilles*"

*American Notes and Queries*, 14 (1976),

pp. 132-34

WIDDOWSON, Peter, ed., *Tess of the d'Urbervilles*

(Londres: Macmillan, 1993)

#### 1.4. JUDE THE OBSCURE

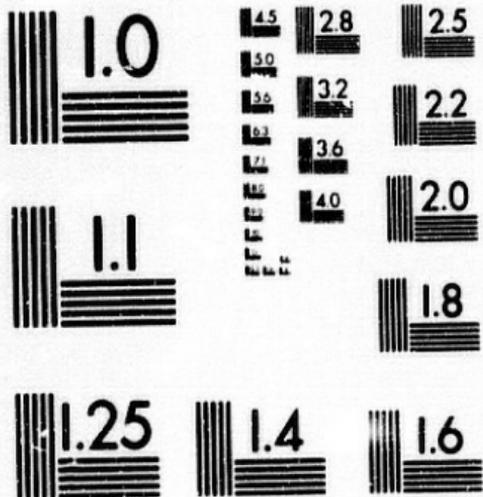
BUCKLEY, Jerome H., "The Obscurity of Jude"

*Seasons of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding* (1974; Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1980)

DELLAMORA, Richard, "Male Relations in Thomas Hardy's *Jude the Obscure*"

*Papers on Language and Literature*,

27 (Fall 91), pp. 453-77



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART  
 NATIONAL BUREAU OF STANDARDS  
 STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a  
 (ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

WALDOFF, Leon, "Psychological Determinism in *Tess of the D'Urbervilles*"  
en *Critical Approaches...*, pp. 135-53

WEISSMAN, Judith, "The Diseased Wife's Sister Marriage Act and the Ending of *Tess of the d'Urbervilles*"  
*American Notes and Queries*, 14 (1976),  
pp. 132-34

WIDDOWSON, Peter, ed., *Tess of the d'Urbervilles*  
(Londres: Macmillan, 1993)

#### 1.4. JUDE THE OBSCURE

BUCKLEY, Jerome H., "The Obscurity of Jude"  
*Seasons of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding* (1974; Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1980)

DELLAMORA, Richard, "Male Relations in Thomas Hardy's *Jude the Obscure*"  
*Papers on Language and Literature*,  
27 (Fall 91), pp. 453-77

Bibliografia

- GREENSOLADE, William, "Edward Carpenter on *Jude the Obscure*. An Unpublished Letter"  
*ELNotes*, 24 (1987)
- FINDLAY, L.M., "Horace's *Carmen Saeculare* and *Jude the Obscure*"  
*Notes and Queries*, 24, pp. 248-30
- FISCHLER, Alexander, "Gins and Spirits: The Letter's Edge in Hardy's *Jude the Obscure*"  
*Studies in the Novel*, 16, pp. 1-19
- FISCHLER, Alexander, "A Kinship with Job. Obscurity and Remembrance in Hardy's *Jude the Obscure*"  
*Journal of English and Germanic Philology* 84 (1985), 515-30
- GREGOR, Ian, "A Series of Seemings"  
en *Hardy. The Tragic Novels*, pp. 227-248.
- HEILMAN, Robert B., "Hardy's Sue Bridehead"  
en *Hardy. The Tragic Novels*, pp. 209-226.

## Bibliografía

- HORNE, Lewis B., "Pattern and Contrast in *Jude the Obscure*"  
*Etudes Anglaises*, 32, 143-53.
- INGHAM, Patricia, "The evolution of *Jude the Obscure*"  
*Review of English Studies*, 27 (1976), pp.  
27-37, 159-169
- JOHNSON, Suzanne R., "Thomas Hardy the Obscure. Hardy's  
Final Fiction"  
*English Literary History* 35 (1992), pp.  
300-308.
- LODGE, David, "*Jude the Obscure*: Pessimism and  
Fictional Form"  
en *Critical Approaches...*, pp.193-202.
- SALDIVAR, Ramón, "*Jude the Obscure*: Reading and the  
Spirit of Law"  
*English Literary History*, 50 (1983),  
pp. 607-23

PICKREL, Paul, "*Jude the Obscure* and the Fall of  
Phaeton"

*Hudson Review*, 39, pp. 231-250

1.5. *THE WELL-BELOVED*

FOWLES, John, "Hardy and the Hag"

en Lance St John Butler, ed., *Thomas Hardy after  
Fifty Years*, pp. 28-42

MILLER, J. HILLIS, "Introducción" a *The Well-Beloved*

(1897; New Wessex Edition, Londres:  
Macmillan, 1975)

RYAN, Michael, "One Name of Many Shapes: *The Well-Beloved*"

en Kramer, ed., *Critical Approaches...*, pp. 172-  
92.

1.6. OTRAS NOVELAS DE HARDY

1.6.1. *THE MAYOR OF CASTERBRIDGE*

BROGAN, Howard, "'Visible Essences' in the *Mayor of Casterbridge*"  
*English Literary History*, 17 (1950),  
pp. 307-23.

DRAPER, R., "*The Mayor of Casterbridge*"  
*Critical Quarterly*, 25 (1983), pp. 57-70

EPSTEIN, Leonora, "Sale and Sacrament. The Wife Auction  
in *The Mayor of Casterbridge*"  
*ELNotes*, v. 24 (1987), pp. 50-56

FUSSELL, D.H., "The Maladroit Delay : The Changing  
Times in Hardy's *The Mayor of  
Casterbridge*"  
*Critical Quarterly*, 21 (1979), pp. 17-30

HAIG, Stirling, "'By the Rivers of Babylon': Water and  
Exile in *The Mayor of Casterbridge*"  
*Thomas Hardy Yearbook*, 11 (1984),  
pp. 55-62

Bibliografía

HIGBIE, Robert, "The Flight of the Swallow in *The Mayor of Casterbridge*"

*English Language Notes*, 16, pp. 311-12

MAXWELL, J.C., "The 'Sociological' Approach to *The Mayor of Casterbridge*"

en *Hardy. The Tragic Novels*, pp. 148-57.

SCHWEIK, Robert C., "Character and Fate in *The Mayor of Casterbridge*"

en *Hardy. The Tragic Novels*,  
pp. 133-147

SHOWALTER, Elaine, "The Unmanning of *The Mayor of Casterbridge*"

en *Critical Approaches....*, pp.99-115.

1.6.2. *THE RETURN OF THE NATIVE*

- COHEN, Sandy, "Blind Clym, Unchristian christian and the Redness of the Reddleman; Character Correspondences in Hardy's *The Return of the Native*"  
*Thomas Hardy Yearbook*, 11 (1984), pp. 49-54.
- CROMPTON, Louis, "The Sunburnt God: Ritual and Tragic Myth in *The Return of the Native*"  
en Vickery, *Myths and Texts* (Publicado por primera vez en *Boston University Studies in English*, IV (1960), 229-240
- DEEN, Leonard W., "Heroism and Pathos in *The Return of the Native*"  
en Hardy. *The Tragic Novels*, pp. 191-232
- PATERSON, John, "An Attempt at Grand Tragedy"  
en Draper (Ed.), Hardy. *The Tragic Novels*, pp. 109-190.

PATERSON, John, *The Making of the Return of the Native*  
(Berkeley y Los Angeles: University of  
California Press, 1960)

1.6.3. *THE WOODLANDERS*

BALL, David, "Tragic Contradiction in Hardy's *The  
Woodlanders*"

*Ariel*, 18 (1987), 17-25

BROWN, Douglas, "Transcience Intimated in Dramatic  
Forms"  
en *Thomas Hardy. Three Pastoral Novels*,  
pp. 157- 69

CASAGRANDE, Peter J, "The Shifted 'Centre of Altruism'  
in *The Woodlanders*: Thomas Hardy's  
Third Return of a Native",  
*English Literary History*, 38  
(1971), pp. 104-21

HUNTER, Shelagh, "The Implications of Impressionism"  
en *Thomas Hardy. Three Pastoral Novels*,  
pp. 194-202

## Bibliografía

LODGE, David, "Introducción" a *The Woodlanders*  
(1887; New Wessex Edition, Londres: Macmillan,  
1978)

SQUIRES, Michael, "Arcadian Innocents"  
en *Thomas Hardy. Three Pastoral  
Novels*, pp. 180-93.

STEWART, Ralph, "Hardy's *Woodlanders*"  
*The Explicator*, 48 (Spring, 1990),  
pp. 195-96

WILLIAMS, Merryn, "A Post-Darwinian Viewpoint of Nature"  
en *Thomas Hardy. Three Pastoral  
Novels*, pp. 170-179

### 1.6.4. UNDER THE GREENWOOD TREE

SPECTOR, Stephen J., "Flight of Fancy: Characterization  
in Hardy's *Under the Greenwood Tree*"  
*English Literary History*, 55  
(1988), 469- 85.

1.7. ESTUDIOS BIBLIOGRAFICOS

DRAPER, R. & Ray, M., *An Anotated Critical Bibliography of Thomas Hardy*  
(Londres: Harvester Wheatsheaf, 1989)

PINION, F. B., "Hardy: 1840-1928"  
*The English Novel; Select Bibliographical Guides*  
(Londres: Oxford University Press, 1974), pp.  
264-79

PURDY, R. L., *Thomas Hardy: A Bibliographical Study*  
(Londres, Nueva York y Toronto: Oxford University  
Press, 1954)

2. PATER

BRAKE, Laurel and SMALL, Ian, eds., *Pater in the 1990s*  
(Greensboro, N.C.:  
ELH Press, 1991)

Bibliografía

BRAKE, Laurel, "The Discourses of Journalism: 'Arnold and Pater' Again --and Wilde"  
en Brake y Small, eds., *Pater in the 1990s*, pp.  
43-61.

BUCKLER, William E., "Introduction"  
*Walter Pater: Three Major Texts*  
(Nueva York: New York University Press,  
1986)

BULLEN, J.B., "The Historiography of *Studies in the History of the Renaissance*"  
en Brake y Small, eds., *Pater in the 1990s*, pp.  
155-67

CONLON, John J., *Walter Pater and the French Tradition*  
(Londres: Associated University Presses, 1982)

CONNOR, Steven, "Myth and Multiplicity in Walter Pater's *Greek Studies* and Denys L'Auxerrois"  
*Review of English Studies*, 25 (1983),  
28-42

**Bibliografía**

COURT, Franklin E., ed., *Walter Pater. An Annotated Bibliography of Writings about Him*

(De Kalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1980)

DELAURA, David J., *Hebrew and Hellene in Victorian England*

(Austin and Londres: University of Texas Press, 1969)

DELLAMORA, Richard, "Critical Impressionism as Antiphalllogocentric Strategy"

en Brake y Small, eds., *Pater in the 1990s*, pp. 127-42.

FRAZIER, Sloane, "Two Pagan Studies. Pater's 'Denys

L'Auxerrois' and 'Apollo in Picardy' *Folklore*, 86 (1970), 280-85

HARRISON, John Smith, "Pater, Heine and the Old Gods of Greece"

*Publications of the Modern*

*Language Association*, 34 (1924),

pp. 655- 86

Bibliografía

- INMAN, Billie Andrew, "Estrangement and Connection: Walter Pater, Benjamin Jowett, and William M. Hardinge"  
en Brake y Small, eds., *Pater in the 1990s*, pp. 1-20
- KISSANE, James, "Victorian Mythology"  
*Victorian Studies*, 6 (1962), 5-28.
- MONSMAN, Gerald, *Pater's Portraits. Mythic Pattern in the Fiction of Walter Pater*  
(Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967)
- MONSMAN, Gerald, *Walter Pater's Art of Autobiography*  
(New Haven and Londres: Yale University Press, 1980)
- MORAN, Maureen, "Pater's Mythic Fiction: Gods in a Gilded Age"  
en Brake y Small, eds., *Pater in the 1990s*, pp. 169-88

## Bibliografía

- SHADWELL, Charles L., (ed.), "Prefacio" de *Greek Studies*  
(Londres: Macmillan, 1895)
- SMALL, Ian, "Editing and Annotating Pater"  
en Brake y Small, eds., *Pater in the 1990s*, pp.  
33-42
- SHUTER, William, "History as Palingenesis in Pater and  
Hegel"  
*Publications of the Modern Language  
Association*, 86 (1971), 411- 21
- VARTY, Anne, "The Crystal Man: A Study of 'Diaphanité'"  
en Brake y Small, eds., *Pater in the 1990s*, pp.  
205-15
- WILLIAMS, Carolyn, "Typology as Narrative Form: The  
Temporal Logic of *Marius*"  
*English Literature in Transition*  
27, (1984), 11- 33
- WILLIAMS, Carolyn, *Transfigured World. Walter Pater's  
Aesthetic Historicism*  
(Londres: Cornell University Press, 1989)

3. WILDE

- BRASOL, Boris, *Oscar Wilde. The Man, the Artist*  
(Londres: Williams and Norgate, 1938)
- COHEN, Philip K., *The Moral Vision of Oscar Wilde*  
(Londres: Associated University  
Presses, 1976)
- ELLMANN, Richard, Ed., *Oscar Wilde. A Collection of Critical  
Essays*  
(1969; Londres: Prentice-Hall, 1986)
- ELLMANN, Richard, *Oscar Wilde*  
(Nueva York: Alfred A. Knopf, 1988)
- FLANAGAN, Patricia, *Oscar Wilde: Eros and Aesthetics*  
(Londres: Macmillan, 1991)
- FLEISHMAN, Avrom, *Figures of Autobiography*  
(Berkeley and Los Angeles: University of  
California Press, 1983)

Bibliografía

- GAGNIER, Regenia, *Idylls of the Marketplace. Oscar Wilde and the Victorian Public*  
(Aldershot: Scolar Press, 1987)
- JACKSON, R. y SMALL, I., "Introducción" a Wilde, *Two Society Comedies*  
(Londres: A.C.Black, 1983)
- KOHL, Norbert, *Oscar Wilde. The Works of a Conformist Rebel*  
(1980; Cambridge: Cambridge University Press, 1989)
- SAN JUAN, Epifanio, *The Art of Oscar Wilde*  
(Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1967)
- SMALL, Ian, *Oscar Wilde Revalued. An Essay on New Materials for Research*  
(Greensboro, N.C.: ELH Press, 1993)
- STOKES, John, *Oscar Wilde*  
"Writers and their Works" (Londres: Longman, 1978)

4. ESTETICISMO Y DECADENCIA

ASHCROFT NOBLE, James, "The Fiction of Sexuality"  
*Continental Review*, abril 1895, pp.  
490-98

BERNARD SHAW, George, "A Degenerate View of Nordau"  
*Liberty*, 27 de julio de 1895

CROSSLEY, Ceri & SMALL, Ian, ed., *The French Revolution and  
British Culture*  
(Oxford: Oxford University  
Press, 1989)

DELLAMORA, Richard, *Masculine Desire. The Sexual Politics of  
Victorian Aestheticism*  
(Chapel Hill and Londres: University of  
North Carolina Press, 1990)

GAUNT, William, *The Aesthetic Adventure*  
(Londres: Jonathan Cape, 1945)

## Bibliografía

- HANNIGAN, D. F., "Sex in Fiction"  
*Westminster Review*, junio de 1895, pp. 616-25.
- HOGARTH, Jane E., "Literary Degenerates"  
*Fortnightly Review*, abril de 1895,  
pp. 586-92.
- HOUGHTON, Walter E., *The Victorian Frame of Mind*  
(1957; New Haven and Londres: Yale  
University Press: 1969)
- JACKSON, Holbrook, *The Eighteen Nineties*  
(1913; Harmondsworth: Penguin, 1939)
- SMALL, Ian, Ed., *The Aesthetes. A Sourcebook*  
(Londres: Routledge and Kegan Paul,  
1979)
- SMALL, Ian, "Aestheticism"  
Conferencia dada en la universidad de Birmingham  
el 13-11-86.

## Bibliografía

STOKES, John, *In the Nineties*

(Londres: Harvester Wheatsheaf, 1989)

YOUNG, G. M., *Portrait of an Age. Victorian England*

(1936; Oxford: Oxford University Press, 1973)

### 5. MITO Y TIPOLOGIA

BARTHES, Roland, *Mythologies*

Seleccionada y traducida del francés por  
Annette Lavers (Londres: Jonathan Cape,  
1972)

BELL, Michael, *Primitivism*

(Londres: Methuen & Co, 1972)

BIDNEY, David, "Myth, Symbolism and Truth"

en *Myth and Literature*, pp. 3-14

BLOCK, Haskell M., "Cultural Anthropology and Contemporary  
Literary Criticism"

en *Myth and Literature*, pp. 129-38

Bibliografia

BODKIN, MAUD, *Archetypal Patterns in Poetry*

(Londres: Oxford University Press, 1963)

BURSTEIN, Janet, "Victorian Mythography and the Progress of  
the Intellect"

*Victorian Studies*, 18 (1975), 309- 24

CASSIRER, Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms*

(New Haven: Yale University Press, 1955)

CREED, John, "Uses of Classical Mythology"

en *The Theory of Myth*, pp. 1-21

CUNNINGHAM, Adrian, ed., *The Theory of Myth*

(Londres: Sheed and Ward, 1973)

CHASE, Richard, "Notes on the Study of Myth"

en *Myth and Literature*, pp. 67-74

DOUGLAS, Wallace W., "The Meaning of Myth in Modern  
Criticism"

en *Myth and Literature*, pp. 119-128

Bibliografía

- FORSYTH, R.A., "The Myth of Nature and the Victorian Compromise of the Imagination",  
*English Literary History*, 31 (1964) 213-40
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*  
(1957; Harmondsworth: Penguin, 1990)
- FRYE, Northrop, "Literature and Myth"  
en James Thorpe, (ed.), *Relations of Literary Study* (Nueva York: Modern Language Association, 1967), pp. 27- 41
- FRYE, Northrop, "Myth and Myth Criticism: An Introductory Bibliography"  
en *Relations of Literary Study*, pp. 43-56.
- FRYE, Northrop, "The Archetypes of Literature"  
en *Myth and Literature*, pp. 87-98
- HYMAN, Stanley Edgar, "The Ritual View of Myth and the Mythic"  
en *Myth and Literature*, pp. 47-58

...

**Bibliografía**

- KIRK, G. S., ***Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures***  
(Cambridge, Berkeley y Los Angeles: Cambridge University Press & University of California Press, 1970)
- KLUCKHOHN, Clyde, "Myths and Rituals: A General Theory"  
en ***Myth and Literature***, pp. 33-46
- LANDOW, George, P., ***Victorian Types, Victorian Shadows***  
(Boston, Londres and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1980)
- LOOMIS, Roger, ***The Development of Arthurian Romance***  
(Londres: Hutchison, 1963)
- LOOMIS, Roger, ***The Grail. From Celtic Myth to Christian Symbol***  
(Nueva York: Columbia University Press, 1963)
- MILLER, James E., ed., ***Myth and Method***  
(Nebraska: University of Nebraska Press, 1960)

## Bibliografía

- MOORE, Tim, "The Analysis of Stories"  
en *The Theory of Myth*, pp. 22-39.
- MURRAY, Henry A., Ed., *Myth and Mythmaking*  
(Nueva York: George Braziller, 1960)
- PROPP, Vladimir, *Morphology of the Folktale*  
(1957; Traducida al inglés por Laurence  
Scott, Londres: University of Texas Press,  
1968)
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*  
(Traducida al español por F. Díez del  
Corral. Madrid: Akal, 1985)
- PROPP, Vladimir, *Las raíces históricas del cuento*  
Traducida al español por José Martín  
Arancibia (Madrid: Fundamentos, 1987)
- RAHV, Philip, "The Myth and the Powerhouse"  
en *Myth and Literature*, pp. 109-118
- RÓHEIM, Géza, "Myth and Folktale"  
en *Myth and Literature*, pp. 25-32

Bibliografía

- SLOCHOWER, Harry, *Mythopoesis. Mythic Patterns in the Literary Classics*  
(Detroit: Wayne State University Press, 1970)
- STRENSKI, Ivan, "Mircea Eliade: Some Theoretical Problems"  
en *The Theory of Myth*, pp. 40-78.
- TENNYSON, Alfred, "The Myth of Demeter and Persephone"  
en *Demeter and Other Poems*  
(Londres: Macmillan, 1889), 14- 23
- VICKERY, John B., (ed.), *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*  
(Lincoln: University of Nebraska Press, 1966)
- VICKERY, John B., *Myths and Texts. Strategies of Incorporation and Displacement*  
(Baton Rouge and Londres: Louisiana State University Press, 1983)

## Bibliografía

VICKERY, John B., *The Literary Impact of the Golden Bough*  
(Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1973)

WATTS, Harold H., "Myth and Drama"  
en *Myth and Literature*, pp. 75-86

WHEELWRIGHT, Philip, "Notes on Mythopoeia"  
en *Myth and Literature*, pp. 59-66

### 6. OVIDIO

#### 6.1. RECEPCION DE OVIDIO EN EL ULTIMO TERCIO DEL XIX

##### 6.1.1. INTRODUCCIONES Y NOTAS A LAS EDICIONES DE SUS OBRAS

OVIDIO, *Metamorphoses*

Traducida por Henry King (Edinburgh: William Blackwood and Sons, 1871)

OVIDIO, *Fasti, Tristia, Pontic, Epistles, Halicution*

Traducida por Henry T. Riley (London: Bell and Daldy, 1872)

## Bibliografía

- OVIDIO, *The Heroides, The Amours, Art of Love, Remedy of Love*  
Traducida por Henry T. Riley (London: Bell and Daldy, 1867)
- OVIDIO, *Metamorphoses*  
Traducida por Henry T. Riley (London: Bell and Daldy, 1877)
- OVIDIO, *Fasti*  
Editada en latín con introducción y notas en inglés por G. H. Hallam (London: Macmillan and Co., 1888)
- OVIDIO, *Metamorphoses. VIII*  
Editada en latín con introducción y notas en inglés por Charles H. Keene (London: Macmillan, 1896)
- OVIDIO, *Fasti. III. IV*  
Editada en latín con introducción y notas en inglés por T. M. Neatby y F. G. Plaistowe (London: W. B. Clive & Co., 1892)

## Bibliografía

- OVIDIO, *Tristia. I*  
Editada en latín con introducción y notas en inglés por  
S.G. Owen (Oxford: Clarendon Press, 1885)
- OVIDIO, *Heroides. XIV*  
Editada en latín con introducción y notas en latín por  
Arthur Palmer (London: George Bell and Sons, 1874)
- OVIDIO, *Heroides*  
Editada en latín con introducción y notas en inglés por  
Arthur Palmer (Oxford: Clarendon, 1898)
- OVIDIO, *Metamorphoses. XIII. XIV*  
Editada en latín con introducción y notas en inglés por  
Charles Simmons (London: Macmillan, 1887)
- OVIDIO, *Metamorphoses*  
(Traducción al inglés e introducción de Mary M.  
Inners, 1955; Harmondsworth: Penguin, 1984)

6.1.2. ARTICULOS EN REVISTAS VICTORIANAS

"Janus"

*Blackwoods Edinburgh Magazine*, 57 (1845),  
pp. 94-8.

"Ovid"

*Encyclopaedia Britannica*, 8th edition (1859),  
pp. 26-28.

"Ovid"

*Encyclopaedia Britannica*, Novena edición  
(1886), pp. 78-85.

"Ovid, an Apologia"

*Temple Bar*, 66 (1882), pp. 265-71.

ELLIS, Robinson, "P. Ovidii Nasonis *Ibis*, *Athenaeum*" 2840  
(April 1, 1882), pp. 405-06.

MARTINENGO, Evelyn, "Ovid and the Natural World"  
*Contemporary Review*, 70 (1896),  
pp. 109-18.

W. E. A., "Ovid's Spring-time"  
*Blackwoods Edinburgh Magazine*, 67 (1850),  
p. 621.

6.1.3. RESEÑAS CRÍTICAS DEL SIGLO XIX

A. S., "S. G. Owen's *Ovid, Tristia. I*"  
*Classical Review*, 1 (1887), p. 234.

ELLIS, R., "Hilberg on the Ovidian Pentameter"  
*Classical Review*, 9 (1895), pp. 157-62.

ELLIS, R., "Riese's edition of Ovid's *Metamorphoses*"  
*Classical Review*, 3 (1889), pp. 451-52.

HOUSMAN, A.E., "Palmer's *Heroides*"  
*Classical Review*, 13 (1899), pp. 172-78.

OWEN, S. G., "Güthling, O. & Sedlmayer, H., ed., *Fasti, Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieutica, Fragmenta*"  
*Classical Review*, 1 (1887), 157

Bibliografia

- OWEN, S. G., "Meusner's *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*  
*Classical Review*, 3 (1889), p. 310.
- OWEN, S. G., "Ovid, *Tristia*. I. 5. 25 "  
*Classical Review*, 2 (1888), 180- 81.
- PALMER, A, "Ovidiana. Notes on the *Heroides*"  
*Classical Review*, 5 (1891), pp. 92-95.
- SANDFORD, P., "Ovid's *Tristia*. III, XI, 33-36"  
*Classical Review*, 5 (1891), 279.

6.2. CRITICA ACTUAL

- BINNS, J.W., (Ed), *Ovid*  
(London: Routledge and Kegan Paul,  
1973)
- SEGAL, Charles Paul, *Landscape in Ovid's Metamorphoses*  
(Wiesbaden: Franz Steiner, 1960)

Bibliografía

SEGAL, Charles Paul, "Ovid's *Metamorphoses*: Greek Myth  
in Augustan Rome"  
*Studies in Philology*, 68 (1971),  
pp. 371-94

7. OTRA BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, M.H., *A Glossary of Literary Terms*  
(1971; Nueva York: Rinehart and Co.,  
1981)

ATKINS, H.G., *Heine*  
(Londres: George Routledge and Sons, 1929)

DENHAM, Robert, *Northrop Frye, an Enumerative Bibliography*  
(Netuchen: Scarecrow Press, 1974)

EAGLETON, Terry, *Criticism and Ideology*  
(1976; rpt. Londres: Verso, 1978)

EAGLETON, Terry, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary  
Criticism*  
(Londres: Verso, 1981)

## Bibliografía

ELLMANN, R. & FEIDELSON, C., *The Modern Tradition*

(Nueva York: Oxford University  
Press, 1965)

GENETTE, Gérard, *Figuras III*

(1972. Traducido al español por Carlos  
Manzano. Barcelona: Lumen, 1989)

GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse Revisited*

(1983. Traducido al inglés por Jane E.  
Lewin. Londres: Cornell University Press,  
1988)

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo  
grado*

(1962. Traducido al español por Celia Fernández  
Prieto. Madrid: Taurus, 1989)

KRIEGER, Murray, *Northrop Frye in Modern Criticism*

(Nueva York: Columbia University Press,  
1966)

Bibliografía

LEAVIS, F. R., *The Great Tradition*

(1948; Harmondsworth: Penguin, 1962)

LIENHARDT, Godfrey,

"Edward Tylor"

en Timothy Raison, (Ed.), *The*

*Founding Fathers of Social*

*Science* (Harmondsworth: Penguin,

1969), pp. 84- 91

LOWIE, Robert H.,

*The History of Ethnological Theory*

(Nueva York: Rinehart and Co., 1937)

MASSINGHAM, H. J., (Ed.),

*The Great Victorians*

(Londres: Ivor Nicholson and

Watson, 1932)

MATLAND, Frederick William,

*The Life and Letters of Leslie*

*Stephen*

(Londres: Duckworth & Co., 1906)

POLLARD, Arthur, "Paradox of Victorian Melodrama"

*Critical Quarterly*, 17 (1975), 221-27

## Bibliografía

- SHARP, William, *Life of Heinrich Heine*  
(Londres: Walter Scott, 1888)
- SHAW, Harry, *Dictionary of Literary Terms*  
(Nueva York: McGraw Hill, 1972)
- SELDEN, Raman, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*  
(Brighton, Sussex: Harvester, 1988)
- SMALL, Ian, *Conditions for Criticism*  
(Oxford: Clarendon, 1991)
- SUTHERLAND, John, "Victorian Novelists: A Survey"  
*Critical Quarterly*, 30 (1988) 51-61
- WILLIAMS, Raymond, *Politics and Letters*  
(1979; Londres: Verso, 1981)